

Nikos Stangos

Conceitos da Arte Moderna

com 123 ilustrações

Tradução:
Álvaro Cabral

Revisão Técnica:
Reinaldo Roels
Crítico de arte

segunda edição

U. F. M. G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

01107



345379209

0106

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

0106

Jorge Zahar Editor
Rio de Janeiro

BIBLIOTECA DA
ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFMG

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA
07/08/72

3453792-09

Universidade Federal de Minas

UB 0000 9405-2

Título original:
Concepts of Modern Art

Tradução autorizada da edição inglesa revista e ampliada publicada em 1988 por Thames and Hudson Ltd, de Londres, Inglaterra, na coleção "World of Art"

Copyright © original edition, 1974 Penguin Books Ltd

Copyright © revised edition, 1981 Thames and Hudson Ltd, London

Copyright © 1991 da edição em língua portuguesa:

Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México 31 sobreloja
20031 Rio de Janeiro, RJ

Todos os direitos reservados.

A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação do copyright. (Lei 5.988)

Ilustração da capa: René Magritte, *A Obra-Prima ou Os Mistérios do Horizonte*, 1955 (em reprodução múltipla). L. Arnold Weissberger, Nova York.

Layout da capa: Gustavo Meyer

Segunda edição: 1991

Impressão: Tavares e Tristão Ltda.

ISBN: 0-500-20186-2 (ed. orig.)

ISBN: 85-7110-142-6 (JZE, RJ)

SUMÁRIO

Prefácio de NIKOS STANGOS	7
Fauvismo / SARAH WHITFIELD	11
Expressionismo / NORBERT LYNTON	24
Cubismo / JOHN GOLDING	38
Purismo / CHRISTOPHER GREEN	58
Orfismo / VIRGINIA SPATE	63
Futurismo / NORBERT LYNTON *	71
Vorticismo / PAUL OVERY	78
Dadá e Surrealismo / DAWN ADES †	81
Suprematismo / AARON SCHARF	100
De Stijl / KENNETH FRAMPTON	103
Construtivismo / AARON SCHARF *	116
Expressionismo Abstrato / CHARLES HARRISON	122
Arte Cinética / CYRIL BARRET	150
Arte Pop / EDWARD LUCIE-SMITH	160
Arte Op / JASIA REICHARDT	170
Minimalismo / SUZI GABLIK	174
Arte Conceitual / ROBERTA SMITH	182
Ilustrações	193
Lista de Ilustrações	285
Bibliografia Seleccionada	294
Índice de Nomes e Assuntos	300

PREFÁCIO

NIKOS STANGOS

A finalidade deste livro é apresentar ao grande público os principais conceitos e transformações da arte a partir de 1900 até o presente. Os ensaios, especialmente escritos para esta coletânea, têm o propósito de contribuir para a história da arte moderna. O pressuposto básico ao tratar o assunto à maneira de uma colagem é ser ainda prematuro para um só autor tentar um apanhado histórico e crítico coeso desse período, uma vez que ainda estamos vivendo nele. Muitos dos conceitos (e "movimentos" através dos quais eles foram cristalizados e divulgados) foram historicamente simultâneos, e essa é outra razão pela qual uma história linear seria suscetível de induzir em erros e equívocos: o período caracteriza-se por enorme riqueza, complexidade, multiplicidade e simultaneidade de idéias.

No começo do século, a evolução aparentemente regular e tranqüila no terreno das artes pareceu subitamente rompida. Isso refletia, sem dúvida, uma mudança análoga na visão que o homem tinha do mundo como um todo. Transformações sociais, políticas e econômicas ocorriam paralelamente ao desenvolvimento filosófico e científico, bem como ao concomitante colapso de sistemas e valores autoritários tradicionais, não necessariamente em termos de perda de poder, mas de autoconfiança e sobrevivência a longo prazo. Nas artes, a tradição do passado — ou, pelo menos, uma cega adesão a ela — era contestada de todos os lados. A própria contestação e a sensação de embriaguez que a acompanhou tornou-se motivação vital para o artista, mesmo quando as alternativas que ele tinha a oferecer eram meramente especulativas ou nulas.

O questionamento e a rejeição do passado — com freqüência pouco mais que mera postura, porquanto muitos artistas, a despeito do que apregoavam, não só estavam mergulhados na tradição, mas também faziam uso direto dela em seu trabalho — equivaleram a uma verdadeira revolução. Embora essa paixão anti-tradicional pela renovação e pela mudança fosse típica de todas as artes, ela foi mais patente nas artes visuais, e foi nelas que primeiro prevaleceu e, depois, lentamente conquistou uma aceitação pública mais geral. Esse "Novo Espírito" precisou de muito mais tempo para conseguir aceitação na literatura e na música.

Aquilo a que se chamou genericamente arte moderna, refletindo outras atitudes análogas na sociedade, tornou-se uma força libertadora explosiva no início do século, contra a opressão de pressupostos com freqüência cegamente aceitos até então. Na pintura, essa tendência principiou com os impressionistas, mas já por volta de 1910 adquirira tamanho ímpeto que até mesmo os impressionistas se viram em posição de retaguarda, não mais na vanguarda. A importância atribuída à noção de vanguarda (e que praticamente se tornou sinônimo de "experimental") era tão

grande que, à primeira vista, esse parecia ser o único padrão de avaliação para a arte. A experimentação passou a ser um método de trabalho tanto para as tendências "racionalis" da arte moderna quanto para as "irracionalis". E é importante assinalar que essas duas atitudes aparentemente irreconciliáveis, a "racional" e a "irracional", estavam unidas numa frente comum, dado que ambas eram inspiradas e motivadas por fortes paixões antitradicionais e anti-autoritárias. A ênfase na experimentação, por um lado, e a freqüente aplicação de um enfoque sistemático (embora tivesse normalmente um ponto de partida arbitrário e intuitivo), por outro, eram quase certamente inspiradas por novos e importantes avanços nas ciências físicas. O método ou enfoque científico foi o estímulo para certo número de mudanças de rumo imaginativas, embora seja duvidoso que ele tenha tido, como tal, qualquer efeito direto nas artes, ou que subentendesse um conhecimento claro, por parte dos artistas, dos avanços científicos. Simplesmente, as novas idéias científicas estavam no ar (através dos veículos de comunicação de massa, etc.) e, independentemente de serem ou não entendidas, ajudaram a canalizar a atividade imaginativa para novas direções, além de encorajarem a experimentação mesmo quando eram interpretadas de forma totalmente errônea.

Os conceitos de tempo e de desenvolvimento no tempo foram reduzidos de segmentos longos, lineares, tranqüilos e contínuos para arrancos e fragmentos curtos, rápidos, múltiplos e simultâneos — ou assim parecia. As artes, até então percebidas habitualmente em termos de amplas categorias de classificações *a posteriori*, ou o que os historiadores da arte chamam "estilos", pelo menos quando vistos de uma certa distância, agora desenvolviam-se em função de "movimentos" que pareciam suceder-se uns aos outros com aceleração sempre crescente, até alcançarem o ponto em que se tornavam tão fugazes, tão efêmeros, que ficavam praticamente imperceptíveis, exceto para o especialista. Os conceitos e a preocupação com teorias e idéias que, com freqüência, precediam, condicionavam e predefiniam a natureza do próprio objeto de arte (se não no sentido temporal, pelo menos no conceitual), começaram a emergir gradualmente como os principais componentes da atividade artística.

Os movimentos e conceitos da arte moderna foram intencionais, deliberados, dirigidos e programados desde o começo. Fizeram-se acompanhar de uma pletora de manifestos, documentos e declarações programáticas. Cada movimento foi deliberadamente criado para chamar a atenção para certos aspectos específicos; artistas e, muitas vezes, críticos de arte formavam plataformas para lançar movimentos e formulavam conceitos. Os movimentos artísticos modernos foram essencialmente "conceituais": as obras de arte eram consideradas em função dos conceitos que exemplificam. O papel do crítico e do teórico (ver, por exemplo, o capítulo sobre o expressionismo abstrato) tornou-se incomparavelmente importante na concepção dos novos avanços artísticos. Cumpre sublinhar, ao mesmo tempo, que os vários movimentos não incluíram necessariamente, em qualquer acepção exclusiva, os principais artistas contemporâneos: um exemplo óbvio seria Picasso, que entrava e saía dos movimentos, ou simplesmente transcendeu a todos. Mas um caso ainda mais significativo é o de Fernand Léger que, por consequência — e ironicamente —, quase não está representado neste livro. No presente momento, até mesmo a noção de movimento perdeu seu significado e se observa atualmente tal pluralidade de conceitos paralelos que fica difícil pensar a arte de qualquer outra maneira que não nos termos de cada artista ou mesmo de cada obra.

Este livro foi publicado pela primeira vez em 1974. No começo da década de 80, ainda serviu a uma função singularmente útil: a de constituir uma exposição crítica informativa, competente e concisa, por alguns dos mais distintos historiadores e críticos de arte da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos sobre as artes visuais do Ocidente desde 1900 até os dias atuais. Mas nos seis anos transcorridos a primeira edição e a atual ocorreram desdobramentos e mudanças que afetaram a parte final do livro: a arte minimalista se esgotou e foi sucedida por formas de arte que negaram até o pressuposto mais básico do que era a arte — a obra de arte. A característica preocupação modernista com conceitos levou, finalmente, a que os próprios conceitos se convertessem em substitutos reais daquilo que até então era comumente entendido por arte. Sentiu-se como se a própria arte tivesse esgotado seu curso, na hipótese de seus mais recentes desenvolvimentos serem aceitos como sendo o futuro a ela reservado. Ao minimalismo seguiu-se a arte conceitual, que se desdobrou em várias formas correlatas como arte performática, *body art*, *earth and land art*, etc.

Em vista desses desdobramentos pareceu-nos essencial preparar uma nova edição deste livro — especialmente agora que já foi proclamada a "morte" do modernismo, com boatos generalizados acerca de uma "nova" arte, uma arte pós-moderna! Assim um novo ensaio sobre a arte minimalista traz essa história à sua conclusão, e agora um heróico ensaio final sobre o conceitualismo e suas ramificações completa o livro.

Ao preparar esta nova edição, aproveitei a oportunidade para substituir o ensaio original sobre o orfismo por outro consideravelmente mais substancial. Também decidi omitir a introdução original, que envelheceu de um modo que não ocorreu com as demais colaborações; finalmente, a bibliografia foi atualizada e o número de ilustrações aumentou para cobrir os requisitos básicos do novo material do livro.

FAUVISMO

SARAH WHITFIELD

No breve período de 1904 a 1907, Henri Matisse, André Derain, Maurice Vlaminck e um pequeno grupo de companheiros de estudo desenvolveram um estilo de pintura que lhes valeu o apelido de *Les Fauves* (As Feras). Sua evidente liberdade de expressão, através do uso de cores puras e do exagero do desenho e da perspectiva, aturdiu e deixou perplexos aqueles que viram essas obras pela primeira vez. Eles foram, por alguns anos, o mais experimental grupo de pintores trabalhando em Paris. Entretanto, de todos os movimentos artísticos do século XX, esse foi também o mais transitório e possivelmente o menos definível. Van Dongen, membro desse grupo vagamente definido, negou a existência de "qualquer espécie de doutrina". "É possível falar sobre a escola impressionista", disse ele, "porque os impressionistas sustentaram certos princípios. Para nós, não havia nada disso, pensávamos apenas que as cores dos impressionistas eram um tanto monótonas." Pode não ter havido uma doutrina comum, mas sabemos por suas cartas, anotações e, é claro, pelas próprias obras, que Matisse, Derain e Vlaminck alimentavam nessa época crenças e idéias firmes sobre pintura altamente individuais e pessoais, e só compartilhadas durante breves períodos. O que é certamente indiscutível é a ausência de direção experimentada por colegas que expuseram com Matisse e os outros, e cujas obras eram encaradas como parte do fauvismo. Em muitos casos, a excitação momentânea que manteve esses pintores animadamente na crista da onda e lhes permitiu o máximo de liberdade abandonou-os logo que seus trabalhos se desenvolveram e amadureceram. A "ressaca" subsequente explica a conclusão insatisfatória do fauvismo, quando se dissipou numa busca hesitante, às apalpadelas, de novos meios de expressão. Matisse era claramente o principal pintor, senão o líder do grupo; foi reconhecido como tal pela inegável superioridade de sua obra e por ser o mais velho, mas não fez qualquer tentativa de criar um movimento. De modo quase impensado inaugurou novas possibilidades visuais para os pintores mais jovens que, na tentativa de segui-las, formaram um grupo só vagamente coeso. A partir de 1905, expuseram juntos nas duas principais exposições de arte moderna realizadas anualmente em Paris, o Salão dos Independentes e o Salão de Outono, e, por conseguinte, seus contemporâneos consideraram sua obra como parte de um movimento. Apollinaire, por exemplo, refere-se a eles como tal ao descrever o fauvismo como "espécie de introdução ao cubismo".

Entretanto as principais obras *fauves* foram pintadas por Matisse, Derain, Vlaminck e, durante um breve período, Braque. Obviamente, há dificuldades em agrupar quatro artistas tão eminentemente individuais e independentes sob um

único rótulo, sobretudo porque todos eles contribuíram com diferentes qualidades para o estilo que reconhecemos como fauvismo. Ocasionalmente, aproximaram-se uns dos outros; Derain trabalhou com Vlaminck em Chatou e com Matisse em Collioure, e já em 1901 Matisse reconhecia na obra de Derain e Vlaminck propósitos semelhantes aos seus. Contudo suas diferenças são claramente visíveis ao longo de todos esses anos e, em torno de 1907, ficou patente serem eles independentes uns dos outros. ☺

Matisse ingressou em 1895 no ateliê de Gustave Moreau. Lá já estavam matriculados cinco estudantes que iriam mais tarde expor como *fauves*: Rouault, Marquet, Manguin, Camoin e Puy. Esse ateliê desempenhou um grande papel na formação de suas carreiras, pois diferentemente de outros ateliês vinculados à École des Beaux Arts, onde eram praticados rigorosamente os princípios acadêmicos, Moreau encorajava ativamente os seus estudantes a questionarem a própria obra do mestre, até a reagirem contra ela e, sobretudo, a exercerem sua independência pessoal. Matisse recordaria mais tarde o efeito da influência de Moreau: ele "não nos colocava nas estradas certas, empurrava-nos para fora delas. Ele perturbou a nossa complacência. Com ele, cada um de nós podia adquirir a técnica que correspondesse ao próprio temperamento." Moreau abriu-lhes os olhos e o espírito para as obras do Louvre, insistindo em que as vissem o mais assiduamente possível e, a partir da observação, formassem suas próprias opiniões. Essa atitude liberal não é tão surpreendente, quando se atenta para o fato de que a estranha mistura de imagens místicas e românticas que obcecou os autores simbolistas das décadas de 1880-1890 encontrou expressão visual nas elaboradas visões de Moreau. Ele expôs no salão, mas estava afastado da maioria de seus contemporâneos e sabia que tinha à sua frente um caminho solitário. Seus temas estavam, com frequência, tão distantes da realidade quanto a vida levada por Des Esseintes, o herói "decadente" do romance de Huysmans, *As avessas*, por intermédio de quem o escritor transmitiu sua própria interpretação pessoal de Moreau. Apesar das advertências de Moreau em contrário, essas extraordinárias pinturas tiveram considerável efeito sobre seus alunos. O profundo sentimento religioso de Rouault estava em perfeita harmonia com as convicções do próprio Moreau, e isso levou-o a desenvolver um forte apego à obra do mestre. Seus alunos estavam mais conscientes do alcance da obra de Moreau do que o resto do público ou, na verdade, do que muitos dos próprios artistas contemporâneos de Moreau. Seus alunos puderam ver como ele experimentava em esboços preliminares a óleo, que são não apenas mais livres e mais excitantes do que as obras acabadas, mas inteiramente diferentes. As cores são mais puras, e a tinta é mais generosamente aplicada, de modo que o tema se vê quase submerso e sem importância. Seus métodos eram, com frequência, sumamente heterodoxos; por exemplo, espremia a tinta diretamente do tubo e, nas aquarelas, deixava a tinta pingar e escorrer. Talvez fossem esses lampejos de originalidade técnica que levaram Rouault a fazer a esclarecedora observação a respeito da ênfase atribuída por Matisse ao papel da pintura decorativa, afirmando que este último tinha herdado isso da textura exuberante de Moreau. Observação idêntica poderia, talvez, ser feita a propósito das obras posteriores de Rouault. A morte de Moreau em 1898 lançou seus alunos em um ambiente bem menos acolhedor.

Matisse inscreveu-se num ateliê onde o pintor acadêmico Cormon exigia de seus alunos um rigoroso respeito às regras. A pintura de Matisse já era, a esta altura, avançada demais para o seu tempo; seus estudos da figura mostram uma poderosa

qualidade tridimensional, expressa em fortes manchas de cor, além de realizar experiências com esboços rápidos, pintados em cores puras. Nenhuma dessas provas de espírito independente seduziu Cormon, e Matisse foi convidado a sair. As telas de Rouault não diferiam muito, nessa época, das de Matisse; as paletas de ambos eram fortes e vibrantes, e eles preferiam delinear pesadamente os contornos de suas figuras para criar um efeito mais convincente de solidez. No temperamento, porém, estavam muito distantes um do outro. A crescente amizade de Rouault com o propagandista católico Léon Bloy é um exemplo da direção que sua obra iria adotar. Talvez ele se visse como o intérprete visual desse fanático, cuja prosa tempestuosa e violenta pretendia fustigar a consciência pública contra a pobreza e a exploração de seu tempo. Quando Rouault pintou *O Casal Poulet*, ilustração para um dos romances de Bloy *, o escritor se opôs violentamente a ele. Talvez tenha interpretado como reles caricatura de suas próprias intenções o elemento de distorção utilizado pelo pintor para dramatizar os personagens; ou talvez tivesse ficado simplesmente ofendido pelo que considerou uma pintura atrocemente feia. Moreau tinha profetizado para Rouault uma carreira solitária no futuro, reconhecendo que não só estava inteiramente fora de cogitações para ele uma carreira de Salão, mas também que tinha muito pouco em comum com seus colegas, exceto o desejo de usar a tinta e a distorção como meios expressivos. Mas seu engajamento profundamente religioso e social não encontrava resposta nas obras dos demais; sob esse aspecto, seu trabalho compara-se melhor com o que Picasso fazia no começo da década de 1900, se bem que desde cedo o público o considerasse um pintor *fauve* pelo simples fato de expor juntamente com os outros. Matisse, por outro lado, na companhia de seu amigo Marquet, preferia ir para a rua e registrar impressões fatuais da vida em redor deles em séries de esboços rápidos. Evidentemente, Marquet era sobremaneira competente nisso, pois Matisse tinha grande admiração por seu talento de desenhista. Pintaram as ruas de Paris, as pontes, o rio, de fato os mesmos temas que os impressionistas tinham escolhido nas décadas de 1860 e 1870, mas tratados de uma maneira inteiramente nova. As pinturas que Matisse fez de Notre-Dame têm muito pouco a ver com os efeitos atmosféricos procurados por Pissarro e Monet; as amplas áreas de tinta e a reorganização do espaço indicam a nova interpretação da realidade de que os *fauves* seriam em breve os pioneiros.

Em Chatou, nos arredores de Paris, dois jovens pintores experimentavam com a paisagem de modo análogo. Um deles, André Derain, freqüentava aulas em um pequeno ateliê de Paris onde os trabalhos dos estudantes eram corrigidos pelo pintor Eugène Carrière. Foi também aí que Matisse se matriculou, após seu breve encontro com Cormon. Matisse, 11 anos mais velho do que Derain, era um pintor muito mais experiente, e naturalmente Derain passou a admirar seu trabalho e a se beneficiar de sua abordagem mais intelectual da experimentação pictórica. Mas o próprio Matisse comentou ter ficado surpreso com a semelhança das intenções deles, e pelo fato de Derain e de seu companheiro de Chatou, Maurice Vlaminck, estarem atrás dos mesmos efeitos de cor pura. Em relação ao caráter, Vlaminck era o oposto exato de Derain. Tinha antecedentes mais livres; fugira de casa aos 16 anos para ganhar a vida precariamente como ciclista de corridas e como violinista em cabarés e clubes noturnos. Sua abordagem da pintura era inteiramente espontânea,

* *La Femme Pauvre*. (N. do T.)

nunca freqüentara escolas de arte nem recebera qualquer treinamento formal; contudo, seu conhecimento da pintura e da literatura contemporâneas era considerável. Derain, por outro lado, provinha de uma família de classe média que lamentava a carreira de artista plástico escolhida pelo filho, até que Matisse, que nunca se conformou com a imagem que o público fazia do artista, visitou os pais de Derain e convenceu-os do talento do filho. Vlaminck foi apresentado a Matisse por Derain, em 1901, na retrospectiva de Vincent van Gogh realizada na Galeria Goupil. Os dois pintores mais jovens recordaram mais tarde o impacto colossal que a exposição lhes provocou, mas suas telas desse período nada refletem desse entusiasmo. Muitos anos depois, entretando, pôde-se ver como Vlaminck, em especial, tornou-se sensível a essas telas ásperas, candentes, à medida que sua própria obra se desenvolvia. O abismo que mais tarde viria a separar sua obra da de Matisse tem suas raízes na admiração subjetiva e apaixonada de Vlaminck por Van Gogh e na preferência mais objetiva de Matisse pela pintura mais desapassionada de Gauguin. "Os quadros de Gauguin sempre me pareceram cruéis, metálicos e carentes de emoção", escreveu Vlaminck. "Ele está sempre ausente de sua própria obra. Tudo está nela, exceto o próprio pintor." Uma crítica que ilustra com perfeita clareza o que Vlaminck procurava na pintura. Mas, se não fosse pelas cartas trocadas entre Vlaminck e Derain entre 1901 e 1904, quando Derain cumpriu o serviço militar, poder-se-ia supor que eles só viriam a conhecer qualquer tela de Van Gogh muitos anos depois. Isso pode ser explicado, porque nem um nem outro ainda estava totalmente comprometido com a pintura como carreira.

A hesitação e as sérias dúvidas de Derain acerca de sua própria capacidade destacam-se com muita clareza nessas cartas, bem como sua inclinação para tornar-se escritor. Vlaminck, apesar de certa tendência para depreciar seu intelecto, era extremamente lido e desempenhou provavelmente um importante papel na formação dos gostos literários de Derain. Ambos eram grandes admiradores de Zola e, na verdade, certas passagens das cartas de Derain descrevendo a vida na caserna podiam ter saído diretamente de um dos romances de Zola. Vlaminck, de fato chegou a publicar vários romances descritos por ele próprio como, "*pis que du Mirbeau*".* Também durante esses primeiros anos, tornou-se um ativista político de pouco relevo, papel não compartilhado por Derain. Como muitos de seus contemporâneos do final da década de 1890, Vlaminck esteve às voltas com os levantamentos anarquistas que agitaram Paris com atentados a bomba e outros distúrbios. Ele colaborou com artigos para jornais e revistas anarquistas, mas nunca chegou a estar mais profundamente envolvido. Obviamente, as possibilidades da anarquia convinham ao seu temperamento inconstante e ao seu entusiasmo, facilmente despertado; de fato, quando escreve sobre seus primeiros propósitos artísticos, a linguagem de Vlaminck tem um nítido timbre político. Foi precisamente esse entusiasmo à flor da pele que provou ser sua força e sua fraqueza. Durante alguns anos, ele e Derain estiveram completamente empolgados com as possibilidades de se emanciparem das limitações da cor local e, mais importante, das limitações de sua própria visão. Vlaminck, lembrando esse tempo, escreveria anos depois:

* "Pior que Mirbeau". Alusão a Octave Mirbeau, autor de romances populares da época, como *Diário de uma Camareira*. (N. do T.)

Meu entusiasmo permitiu-me tomar toda espécie de liberdades. Eu não queria adotar um modo convencional de pintar; queria revolucionar os hábitos e a vida contemporânea — libertar a natureza, libertá-la da autoridade das velhas teorias e do classicismo, que eu detestava tanto quanto tinha detestado o general e o coronel do meu regimento. Não sentia ciúme ou ódio, mas um tremendo, um irrefreável impulso para recriar um mundo novo, visto através dos meus próprios olhos, um mundo que fosse inteiramente meu.

Esse impulso sincero induziu Vlaminck a pintar algumas das melhores telas de toda a sua carreira e do fauvismo, mas ele e Derain, antes de outros, sentiram que o impacto inicial começava a esmorecer e pareciam achar cada vez mais difícil prolongar um entusiasmo que estava ficando, pelo menos para eles, bastante artificial. Esse definhamento da excitação revelou em Derain a confusão de um homem preso a um estilo inadequado para o seu temperamento. Sua mente era disciplinada demais para se contentar com as conseqüências da cor usada como agente puramente expressivo e, além disso, ele também estava mais firmemente ligado à tradição. Mas, em primeiro lugar, como surgiu realmente o fauvismo?

Quando Derain deu baixa do serviço militar em 1904, Matisse estava trabalhando em *Luxe, Calme et Volupté* [ilustração 1], tela que iria firmar sua posição de liderança entre os pintores mais jovens que foi virtualmente um manifesto do fauvismo. Aparentemente, trata-se de uma variação sobre um tema familiar aos neo-impressionistas, empregando a técnica pontilhista desenvolvida por Seurat e dogmatizada no livro de Signac, *De Delacroix au Néo-Impressionnisme*, a justaposição de pontos ou pequenas pinceladas de cores primárias metodicamente colocados na tela. Durante o verão de 1904, Matisse estava hospedado em St. Tropez, onde Signac tinha uma casa, não muito longe de onde residia um outro neo-impressionista, Henri-Edmond Cross. A teoria pontilhista estava, por certo, em grande evidência, mas Matisse não era um jovem pintor vulnerável e que se impressionasse com o estilo de outros pintores: trata-se de uma interpretação bastante livre das intenções de Signac, transmitindo tanto entusiasmo pelos *Banhistas* de Cézanne quanto pelas cenas taitianas de Gauguin. É uma síntese do que os pós-impressionistas tinham a oferecer, livremente manipulada num exercício pessoal. Para nós, hoje em dia, ela parece convencional, se comparada com o que viria em seguida, mas, para o círculo de pintores em torno de Matisse, em particular Othon Friesz e Raoul Dufy, foi uma revelação. "Diante desse quadro, compreendi todos os novos princípios; o impressionismo perdeu para mim todo o encanto, ao contemplar esse milagre de imaginação produzido pelo desenho e pela cor", recordou Dufy. Matisse tinha usado a cor mais subjetivamente do que nunca (embora, é claro, muitos pintores mais antigos tivessem empregado a tinta mais livre e audaciosamente durante cerca de duas décadas), mas era o desenho o que espantava a maioria das pessoas. As formas dos nus estão drasticamente simplificadas, de modo que assumem uma função puramente decorativa; são percebidas mais como formas do que como corpos femininos. Toda a tela parece questionar a tradição paisagística; tudo nela desempenha um papel mais decorativo do que descritivo. A árvore, o barco e a linha da praia são interpretados como padrões lineares que unificam a superfície pictórica num só plano espacial. Prenuncia a crença de Matisse na função primordialmente decorativa da arte, que ele expressaria verbalmente muitos anos depois. Também revela os grandes poderes imaginativos de Matisse como colorista; as sutis combinações de rosa, amarelos e azuis são inteiramente inesperadas e evocam a atmosfera lírica da cena, inspirada nos versos de um poema de Baudelaire:

Là-bas, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

O título do poema, *Voyage à Cythère*, sugere o escapismo tão avidamente procurado pelos escritores românticos e que iniciou a sua própria e curiosa tradição através da pintura desde Delacroix até Gauguin, obcecando certamente a geração de pintores da década de 1890 e começos da de 1900. Esse quadro, tal como *Joie de Vivre*, que se seguiu pouco depois, mostra até que ponto Matisse estava surpreendentemente próximo das correntes literárias do seu tempo, em sua tentativa de criar uma terra imaginária, ou um estado de espírito, onde tudo é como Baudelaire propôs.

Luxe, Calme et Volupté causou grande agitação, quando foi exposto no Salão dos Independentes, em 1905. Embora a maioria dos críticos ainda não estivesse em condições de compreender inteiramente o que Matisse estava tentando fazer, a maior parte deles reconheceu-lhe talento como pintor. Signac concretizou sua aprovação comprando a tela para sua coleção particular e levando-a de volta a St. Tropez. Naturalmente, Derain estava entre os pintores mais jovens que se voltavam para Matisse na expectativa de que este assumisse a liderança e, no verão seguinte, juntou-se a Matisse em Collioure, na costa mediterrânea, onde pintaram as obras que iriam provocar em breve o apelido de *Les Fauves*. Foram meses particularmente fecundos para ambos os pintores. Derain começou realizando experimentos com a técnica pontilhista, e seus quadros tornaram-se mais leves na cor e no toque. As pinceladas pequenas que a técnica exigia encorajaram um método mais delicado, e em breve ele estava apto a sugerir luz e ar deixando áreas da tela sem pintura, para que o fundo branco se tornasse uma parte tão importante da composição quanto a tinta e criasse uma sensação de espaço fluutuante. As aquarelas pintadas durante esse verão são possivelmente as mais ambiciosas e requintadas que ele realizara até então. A técnica mais fluida soltou-lhe tanto a imaginação quanto o pincel e, durante algum tempo, ele igualou a maravilhosa façanha de Matisse de usar somente os elementos essenciais de traço e cor a fim de alcançar seu propósito. Mas, por muito que ele possa ter auferido dessa colaboração, Derain escrevia a Vlaminck no final de julho:

Sinto, quando trabalho com Matisse, que devo abandonar tudo o que está envolvido na divisão de tons. Ele prossegue, mas eu estou completamente farto disso, e será muito difícil que volte alguma vez a usá-lo. É um recurso bastante lógico num quadro cheio de luminosidade e harmonia. Mas só prejudica as coisas, que devem sua expressão a desarmonias deliberadas.

É, de fato, um mundo que contém as sementes de sua própria destruição quando levado ao extremo. Estou voltando rapidamente ao gênero de pintura que mandei ao Salão dos Independentes, a qual, no fim de contas, é a mais lógica desde o meu ponto de vista e concorda perfeitamente com os meus meios de expressão.

Sua rejeição da teoria do neo-impressionismo — a divisão de tons — está totalmente de acordo com a sua desconfiança geral em relação às teorias de arte. Vários anos antes, Derain já tinha escrito a Vlaminck: "A nossa raça goza de uma qualidade que poderá resultar em conflito, o cultivo do princípio e a nossa limitação a ele." Entretanto, não eram apenas as teorias de Seurat e Signac o que preocupava esses pintores em Collioure. Durante sua estada, eles puderam estudar as obras de Gauguin conservadas por Daniel de Monfried, amigo íntimo do pintor, em sua casa

não muito distante de Collioure. Relativamente desconhecidas até aquela data, graças a essas telas Matisse e Derain puderam ver como Gauguin prescindira da perspectiva convencional e concentrara-se em dar coesão à superfície da tela, convertendo-a numa unidade decorativa. Também viram como sua escolha de cores devia bem pouco às aparências naturais e muitíssimo à sua própria imaginação.

Quando regressaram a Paris, enviaram suas obras ao Salão de Outono e foi aí, na companhia dos amigos, que eles apresentaram o público com a primeira mostra do fauvismo. Derain expôs suas paisagens, brilhando em vermelhos, verdes e azuis estridentes, executadas com um desprezo pelo acabamento que os críticos deploraram. O esquematismo e as cores brilhantes, mas arbitrárias, que lhes davam um frescor e uma espontaneidade ímpares, condenaram o pintor aos olhos da maioria dos críticos. Mas foi Matisse quem suportou o violento impacto do inevitável furor. O retrato de sua mulher usando um enorme chapéu foi interpretado como sendo de um inexplicável mau gosto, uma caricatura da feminilidade. Até os críticos mais perspicazes acharam que Matisse havia exagerado — reconheceram seus dotes de pintor, mas consideraram sua recém-descoberta liberdade de cor, e a livre interpretação de temas familiares, uma evidência de excentricidade declarada. Embora extravagante em cor e execução, esse retrato não é tão desconcertante quanto o seguinte que Matisse faria, também de sua mulher [ilustração 3]. Mesmo aos nossos olhos, mais de 60 anos depois, o impacto ainda é colossal. O poder da cor não diminuiu, e a enfática linha verde-oliva que sublinha o nariz ainda gera excitação. É possível que aceitemos hoje como a coisa mais natural do mundo a estudada justaposição de cores, o laranja e o verde, por exemplo, tão ampla foi a influência exercida por Matisse nessa direção; mas, se pudermos por um momento esvaziar de nossa mente toda a pintura recente e recuar o pensamento para antes de 1905, então poderemos começar a participar do puro choque provocado por esse tratamento. Matisse já tinha superado Gauguin e Van Gogh na intensidade de expressão, mas, à semelhança de Cézanne, faz suas cores agirem e reagirem umas às outras, embora o efeito seja mais exagerado. O laranja e verde de cada lado do rosto produzem uma sensação de profundidade artificial, o laranja puxando o fundo para cima e para o plano do modelo, de maneira que sentimos não existir distância alguma entre o fundo e a cabeça, ao passo que o verde recua, criando um efeito espacial completamente contraditório. A notoriedade resultante dessa exposição teve suas vantagens, e esses pintores foram imediatamente reconhecidos como o que de mais avançado havia em Paris. Muitos assinaram contratos com *marchands*; Derain e Vlaminck, por exemplo, encontraram um inestimável patrocinador em Ambroise Vollard, especialmente vantajoso para Vlaminck, pois agora ele podia dedicar todo o seu tempo à pintura. Matisse foi adotado pela família Stein-Leo, seu irmão e sua cunhada, Michael e Sarah, e sua irmã Gertrude. Leo comprou o primeiro e abominável retrato de Mme Matisse, não obstante sua própria reserva. "Era o mais nojento borrão de tinta que jamais vi", escreveu mais tarde. "Ter-me-ia agarrado a ele imediatamente, se não tivesse precisado de alguns dias para superar a fatura desagradável das tintas."

Os quadros de Vlaminck, embora aparentemente próximos dos de Derain, eram concebidos de um modo totalmente diferente. Ele era o único do grupo que não tinha paciência nem, em verdade, qualquer uso para o treinamento em escolas de arte ou para a teoria da cor, embora tivesse aprendido muito estudando pintura de todos os períodos. Sua paixão pela obra de Van Gogh poderia ter brotado de um

reconhecimento, como ele pensava, dos impulsos primitivos que motivavam os turbilhões de *impasto* e a ressonância das cores — nessa época ainda eram muito confusas as lendas e os equívocos que cercavam a doença de Van Gogh. Vlaminck parece ter tentado deliberadamente trabalhar com a intuição de um primitivo (embora um tanto sofisticada) e ignorar os modos convencionais de olhar. Suas fontes visuais foram descobertas não tanto nas obras pós-impressionistas que deflagraram o entusiasmo de seus amigos, mas sobretudo em contextos inteiramente inexplorados, como as cromolitografias de chicória, e a escultura africana. Ele assim descreve suas telas desse período: "Intensifiquei todos os meus valores tonais e transpus para uma orquestração de cor pura cada coisa que senti. Eu era um selvagem sensível, repleto de violência. Traduzi o que via instintivamente, sem qualquer método, e transmiti a verdade, não tão artisticamente quanto humanamente. Apertei, destrocei tubos e tubos de água-marinha e vermelho..." E continua, dizendo que "foi graças ao meu encontro casual com André Derain que nasceu a escola do fauvismo." Mesmo que essa afirmação não seja totalmente correta, sua compreensão da arte africana contribui, sem dúvida, com um estímulo estético muito definido para a pintura e a escultura. Vlaminck reivindicou ter sido o primeiro a "descobrir" a escultura africana em 1904; se foi ou não assim, não chega a ser uma questão crucial, o importante é que Matisse e Derain tomaram-se igualmente apreciadores desse tipo de arte, embora Matisse fosse o único que começou a colecionar seriamente esculturas primitivas. De um modo geral, o interesse de Derain e Vlaminck permaneceu em um nível apreciativo — não alterou radicalmente seus estilos de pintura como iria acontecer a Picasso alguns anos depois. Não obstante, foi uma expressão da aversão de Vlaminck pela teoria e estética formais, e de sua imperiosa necessidade de reagir contra a ortodoxia. Havia, porém, outros elementos de arte não-européia no fauvismo, que se revelam com total clareza no trabalho que Matisse vinha realizando de 1906 em diante. Em março desse ano, ele visitou a Argélia e, na volta, trouxe consigo uma boa coleção de cerâmica e têxteis locais. Suas cores brilhantes e saturadas e os padrões vigorosos e pronunciados obviamente o atraíram, e passou a usá-los em naturezas-mortas, como em *Natureza-morta com Cebolas Rosadas* [ilustração 5]. Um episódio associado a esse quadro mostra como Matisse buscava manter a mesma simplicidade decorativa que via nessas cerâmicas. Tentou fazer passar o quadro, para Jean Puy, também um pintor *fauve*, como obra do carteiro local em Collioure, mas Puy não se deixou lograr pela impostura: reconheceu imediatamente a obra como sendo de Matisse. Há um primitivismo deliberado no modo como o tema é apresentado, mas, como Puy observou, era preciso um grau de organização muito sutil para se conseguir essa simplicidade. As áreas chapadas de tinta, com pouco ou nenhum modelado, e a silhueta das jarras enfatizam a função primordialmente decorativa da obra. É quase como se fosse uma padronagem têxtil. Essa restrição aos elementos essenciais, reduzindo o número de elementos pictóricos com que trabalhar, é um desenvolvimento crucial na carreira de Matisse, que pode ter sua origem em seus primeiros contatos com a arte não-européia e primitiva. Mas ele foi o único pintor entre os *fauves* a reagir de um modo tão positivo a essas novas influências; anos depois, Othon Friesz definiu sua idéia do que era o fauvismo, uma idéia muito distante daquilo que Matisse tinha em vista. Escreveu Friesz: "[O fauvismo] não era apenas uma atitude, um gesto, mas um desenvolvimento lógico, um meio necessário através do qual podíamos impor a nossa vontade à pintura, embora permanecendo ainda dentro dos limites da

tradição. Entretanto, alguns, como o próprio Friesz, foram limitados exatamente por essa dependência da tradição, ao passo que Matisse e, em certa medida, Derain e Vlaminck, puderam improvisar em cima de temas tradicionais, reorganizar idéias preconcebidas. Talvez seja esse grau de assimilação da tradição que nos faz perceber o abismo que separa esses três pintores do resto dos adeptos do fauvismo (Braque ainda não estava pintando suas telas "fauves"). É claro, seria enganador repudiar a obra desses outros pintores a quem Vauxcelles tinha apelidado de "Fauvettes"; no período de 1905-1907 registram-se algumas excelentes paisagens e retratos por Marquet, Valtat e Van Dongen, mas tem-se sempre a sensação de que suas cores fortes e vibrantes, reconhecidas como o tema do fauvismo, serviam com demasiada freqüência para disfarçar, nem sempre com eficácia, as paisagens e cenas figurativas francamente acadêmicas que se escondiam por baixo. A adoção de uma nova técnica pictórica nem sempre era suficientemente radical para compensar a falta de imaginação e de visão. Até mesmo a reprodução em preto e branco do número de 1905 de *L'Illustration* [ilustração 2] mostra como as duas paisagens de Manguin e Puy parecem quase reacionárias em comparação com as obras de Rouault, Matisse e Derain. Podiam caminhar juntos até um certo ponto e, para muitos, isso já era demais, mas as idéias e os propósitos fundamentais por que Matisse estava lutando simplesmente não faziam parte do vocabulário dos demais.

O ano de 1906 foi triunfal para os *fauves*. O movimento atingiu seu clímax no Salão dos Independentes, onde Matisse, como sempre, dominou a exposição. Expôs apenas uma tela, *Joie de Vivre* [ilustração 4], que supera em muito o seu trabalho de 1905. Retrospectivamente tendemos a avaliar a importância dessa tela através de *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, pintada no ano seguinte e que parece desafiar diretamente tudo o que Matisse já tinha feito. A tela de Picasso nos torna conscientes de uma característica de Matisse, a sua afinidade com a tradição literária das décadas de 1880 e 1890. Assim como *Luxe, Calme et Volupté* brotara dos escritos de Baudelaire, também *Joie de Vivre* depende do hedonismo tão freqüentemente apontado em certos poetas simbolistas. Matisse foi produto da era simbolista, tinha sido esse o período em que ele crescera, afinal, e essas raízes não são lembradas amiúde durante o período inicial de sua carreira. O que é de fato extraordinário é o medo como ele usa essa tradição, tantas vezes propensa à anemia, para enunciar uma idéia radical e muito positiva de pintura. Basta compará-lo com qualquer dos banhistas pintados por Maurice Denis, também fruto da mesma geração, para se avaliar a extensão da conquista de Matisse. Picasso, é claro, fazia parte de um grupo literário totalmente novo, liderado por Apollinaire, Max Jacob e André Salmon, nenhum dos quais compartilhava desse respeito pelos simbolistas. *Joie de Vivre* não é claramente uma pintura *fauve*, pelo menos não no mesmo sentido das obras de 1905; é um passo além, indicando a resposta de Matisse à pergunta de para onde e para o quê levava o fauvismo (embora se possa discutir se Matisse alguma vez considerou isso um problema, ao contrário dos outros *fauves*). É uma tela maravilhosamente controlada, em que cada linha, cada traço, cada espaço contribui para a expressão de calma e tranqüilidade — nada há que seja supérfluo. O espírito de sensualidade lânguida é um equivalente visual perfeito da imaginação de Baudelaire, admiravelmente transmitido pelos rosa e verdes suaves e pelas flexíveis contorções dos casais que se abraçam. Tudo é o mais imponderável possível, e mesmo as árvores que balouçam ao fundo parecem tão transitórias quanto o estado de espírito que expressam. Sente-se fortemente que a tela de Matisse é o resultado de anos de paciência, experimentação e estudo, e ele

impõe tal ordem e precisão em suas composições que nada pode ser resultado do acaso. Dois anos depois, Matisse publicou uma definição caracteristicamente lúcida de seus objetivos:

O que eu busco, acima de tudo, é expressão... A expressão, no meu modo de pensar, não consiste na paixão espelhada num rosto humano ou denunciada por um gesto violento. Toda a disposição de minha pintura é expressiva. O lugar ocupado por figuras ou objetos, o espaço vazio em torno deles, as proporções, tudo desempenha um papel. A composição é a arte de dispor, de maneira decorativa, os vários elementos à disposição do pintor para a expressão de seus sentimentos. Num quadro, todas as partes serão visíveis e desempenharão o papel que lhes é atribuído, seja ele principal ou secundário. Tudo o que não é útil no quadro é prejudicial. Uma obra de arte deve ser harmoniosa em sua totalidade; pois os detalhes supérfluos, na mente do espectador, usurpam os elementos essenciais.

É evidente que tal declaração e as obras que a precederam seriam impensáveis sem o exemplo de Gauguin e Seurat, que se esforçaram por obter composições simplificadas, mas formais. À semelhança de Gauguin, Matisse acreditava que a harmonia cromática deve ser orientada para os mesmos princípios que regem a música. "Não posso copiar a natureza de um modo servil", escreveu ele. "Devo interpretar a natureza e submetê-la ao espírito do quadro. Quando tiver encontrado a relação entre todos os tons, o resultado deve ser uma harmonia viva de tons, uma harmonia em nada diferente de uma composição musical." E essa tela sugere certamente a interpretação visual de uma composição de Debussy. Sua manipulação da tinta tem raízes firmemente plantadas nas aspirações poéticas de Gauguin e na análise quase científica de Seurat. É visionária e analítica, uma combinação impressionante que resulta de anos de estudo. Em um nível, os sentidos são acalentados por suas harmonias de traço e cor, mas, em outro nível, essa mesma harmonia é inquietante. A simplicidade e facilidade aparente de execução provocam uma reação em cadeia de questões. Como, por exemplo, consegue ele sugerir e negar ao mesmo tempo uma sensação de espaço — se bem que, talvez, essa espécie de curiosidade seja melhor provocada pelos trabalhos posteriores a 1908 do que nos seus chamados anos *fauves*. O comentário de Picasso a respeito de Cézanne, "é a inquietação do homem que nos interessa", poderia muito bem ser invertida para ajustar-se a Matisse, pois o que é absorvente é a sua ausência de inquietação e de ansiedade. É também a sua percepção e imaginação, qualidades que ele usa da mesma maneira que Cézanne. Sua profunda admiração por Cézanne resultou talvez de uma identificação com o modo como ele observava as coisas à sua volta. Ambos gostavam de sacudir o sentido ortodoxo de realidade e jogar com a credulidade do espectador. Nas telas que Matisse pintou entre 1900-1902, a técnica e a aplicação de tinta aproximava-se muitíssimo das telas finais de Cézanne. *Os Banhistas*, na National Gallery de Londres, uma obra surpreendente até para Cézanne, é mais desconcertante no uso da cor, na distorção das figuras e nas ambigüidades espaciais do que qualquer obra *fauve*, e é claro que Matisse aprendeu mais consistentemente dele do que de qualquer outro pintor de sua geração. Em *Le Luxe*, de 1907, por exemplo, Matisse voltou a ensaiar uma nova interpretação do mesmo tema, figuras na paisagem, mas agora extraindo as figuras de seu contexto, com resultados perturbadores — algo que ele elabora de um modo mais preciso em telas subseqüentes, como *Ateliê Vermelho* e *Janela Azul*. As dimensões de *Le Luxe* reforçam a intenção decorativa na obra de Matisse e, nesse sentido, ela pode ser vista como um prelúdio para os dois grandes painéis, *A Dança*, e *A Música*, pintados em 1909-10 e encomendadas especificamente para uma decoração. A

convicção crescente de Matisse de que sua obra devia cumprir um papel decorativo encontra eco nas intenções de muitos de seus contemporâneos — Pierre Bonnard e Maurice Denis, por exemplo.

Embora tivesse sido Denis quem declarou em 1890 — "lembrem-se de que um quadro, antes de ser um cavalo de batalha, um nu, ou alguma anedota, é essencialmente uma superfície plana coberta de cores reunidas numa certa ordem" — coube a Matisse concretizar esta concepção potencialmente revolucionária. As telas modestas e serenas de Denis, muitas vezes de natureza religiosa, sequer começaram a explorar as possibilidades implícitas em sua declaração; na verdade, a interpretação de Matisse de uma arte decorativa distanciava-se em muito das próprias intenções de Denis. Não obstante, os quadros de Denis, em conjunto com os de outros pintores *nabis* expostos em Paris nos primeiros anos do século, causaram talvez mais impacto do que geralmente se pensa. Ao longo da década de 1890 e na primeira década do século atual, todos estavam empenhados em reviver as telas em grande escala, que assumiram, com freqüência, a forma de painéis decorativos para clientes particulares. Não se tratava simplesmente de pintura de cavelete ampliadas; nelas, Bonnard e Vuillard em especial estavam enfrentando um novo problema pictórico, utilizando as descobertas impressionistas para criar efeitos de luz e padrões superficiais rigorosamente organizados.

Também para Derain e Vlaminck 1906 foi um ano afortunado. Em Chatou, Vlaminck estava pintando mais exuberantemente do que nunca. Para ele, a tinta era o único agente expressivo — espremida diretamente do tubo nos turbilhões de *impasto* que caracterizam a sua obra. Ele encoraja o espectador a tomar consciência da tinta como parte física do quadro, de modo que essas paisagens não são meramente registros do rio e do campo ao redor de Chatou, mas, primeiramente e acima de tudo, veículos de expressão. Entretanto, lendo-se os comentários de Vlaminck sobre sua própria obra, poder-se-ia esperar a realização de telas mais radicais e explosivas, talvez um estilo mais próximo do grupo alemão Die Brücke, que estava trabalhando em Dresden por essa mesma época. O uso da tinta e do desenho por Vlaminck sugere a palavra expressivo, mas comunicarão realmente qualquer idéia expressiva, à parte o evidente prazer nas cores brilhantes? Seu deleite espontâneo com as obras de Van Gogh ignorou as razões subjacentes nos experimentos pós-impressionistas com as cores e as definições arbitrárias de espaço; ao fim das contas, eram os resultados dessas pesquisas sobre o poder emotivo da cor o que o impressionava, e não as idéias que as haviam inspirado. Esse uso da cor era libertador e estimulante para todos os *fauves*, não apenas para Vlaminck, e pode-se afirmar que, em grande parte, eles não precisavam de outra justificativa para a pintura que faziam senão o puro prazer visual proporcionado pela cor pura. O radicalismo de Vlaminck, entretanto, não foi além da superfície. Sua escolha de temas e suas composições têm um precedente claro no impressionismo e, com efeito, o seu método de distribuição de elementos composicionais está muito próximo do impressionismo de Pissarro. Não é a obra de um "selvagem de coração terno", como queria que acreditássemos, mas a de um rebelde estudioso dos impressionistas.

Se a dívida de Vlaminck com os impressionistas era em grande parte inconsciente, Derain, em fins de 1905 ou começos de 1906, estava realizando uma reavaliação deliberada de um projeto elaborado por Monet, a série de telas do rio Tâmis encomendada por Vollard. Durante esse período em Londres, Derain produziu alguns dos mais notáveis exemplos de fauvismo. Ele reagiu vivamente às

variações de luz e às gradações de nevoeiro e brumas que pairam sobre o rio; entretanto, não eram respostas impressionistas meramente reelaboradas, mas reinterpretadas de um modo caracteristicamente subjetivo. "Por mais que nos distanciássemos das coisas a fim de observá-las e transpô-las sem pressa, nunca estávamos longe o bastante," escreveu Derain. "As cores tornavam-se cargas de dinamite, parecia que elas descarregavam luz. Era uma excelente idéia em sua novidade, a de que tudo podia ser elevado acima do real." A idéia de transcender o que via à sua frente, acima da realidade, talvez estabeleça a direção em que ele estava se distanciando do século XIX. Assim como para Vlaminck, também para Derain a cor é o tema de sua pintura, e é através desse veículo que ele tenta escapar às armadilhas da representação. Nesses quadros do Tâmsa, suas cores foram tão poderosas e vibrantes como nunca; contudo, ele evita qualquer nota discordante, e os "choques" e "cargas de dinamite" estão perfeitamente controlados.

Se a obra de Matisse em torno de 1907 mostra coerência com o que fizera antes, Derain parece repudiar deliberadamente seus trabalhos *fauves*. A cronologia exata de sua obra por volta de 1906-1907 é incerta, o que não causa surpresa quando se sabe que ele experimentou com muitos estilos diferentes, e simultaneamente, ao que parece. Um quadro como *A Dança* [ilustração 7] está muito distante, na concepção, de suas cenas do Tâmsa e, no entanto, é provável que tenham sido pintados ao mesmo tempo. Derain pintou muitos temas semelhantes e neles vê-se com muita clareza as duas correntes de temas que aparecem na pintura *fauve*! Por um lado, uma tentativa de interpretação subjetiva da natureza, embora mantendo um tênue vínculo com o naturalismo, como Derain fizera em suas paisagens e cenas do rio; e, por outro lado, as cenas ostensivamente líricas de que Matisse fora o pioneiro em *Joie de Vivre* e que exigiam abundantes recursos imaginativos. Diante da falta de graciosidade de *A Dança*, parece que Derain não encontrou muitas facilidades neste estilo de pintura, e nem era certamente uma transição fácil de realizar, pois sua obra anterior não o equipara para abordar temas imaginários. Talvez por causa das óbvias dificuldades que enfrentou, essas pinturas estão entre suas obras mais fascinantes. Essa própria desgraciosidade é parcialmente deliberada; os gestos estranhamente contorcidos das figuras que se movem na superfície do quadro fazem todos parte do ambiente primitivo em que Derain as colocou. Entretanto, esse primitivismo é pouco tímido, não constitui para ele o reflexo de um modo de vida, como era para Gauguin, mas tinha muito mais de um ato, de uma atitude assumida. É possível que compartilhasse da curiosidade que Vlaminck e Matisse sentiam pela escultura primitiva, mas ele só investiga essas novas formas de um modo displicente. Tal como é patenteado pelas figuras nessa cena, elas são mais uma idéia genérica de primitivismo do que o resultado de um interesse mais profundo por novas expressões formais. Esse aspecto do tema dificilmente se coaduna com o tradicional tema dos banhistas, do qual deriva; o nu sentado ao fundo não desempenha qualquer papel no ritual que se desenrola à sua frente. As insinuações de exotismo são contrariadas pelo sofisticado estilo *art nouveau* com que a tela, em seu todo, foi tratada. É uma obra decorativa, mas não suficientemente monumental para eliminar a suspeita de produção de um molde, de um padrão, o que a torna um tanto "elegante", ao sabor da moda vigente. Mas são inconsistências como essas que constituem o aspecto mais fascinante dessa pintura, em parte porque são peculiares a Derain em sua tentativa de encontrar uma alternativa para a sua outra obra. Em Matisse, é claro, essa dicotomia nunca se deu. Não existe verdadeira ruptura entre suas naturezas-mortas ou paisagens e as obras acentuada-

mente líricas que executou ao mesmo tempo; de fato, elas se relacionam estreitamente entre si. Parece haver poucas dúvidas de que Derain buscou uma saída para o impasse do fauvismo através desses temas, vendo neles um modo de construir uma realidade mais sólida e tangível do que a possibilitada através de efeitos fugazes de cor. Uma breve comparação entre *La Danse* e *Le Luxe*, de Matisse, mostra como aumentou a distância entre os dois pintores num curto espaço de tempo. É surpreendente recordar que, apenas um ano antes, ambos eram apontados como pintores *fauves* e, agora, parecia haver muito pouca coisa a ligá-los. A essa altura, em 1907, Picasso e Braque estavam sugerindo novas possibilidades visuais com as pesquisas que não tardariam muito a tornar-se o cubismo, e Derain sentiu-se naturalmente inclinado a simpatizar com seus propósitos, embora nunca se engajasse pessoalmente ao movimento cubista. Em *Os pintores cubistas*, Apollinaire observa que "a nova estética [isto é, o cubismo] foi inicialmente elaborada na mente de Derain", observação que tem de ser confrontada com o descrédito aberto de Derain quanto a teorias. De fato, Apollinaire evita levar adiante a afirmação, dizendo: "...seria hoje extremamente difícil escrever com clareza sobre um homem que tão obstinadamente se mantém afastado de tudo e de todos". Além de compartilhar do desejo de Picasso e Braque de questionar não só a representação de objetos, mas também a nossa maneira de ver e de olhar esses objetos, Derain também compartilhava do seu entusiasmo por Cézanne, cuja obra tinha recebido um extraordinário reconhecimento numa grande retrospectiva organizada em 1907, ano seguinte ao da morte do pintor. É de presumir que Derain tenha visto como Braque realizou a transição de seu breve experimento *fauvista*, de 1906, para as fortes paisagens monocromáticas de 1908, mas para Braque essa transição não constituiu a opção deliberada que Derain enfrentou, parece ter sido uma decorrência inteiramente lógica. No fim de contas, ele nunca se engajara num estilo tal como Derain o fizera durante anos. As poucas obras *fauves* de Braque, em que ele experimenta com ligeiras manchas de cor pura, estavam muito próximas, em técnica e expressão, do que Matisse e Derain fizeram em Collioure. Nelas, ele obteve efeitos de luz e espaço de incomparável frescor e espontaneidade, que são uma das alegrias do fauvismo. Mas, como ele declarou mais tarde, esse foi um período necessário de experimentação, que libertou sua imaginação e o ajudou a livrar-se de muitos preconceitos; Braque sempre considerou essa fase transitória e talvez seja esse o modo como nós também deveríamos encarar o fauvismo. Nunca foi um movimento com objetivos que pudessem ser realizados, como foi o caso do cubismo, mas um processo espasmódico de experimentação, a partir de possibilidades sugeridas pelos pintores pós-impressionistas. Com muita frequência, eles estavam meramente repetindo o que esses artistas já tinham dito, só que em vozes mais altas e mais estridentes, mas telas, como o retrato que Matisse pintou de sua mulher, e as aquarelas de Derain em Collioure justificam a comoção provocada. "Quando os *fauves* deixaram de reagir," escreveu Apollinaire, "não sobrou ninguém exceto os burocratas pacíficos, que se pareciam, traço a traço, aos funcionários da rua Bonaparte em Paris. E o reino dos *fauves*, cuja civilização parecia tão poderosa, tão nova, tão surpreendente, adquiriu subitamente o aspecto de uma cidade-fantasma."

EXPRESSIONISMO

NORBERT LYNTON

Toda ação humana é expressiva; um gesto é uma ação intencionalmente expressiva. Toda arte é expressiva — de seu autor e da situação em que ele trabalha —, mas uma certa corrente artística pretende impressionar-nos através de gestos visuais que transmitem, e talvez libertem, emoções ou mensagens emocionalmente carregadas. Tal arte é expressionista. Uma considerável parcela da arte do século XX foi desse gênero, especialmente na Europa Central, e o rótulo "expressionismo" foi-lhe aplicado (assim como às tendências comparáveis na literatura, arquitetura e música). Mas nunca houve um movimento chamado expressionismo.

Nem, é claro, essa intensificação do poder expressivo é peculiar à arte do século XX. Períodos de crise, em especial, parecem produzir artistas que canalizam as ansiedades de seu tempo para as suas obras. Uma vez admitida a personalidade do artista como fator determinante do caráter de uma obra de arte, como se viu em escala crescente durante o Renascimento, a arte pôde funcionar cada vez mais abertamente como um meio de auto-revelação. No contexto do individualismo moderno, isso pôde ser levado a extremos, mas a única inovação verdadeira que o expressionismo moderno apresentou foi a descoberta de que composições abstratas podem ser tão efetivas, pelo menos, quanto os quadros temáticos. Descobriu-se que o tema, tendo servido como o veículo para gestos expressivos (em certa medida, como a aceitável capa de açúcar em redor da pilula do significado), podia ser inteiramente abandonado. O poder expressivo de cores e formas, de pinceladas e textura, de tamanho e escala, era demonstravelmente suficiente.

Esse último desdobramento foi estimulado pela consciência crescente dos artistas, desde o começo do século XIX, de que a música possuía um caráter direto de impacto. Aí estava uma forma de criação que comunicava sem o auxílio da narrativa ou da descrição, sem mesmo qualquer recurso a reflexos associativos. *Ut musica, pictura*. O romantismo também permitiu uma crescente consciência, muitas vezes impelida pelo nacionalismo, da liberdade desfrutada por artistas extra-acadêmicos de séculos anteriores. Alguns deles puderam ser considerados heróicos precursores, oferecendo tradições alternativas às das academias.

A arte de Dürer, Altdorfer, Bosch e outros, às vésperas da Reforma, é marcada por qualidades expressionistas e, sobretudo, por uma ansiedade apocalíptica que seduz fortemente o nosso século. Grünwald, contemporâneo desses artistas e autor do famoso retábulo de Isenheim (cerca de 1515), inspirou admiração e imitação direta em nosso tempo. Um livro, publicado em Munique em 1918, recuou ainda mais no tempo, oferecendo iluminuras alemãs dos séculos VIII ao XV

como exemplos para os modernos expressionistas e seu público; traduzido, o título desse livro é *Miniaturas expressionistas da Idade Média alemã*. O mesmo público, por essa época, podia dispor de um volume crescente de literatura sobre arte popular, arte não-européia, muitos exemplos de arte primitiva, arte infantil e arte de loucos, tudo isso familiarizando os leitores com alternativas ao idealismo clássico.

Mas até mesmo as tradições da arte ocidental, centradas no classicismo e tão poderosamente alimentadas pela Itália e a França a ponto de, retrospectivamente, outros países poderem reclamar contra o fato de seu gênio inato ter sido mascarado por modas alienígenas, continham elementos que sustentam o expressionismo. A tradição veneziana de iluminação espetacular, cores opulentas e pinceladas individuais, por vezes apaixonadas, era, em certa medida, uma tradição expressionista. Dela derivam pintores como El Greco (cuja fama extrema data do início deste século) e Rembrandt. Mesmo na Itália Central, onde a teoria clássica foi definida e academias foram fundadas para propagá-la, o ímpeto pessoal que tinha levado Michelangelo à veemência e à distorção foi imitado por gerações de homens menores com rendimentos rapidamente decrescentes. Ambos os exemplos, dos meios pictóricos sobrecarregados e da distorção figurativa e composicional, são importantes para o expressionismo moderno.

O Barroco estava interessado na reação do público. Na medida em que, a serviço da Igreja ou da Coroa, a arte pretendia reafirmar fés e lealdades, métodos expressionistas foram usados para fins impessoais. A eficácia especial para isso da *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte compósita na qual muitas artes colaboravam para um só fim, foi explorada pelo Barroco, por vezes em formas que puderam ser transmitidas a séculos subsequentes. Mas também foi uma era de grandes artistas individuais. As qualidades francamente emocionais da arte de Rubens fizeram dele um modelo ideal para sucessores relutantes em adotar as disciplinas mais frias do classicismo; não muito depois de sua morte, Rubens fora convertido no paladino involuntário do modernismo e da autoconfiança. Nesse meio tempo, a escola holandesa desenvolveu novos tipos de pintura sem o auxílio do prestígio acadêmico. Seu interesse no que poderia ser chamado uma temática de baixo conteúdo — como a paisagem e a natureza-morta — é um importante fator na exploração que o século XIX fez da expressão, mais através da maneira do que do tema. O uso que Rembrandt fez da cor, do *chiaroscuro* e do pincel, da linha e do contraste em seus desenhos e águas-fortes, inclusive do tema, foi subjetivo em um grau sem precedentes. Quando sua fama aumentou, por volta de 1800, o conhecimento de sua carreira habilitou-nos a representá-lo, a nossos próprios olhos, como o original *outsider* moderno, o gênio rejeitado pela sociedade porque ele conhecia a sua verdadeira natureza e trabalhou em grande parte contra ela.

O Iluminismo do século XVIII valorizava a ordem acima do indivíduo, mas isso foi invertido com o advento do Romantismo. Goya, Blake, Delacroix e Friedrich foram notáveis colaboradores numa campanha de introspecção e, em certa medida, de questionamento social, que varreu de uma ponta à outra todos os campos da arte. Em Turner, essa introspecção combinou-se com um desenfreado amor às energias da natureza e às energias da tinta na tela. Foi proposto e discutido que o conceito moderno de criação artística estava enraizado em forças pessoais e suprapessoais inconscientes; nasceu a convenção paradoxal de que o individualismo irrestrito poderia produzir verdades universais. O próprio classicismo foi transformado. Restabelecido de uma forma particularmente intencional por David,

ele se tornou idiossincrásico e cada vez mais abstrato nas mãos de Ingres e outros. Foi no classicismo de Ingres, não no romantismo barroco de Delacroix, que o primitivismo fez sua primeira contribuição estilística importante.

O renovado romantismo do final do século XIX tornou-se a base imediata do expressionismo moderno. A rejeição da civilização européia por Gauguin e sua celebração de uma existência alternativa em forma e cor emocionais; a súbita mudança da arte requintada de Ensor para uma técnica intencionalmente chocante em que se apresentam temas igualmente chocantes; o uso de imagens alucinatórias por Munch, através das quais empresta forma pública às angústias pessoais; a apaixonada, mas controlada deformação da natureza por Van Gogh e a intensificação da cor natural, a fim de criar uma arte violentamente comunicativa — esses foram os modelos imediatos para os pintores do século XX que buscavam meios expressivos. O exemplo de Rodin, que pôde transmitir emoção convincentemente através das superfícies e poses forçadas das figuras, ofereceu uma base análoga para a escultura moderna. A máquina fotográfica tinha, nesse meio tempo, feito do naturalismo puro e simples lugar-comum. A *art nouveau*, na virada do século, tomou notáveis liberdades com as aparências normais, a fim de explorar as possibilidades tanto expressivas quanto decorativas do traço, da cor e da forma, enquanto os psicólogos tentam explicar como os nossos estados mentais reagem a tais elementos. Apoio e estímulo vieram também de muitas outras direções — do mundo de sofrimento e sensibilidade anormal tornado palpável nos livros de Dostoiévski, da maneira e do conteúdo agressivos das peças de Ibsen e Strindberg, da brilhante e acerba visão de Nietzsche de um mundo sem Deus e a retórica desafiadora em que a apresentou (“aquele que seria um criador... deve ser primeiro um destruidor e despedaçar os valores”), enfim, dos movimentos místicos dos últimos cem anos, em especial, a teosofia e Rudolf Steiner.

O expressionismo floresceu de forma especialmente abundante na Alemanha moderna. O movimento Sturm und Drang do final do século XVIII tinha sido uma tentativa pioneira de quebrar a influência da cultura mediterrânea sobre um povo nórdico, e o expressionismo alemão do início do século XX estava impregnado de suas idéias e literatura. Política e socialmente, a Alemanha moderna foi o mais conturbado dos países europeus, com cidadãos de mentalidade de extrema-direita e de extrema-esquerda usando métodos também extremos em suas batalhas pela supremacia, e guerras desastrosas somando-se às misérias ocasionadas por uma industrialização e uma urbanização super-rápidas.

O mundo artístico alemão estava, e está, fragmentado pelo federalismo alemão. A vida cultural de cada cidade importante tende a estar, em certa medida, separada e em competição com a de outras. Depois de 1900, Berlim tornou-se cada vez mais o ponto focal de todas as artes, mas Munique também era um centro de importância internacional e, não muito atrás, vinham logo Colônia, Dresden e Hanover. Cada uma dessas cidades possuía suas instituições acadêmicas, equilibrando entre si as oportunidades que podiam ser oferecidas aos artistas de vanguarda. Assim, embora Berlim fosse claramente o ponto de reunião e de exibição, mais cedo ou mais tarde, para qualquer novo movimento, era também a cidadela de reação artística, e assim era mantida firmemente pelo envolvimento pessoal do próprio *Kaiser*. Depois que ele partiu, em 1918, o colapso geral do governo na Alemanha debilitou imensamente a posição da arte oficial, e grupos e movimentos multiplicaram-se livremente. Nesse interim, a imprensa passou a manifestar um lucrativo interesse pelas aventuras e escaramuças culturais, e nunca

faltaram mecenas dispostos a dar algum apoio aos novos artistas. O mundo oficial na Alemanha não se fazia de rogado para denunciá-los como subversivos. Isso forçou-os a acelerar alianças que não resultavam necessariamente de qualquer engajamento político profundo de sua parte, e deram ao expressionismo o caráter de movimento de protesto político, quando, de fato, apenas um número surpreendentemente pequeno das obras tidas como expressionistas reflete proposições de natureza política. Isso também garantiu aos artistas o interesse do público entre as pessoas de esquerda. Onde os governos locais eram progressistas, facilitaram-lhes lugares em coleções públicas, coisa que os artistas da vanguarda em outros países tiveram que esperar décadas para conseguir. Mudanças no equilíbrio político podiam produzir súbitas mudanças na orientação cultural. Galerias e revistas podiam oferecer apoio sectário a artistas e grupos, mas, em toda a Alemanha, os artistas também atuavam como seus próprios empresários, colocando sua arte diante do público através de organizações e publicações que lhes davam sua colaboração.

O expressionismo está principalmente associado a dois grupos informais de artistas: o grupo Die Brücke (A Ponte), de Dresden, formado em 1905 e dissolvido em 1913, e os artistas de Munique que expunham sob a égide de um almanaque intitulado *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul], do qual só veio a ser publicado um único número em 1912. Outros artistas são geralmente agrupados a esses, como Kokoschka, de Viena, e Feininger, o americano-alemão. Alguns dos artistas que trabalhavam no começo do século em Worpswede, perto de Bremen — sobretudo Paula Modersohn-Becker —, são considerados, por vezes, os pioneiros dessa vaga do expressionismo. O movimento *fauve* em Paris, associando Matisse, Derain, Vlaminck e outros (eles expuseram juntos pela primeira vez em 1905), é sob muitos aspectos uma manifestação afim e, provavelmente, teve mais influência sobre os alemães do que eles mesmos admitiriam. A guerra de 1914-1918 pôs fim à carreira de alguns dos principais expressionistas e deixou para trás uma Alemanha muito diferente; e, depois de 1918, a primazia histórica em arte é geralmente atribuída ao movimento Dadá, especialmente efetivo em Berlim durante os primeiros anos do pós-guerra, aos ensaios de arte-e-indústria da Bauhaus e ao movimento contra o expressionismo dos anos 20 que recebeu o nome de *Die Neue Sachlichkeit* (A Nova Objetividade). Assim, o clímax da pintura expressionista ocorreu antes da guerra, embora a principal atividade expressionista na literatura e arquitetura (o que existia dela) viesse depois da guerra.

A história é, evidentemente, muito mais complicada do que este resumo permite. Sobretudo, cumpre repetir que nunca houve um movimento ou grupo que se anunciasse como “expressionista” e definisse seus propósitos expressionistas. O próprio rótulo veio muito tarde — em 1911, quando a exposição da Secessão de Berlim incluiu uma galeria de trabalhos designados como sendo da autoria de *Expressionisten* — todos eles de Paris: Matisse e os *fauves*, mais Picasso em sua fase pré-cubista. Em 1914, o rótulo foi aplicado aos artistas do Die Brücke e a outros. A tendência era aplicá-lo a toda uma gama de correntes internacionais surgidas depois do impressionismo e que se pensava serem anti-impressionistas. Assim, o livro de Herwarth Walden, *Expressionismus*, publicado em 1918, é subintitulado “o vértice da arte” e ocupa-se dos movimentos modernos em geral. O que ele e outros esperavam encontrar na nova arte que apoiavam, em contraste com o realismo e o oco idealismo do século XIX, era o que chamaram *Durchgeistigung*, a atribuição de um significado espiritual a toda e qualquer ação. A palavra

expressionismo não pretendia, em geral, significar nada de mais preciso do que subjetivismo antinaturalista. Pode-se argumentar que essa tendência geral é característica da cultura alemã, pelo menos da cultura alemã em momentos de grande tensão, quando vacila a ligação com o helenismo. "Os alemães são, realmente, uma gente estranha", disse Goethe a Eckermann em 1827. "Tornam a vida desnecessariamente difícil para eles próprios ao procurarem idéias e pensamentos profundos em toda parte, e ao inseri-los em todas as coisas. Tenha a coragem de entregar-se às primeiras impressões... não pense o tempo todo que todas as coisas são desprovidas de significação se carecerem de uma idéia ou pensamento abstrato." O próprio impressionismo nunca floresceu na Alemanha.

Os jovens do Die Brücke não tinham intenções estilísticas. Reuniram-se em 1905 — Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (nascido em 1883), Karl Schmidt-Rottluff (nascido em 1884) e Fritz Bleyl. Kirchner passara alguns meses estudando pintura em Munique; eram todos estudantes de arquitetura e, transferindo-se dos projetos para a arte, estavam caminhando na direção oposta à favorecida por muitos dos líderes da *art nouveau* e do *Jugendstil*, mas suas intenções eram, de uma certa maneira, semelhantes: dirigirem-se a um público mais vasto. Não tinham teorias. O que tinham para oferecer era juventude e impaciência. Suas pinturas, gravuras e ocasionais esculturas readquiriram parte do vigor que a arte alemã perdera desde que a Renascença invadiu o norte europeu. Não tinham programa. Escreveu Kirchner num manifesto de 1906: "Estão conosco todos aqueles que, diretamente e sem dissimulação, expressam aquilo que os impele a criar." Esperavam que todos os tipos de artistas se juntassem a eles mas nos dão a impressão de que não esperam interesse nem amizade de lado nenhum: quase por definição, não tinham deveres de obediência nem filiações. Conheciam alguma coisa dos *fauves*; admiravam Munch e gradualmente descobriram Van Gogh; tornaram-se apaixonadamente interessados pela arte africana e por outras artes primitivas. Mas a única coisa que tinham em comum era o desejo de agir, enérgica e virilmente. Assim, esperavam conquistar um público incapaz de responder à polida e anêmica arte dos acadêmicos. Alguns outros aderiram ao grupo por períodos variáveis: Nolde, Pechstein e Otto Müller são os mais conhecidos.

Emil Nolde (1867-1956) é considerado o pintor mais vigoroso entre eles. Sua filiação durou apenas alguns meses, de 1906 a meados de 1907. De origem camponesa, do Schleswig no extremo norte da Alemanha, sua visão do mundo era marcada por um pessimismo nórdico que parece mal humorado, quando comparado com o entusiasmo de Kirchner, Schmidt-Rottluff e Heckel (Bleyl colaborou pouco e deixou o grupo em 1909). Seus retratos, interiores, paisagens com nus e artistas de cabarés, apesar de todo o desafio que oferecem às noções de arte polida e mecânica, e às implicações sociais dessa arte, são declarações afirmativas e até sugerem, em última instância, um arcadismo moderno. Trabalharam freqüentemente com cores brilhantes e formas francamente primitivas; e, à primeira vista, não existe na obra deles o menor indício de um comentário social direto ou mesmo de inquietações pessoais. Em 1911, os três mudaram-se para Berlim, onde Max Pechstein e Otto Müller se juntaram ao grupo. Ai, a obra de Kirchner mudou de forma considerável, tornando-se mais nervosamente agitada e gótica em sua maneira; e, de um modo geral, suas obras perderam muito de seu calor. É possível que o relativo isolamento do grupo em Dresden fosse a origem de sua força. Agora esses outrora pintores de domingo encontravam-se no turbilhão da arte e da política artística alemãs. De agora em diante, eles são vistos em sua melhor forma em seus

trabalhos gráficos, especialmente nas xilogravuras, inspiradas nas gravuras alemãs do período da Reforma e em Gauguin e Munch, que transformaram o meio em um veículo de expressão muito pessoal.

Em 1913, quando Die Brücke foi dissolvido, as obras expressionistas estavam sendo atacadas pela opinião conservadora por "colocarem em perigo a juventude alemã" com seus "borrões de lunáticos". Wilhelm von Bode, famoso diretor dos museus de Berlim, receava que os expressionistas trabalhassem "não no inocente desejo de criar, mas com a ambição de se fazerem notar a todo o custo". O impressionismo ainda era para muitos o arquiinimigo da decência artística; essa arte mais tempestuosa que viera substituir o impressionismo era ainda pior e confirmava seus temores. Em 1919, Nolde, Pechstein e outros tinham formado um grupo dissidente da Secessão de Berlim, a fim de reforçar sua oposição ao hesitante impressionismo de Max Liebermann e seus amigos. Foi a chamada *Neue Sezession*; Kirchner e os outros aderiram a eles quando chegaram à capital.

Uma outra organização surgiu mais ou menos nessa época: a revista e empresa-editora de Herwarth Walden, *Der Sturm*, iniciou suas atividades em 1910, e sua galeria de arte, com o mesmo nome, foi inaugurada em 1912. *Der Sturm* tornou-se uma importante força na divulgação das tendências de vanguarda alemãs e centro-europeias, mas Walden realizou mais do que isso: levou à Alemanha exposições de arte estrangeira que foram influentes sobre os interesses alemães do mesmo tempo, indicativos desses interesses. Sua primeira exposição, em março de 1912, combinou uma individual do austriaco Oskar Kokoschka e uma coletiva dos pintores do *Blaue Reiter* de Munique. No mês seguinte, Walden montou a exposição futurista italiana que fizera recentemente sua estréia em Paris; agora em Berlim, essas obras atraíram muita atenção e várias delas foram compradas. Os meses restantes de 1912 foram dedicados a mostras de arte gráfica francesa moderna, pinturas rejeitadas na exposição *Sonderbund* de Colônia, os "expressionistas franceses", pintores belgas, incluindo Ensor, a *Neue Sezession* de Berlim, e exposições individuais de Kandinsky, Campendonck (associado a *Der Blaue Reiter*), Arthur Segal e outros. (A exposição *Sonderbund* de Colônia, de maio a setembro de 1912, foi por si mesma um importante acontecimento da vanguarda, incluindo obras enviadas de toda a Europa, como 16 Picassos, seis deles de 1910-1911, uma sala só para Cézanne e outra só para Gauguin, e nada menos de 108 telas e 17 desenhos de Van Gogh; as obras rejeitadas eram, em grande parte, de artistas do *Blaue Reiter*, mas que estavam bem representados na exposição por outros de seus trabalhos. Durante esse mesmo ano, a revista *Der Sturm* publicou, entre outras coisas, manifestos futuristas, passagens de *Sobre o espiritual na arte*, de Kandinsky, o ensaio de Apollinaire, *Réalité et peinture pure* [Realidade e pintura pura] e o de Léger, *Les origines de la peinture contemporaine* [Origens da pintura contemporânea]. No ano seguinte houve exposições de trabalhos do escultor russo Archipenko, Robert Delaunay, Klee, os cubistas franceses, Franz Marc, o futurista italiano Severini e outros, além de uma grande exposição intitulada *Erste Deutsche Herbstsalon* (Primeiro Salão de Outono Alemão), adotando o nome da primeira exposição livre de Paris montada em 1903 por Matisse e outros; compôs-se de 366 trabalhos de mais de 80 artistas em atividade na América, Alemanha, França, Itália, Rússia, Suíça, Espanha, etc. Assim, Walden levou a Berlim o máximo que pôde do modernismo internacional, e seu público estava melhor informado sobre os desenvolvimentos recentes do que seria de esperar que estivesse qualquer um em Paris ou Milão, para não falar de Londres ou

Nova York. Sua gama de interesses incluía a poesia, a música e o teatro líricos, campos para os quais contribuiu pessoalmente. Suas atividades, complementadas pelas de outros indivíduos e de centros, fizeram da Alemanha a principal vitrine para a vanguarda européia durante os anos que precederam a Primeira Guerra Mundial.

O mais controvertido entre os artistas que Walden apoiou fora certamente Oskar Kokoschka (nascido em 1886). A tendência da *art nouveau* vienense era a de apoiar o escapismo e a decadência, e o jovem Kokoschka tinha usado gestos violentos para libertar-se do seu domínio. Comprazia-se em desenhar para si mesmo a cólera do público vienense, provocada tanto por seus artigos quanto por suas telas. Hoje é um pouco difícil vermos algo de radical nos retratos nervosamente elegantes desses anos. Seus desenhos têm uma agudeza (comparável à de Schiele) que é mais enfaticamente expressionista; mas sua contribuição direta para o mundo mais vasto do expressionismo reside em suas peças de teatro. *Assassínio*, *Esperança de Mulheres* (encenada em 1909) e *Sarça Ardente* (encenada em 1911), são acontecimentos marcantes na história inicial do teatro expressionista. Kokoschka chegou a Berlim em 1910, ajudado pelo arquiteto e escritor vienense Adolf Loos, e aí encontrou não só numerosos artistas rebeldes, mas também um *marchand* muito conhecido, Paul Cassirer, que estava preparado para se interessar por seu trabalho, e um amigo — e subsequente patrocinador — Herwarth Walden. Seu retrato de Walden, pintado no mesmo ano, é uma de suas melhores telas.

Kokoschka distinguiu-se no mundo como o expressionista por excelência. Isso é, pelo menos, um resultado tanto de personalidade quanto de produção, e um certo crédito deve ser concedido ao acaso e às circunstâncias. Viena oferecia o equilíbrio certo de prosaísmo apático e brilho espasmódico de que o jovem precisava para desenvolver seu sentimento de missão. Sua formação tcheca parece tê-lo protegido da ironia introvertida que impede os vienenses de se verem a si mesmos como heróis. Em Berlim, no café Grössenwahn (=megalomania), ele pôde encontrar artistas e escritores de fervor comparável e aí pôde também destacar-se, sem ser estorvado pelo racionalismo berlinense. O destino se encarregou de acrescentar histórias tão comentadas quanto o seu tempestuoso romance com Alma Mahler, viúva do compositor, a quem Kokoschka celebrou no quadro *Noiva do Vento* (1914); até mesmo os ferimentos que sofreu na guerra, uma bala na cabeça e a *Liebestod* de uma baioneta russa que lhe rasgou o corpo, parecem ser tributos do cosmos ao seu filho favorito. Mais tarde, os nazistas confirmaram a opinião de Viena acerca do jovem ao denunciá-lo como degenerado — como habitualmente faziam em relação a quase todos os artistas não-convencionais —, e Kokoschka acolheu publicamente o epíteto em seu *Auto-Retrato de um Artista Degenerado* (1937). O gesto de considerar a si mesmo como único — enquanto homem e enquanto artista, enquanto sofredor e enquanto criador — é arquetípico. Ele poderia ter dito o que a poetisa Else Lasker-Schüler escreveu a Walden, seu segundo marido: *Ich bin nie mit anderen Menschen zu messen gewesen* ("Nunca foi possível medir-me nos termos dos outros seres humanos").

O individualismo desse gênero foi afirmado em graus variáveis e com justificações várias por muitos expressionistas. Se, de fato, expressionismo significa alguma coisa, ele quer dizer o uso da arte para transmitir a experiência pessoal. A exploração da personalidade parece ser-lhe essencial, e isso requer uma certa postura consciente ou inconsciente por parte daqueles artistas não dotados de uma

personalidade própria muito acentuada. Isso nos ajuda a ver por que não pôde haver estilo, ou grupo, ou movimento que representassem apropriadamente o expressionismo. Também elucida uma importante distinção entre os expressionistas. Artistas como Kirchner, Kokoschka, Nolde, etc., parece terem confiado na auto-expressão mais ou menos imediata, na suposição de que isso, se for suficientemente direto, será facilmente comunicado a um espectador sem preconceitos. Outros artistas, porém, sentiram a necessidade de testar seus meios e seus impulsos, e modelar gradualmente uma linguagem controlável na qual formulassem suas mensagens pessoais.

Os artistas de *Der Blaue Reiter* eram desta segunda espécie. *Der Blaue Reiter* foi o nome do almanaque publicado em Munique em maio de 1912. Seus diretores eram Kandinsky e Marc, que formavam todo "o conselho editorial de *Der Blaue Reiter*" e também promoveram duas exposições em Munique, inauguradas em dezembro de 1911 e fevereiro de 1912. Esses dois pintores e seus mais íntimos amigos, também pintores — Macke, Javlenky, Klee, Gabriele Münter e Marianne von Werefkin —, são os artistas que hoje em dia se considera terem formado o grupo *Blaue Reiter*. As exposições incluíram-nos, mas também exibiram uma representação bastante ampla da moderna arte européia.

Vassily Kandinsky (1866-1944) tinha chegado a Munique vindo de Moscou em 1896, a fim de iniciar tardiamente sua carreira como artista. Viu-se numa cidade de naturalismo lírico e de *Jugendstil*, e em seus primeiros quadros combinou ambos. Gradualmente, sob a influência do primitivismo russo e bávaro, e seguindo o exemplo do fauvismo (que estudou em primeira mão em Paris), Kandinsky reduziu o naturalismo em sua arte e ampliou bastante o seu poder líricamente expressivo. Cores brilhantes e pinceladas intensas eram suficientemente comunicativas para ele depender cada vez menos do tema. No começo, inclinara-se para temas que parecem agora enjoativamente românticos, mas, por volta de 1910, pôde ser muito mais comoventemente poético através da pintura de paisagens simplificadas; e, nesse mesmo ano, fez seus primeiros experimentos com arte completamente abstrata: suas tão conhecidas aquarelas abstratas, em que manchas de cor e gestos do pincel pretendem comunicar diretamente ao espectador o significado da obra. O espectador tem que explorar e reconhecer seu caminho para penetrar na composição, em vez de simplesmente ler. Nos anos seguintes, Kandinsky desenvolveu ainda mais essa arte sem tema, não rejeitando necessariamente todos os indícios de figuração, mas colocando sua ênfase na expressividade total de suas pinturas e, por vezes, usando técnicas meio improvisadas, a fim de obter o máximo de imediatismo possível.

Franz Marc (1880-1916) tentou um movimento comparável de uma arte orientada para o objeto para uma arte de expressão lírica. O papel que a música desempenhou na vida criativa de Kandinsky, levando-o à análise teórica e encorajando-o em sua busca de expressão direta, foi desempenhado para Marc por animais. Ele viu em seus olhos uma inocência perdida pelo homem, uma sincronia com os ritmos da natureza da qual o homem se divorciara, e pintou-os como imagens simbólicas e também como objetos de contemplação para alcançar o esclarecimento. Pintou-os continuamente — primeiro de um modo mais ou menos impressionista, depois mais à maneira de ícones, com cores não-naturalistas e encenações hieráticas, e, finalmente, sob a influência de Delaunay, dentro de uma estrutura vagamente geométrica. Nunca muito radical ou convincente, apoiado em observações excitantes, mas não muito profundas sobre a vida e a arte, e talvez um

pouco aureolado pelo triste acidente de sua morte na guerra, Marc possui a distinção de ser um artista moderno popular.

O exemplo de Delaunay foi também de especial importância para August Macke (1887-1914) e para Paul Klee (1879-1940). Kandinsky e Javlensky apoiaram-se principalmente na arte emocional relativamente aberta do fauvismo; Marc, Macke e Klee descobriram em Delaunay um cubismo poético e construtivo. Quando Kirchner e outros eram influenciados pelo cubismo, aprendiam com ele principalmente os meios formais e composicionais de desintegração e nitidez, ao passo que os artistas do *Blaue Reiter* apreciavam Delaunay por suas harmonias de cor e de estrutura. Viram-no como um construtor e, assim, como o filho direto de Cézanne.

Kandinsky, Marc e alguns outros tinham sido membros da recém-formada "Sociedade dos Novos Artistas" de Munique, mas se desligaram dela em 1911, por sua relutância em aceitar a passagem de Kandinsky para a abstração. Por essa época, Kandinsky e Marc já estavam planejando a revista *Der Blaue Reiter*. Seria uma compilação de artigos destinados a elucidar suas próprias atitudes e apresentar trabalhos semelhantes em outros lugares e em outros veículos, e a ilustrar o lugar ocupado por essas atividades no contexto mais amplo da criatividade humana. Não apenas a "bela arte" civilizada, mas também a arte e o *design* primitivos. Não apenas a arte como esporte da civilização, mas também a arte como veículo de esperanças e medos humanos, a arte religiosa. Não apenas arte, mas também música, poesia, teatro e o resto. Não apenas obra alemã, mas contribuições da Rússia, França, Itália, todas ligadas pelo desejo de encontrar novos meios de expressão através dos quais transmitir a essência profunda da humanidade.

Der Blaue Reiter trazia ensaios de Kandinsky, Marc e Macke, de Arnold Schoenberg e outros sobre música, de David Burljuk sobre arte russa, e de Erwin von Busse sobre Delaunay. Há ilustrações para dar um panorama da arte primitiva, a arte popular bávara às silhuetas egípcias, e para mostrar a arte requintada de muitos períodos do Ocidente e do Oriente, e obras modernas de artistas do *Blaue Reiter* e outros, incluindo Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Rousseau, Matisse, Picasso, Delaunay e Arp (que estava trabalhando em Munique nessa época). Havia encartes com música de Schoenberg, Berg e Webern. O número da revista é dedicado à memória de Hugo von Tschudi. Tschudi falecera em 1911, depois de dirigir as Galerias Bávaras em Munique. Tinha sido antes diretor da Galeria Nacional de Berlim, até que uma violenta discordância com o *Kaiser* em torno da sua compra de arte francesa do século XIX para o acervo do museu levou-o a pedir demissão em 1908. A ocasião específica de sua demissão foi, segundo parece, a insistência do *Kaiser* em afirmar que Delacroix não sabia desenhar nem pintar.

O nome de Wilhelm Worringer é freqüentemente citado a respeito da mudança de Kandinsky para a abstração, e das atitudes gerais manifestadas por ele e por seus colegas do *Blaue Reiter*. Em 1907 Worringer apresentou uma tese doutoral, publicada em 1908, intitulada *Abstração e empatia: uma contribuição à psicologia do estilo*. Em 1911, ele publicou uma outra obra influente, *A forma no gótico*. Nesses livros, ele distinguiu entre a atitude naturalista generalizada característica da arte clássica, e a tendência para a abstração, observável nos artefatos do homem nórdico, vivendo num ambiente mais hostil. Essa análise serviu para tornar os nórdicos mais conscientes do caráter alienígena das tradições meridionais e, embora Worringer estivesse sobretudo interessado no passado distante, suas conclusões pareciam prever afastamentos radicais dessas tradições.

Entretanto, parece que Kandinsky e Marc não perceberam o apoio que vinha de Worringer. Em fevereiro de 1912, quando estavam planejando um segundo volume do *Blaue Reiter*, Marc escreveu a Kandinsky: "Acabo de ler *Abstração e empatia* de Worringer — um espírito perspicaz que podíamos muito bem usar. Pensamento maravilhosamente disciplinado, firme e lúcido até mesmo corajoso", dando a entender que nenhum dos dois tinha lido antes o livro nem conhecido seu autor. Dir-se-ia que os elementos comuns a Worringer e a eles pertenciam àquele tempo e lugar, em parte por causa do especial papel de Munique como um destacado centro Jugendstil, e em parte por causa do ensino ministrado na universidade de Munique pelo mestre de Worringer, o Professor Theodor Lipps.

O pensamento de Kandinsky, em especial, refletia muitas das idéias e propostas do seu tempo. Sua formação russa e ortodoxa o encorajou a inclinar-se para o oculto, ao passo que durante o período em que viveu em Paris absorveu diversas influências criativas, inclusive a do filósofo Henri Bergson. Interessado na teosofia, assistiu às conferências de Rudolf Steiner em Munique. Diante das mudanças nas áreas da ciência e da tecnologia, optou pelo caminho oposto ao percorrido por futuristas e construtivistas: voltou as costas ao mundo material ou, pelo menos, tentou corrigir o desequilíbrio causado pela ênfase no progresso material ao consignar a arte ao mundo do espírito. Seu livro, *Do espiritual na arte*, escrito em 1910 e publicado em dezembro de 1911, embora datado de 1912, obteve um êxito significativo. Mais duas edições foram lançadas em 1912. Nos últimos dias de dezembro de 1911 trechos do livro foram lidos e discutidos no Congresso de Artistas Russos em São Petersburgo. Em 1914, trechos foram reproduzidos na revista *BLAST* de Wyndham Lewis e uma tradução integral em inglês, de Michael Sadler, foi publicada no mesmo ano em Londres e em Boston. Em 1924 foi lançada em Tóquio uma tradução japonesa, e houve muito mais edições do livro incluindo traduções em francês, italiano e espanhol.

Kandinsky procurou ligar diretamente a matéria visual da arte à vida interior do homem. A abstração não era essencial para isso, mas, antes, a harmonização dos meios pictóricos com os anseios emocionais e espirituais do artista. Em vez de reforçar os falsos valores de uma sociedade materialista, a arte assim usada ajudaria as pessoas a reconhecerem seus próprios mundos espirituais.

A "primeira exposição do conselho editorial de *Der Blaue Reiter*" foi semelhante aos propósitos da revista: oferecer um ponto de encontro para todos aqueles esforços, nas palavras de Kandinsky, "tão visíveis hoje em todos os campos da arte, cuja tendência básica é ampliar os limites anteriormente impostos às possibilidades de expressão em arte". Além de pinturas do grupo do *Blaue Reiter*, a exposição incluía muitas obras estrangeiras, entre as quais figuraram telas dos irmãos russos Burljuk, de Delaunay e de Henri Rousseau (dois quadros que Kandinsky adquirira recentemente). Foi essa a primeira exposição de Delaunay na Alemanha; em 1913 ele realizou uma individual na galeria Der Sturm, em Berlim. A segunda exposição do *Blaue Reiter* limitou-se às artes gráficas e incluiu trabalhos de artistas estrangeiros convidados, como Picasso, Braque, Delaunay, Malevich, Larionov e Goncharova. Nos anos de 1912-1914, telas do *Blaue Reiter* foram expostas em diversas cidades alemãs, especialmente em Berlim e Colônia. A conferência de Apollinaire sobre o orfismo publicada em *Der Sturm*, em 1912, reforçou a identificação dos artistas do *Blaue Reiter* com um movimento internacional de arte construtiva, mas lírica.

Eclodiu então a guerra. Macke e Marc perderam suas vidas. Kandinsky regressou a Moscou e não tardaria em envolver-se em revoluções políticas e culturais que afetaram sua arte. Klee, sempre desligado, ensimesmou-se ainda mais, "Quão mais pavoroso este mundo se torna, como agora, mais a arte se torna abstrata", escreveu ele em 1915, ecoando Worringer. Entretanto, muitos outros artistas caminharam em direção oposta. Enquanto a experiência da guerra levou muitos artistas, sobretudo na Europa ocidental, a separar sua arte da luta pelo modernismo e a retornar a confortáveis tradições estéticas, alguns artistas alemães optaram pelo uso da arte como um meio de protesto. A maior parte deles proveio da arte descritiva do semi-impressionismo alemão. Adotaram as maneiras energéticas do expressionismo do Die Brücke, assim como recursos simbólicos que remontam ao tempo de Dürer, a fim de declararem peremptoriamente sua repulsa pelos acontecimentos de seu tempo. Raramente se ouve falar hoje de muitos desses artistas; de um modo geral, suas diatribes careciam das qualidades artísticas que lhes poderiam ter dado um valor permanente. Mas doravante, até que o totalitarismo ordenasse uma parada, esse gênero de arte de protesto continuaria, enquanto outros movimentos subiam e caíam ao redor dela.

A arte alemã dos anos do pós-guerra tende a ser agrupada sob rótulos tais como dadaísmo, nova objetividade e elementarismo (uso elementarismo para indicar os numerosos movimentos alemães de 1920 em diante, interessados na exploração da forma geométrica como tal, sob a influência do radicalismo russo e holandês). Esses rótulos, ou a adesão irrefletida a eles, interferem bastante em qualquer compreensão adequada do que esses artistas estavam fazendo. Na Alemanha, em especial, as divisões implícitas não existiram de fato, e raramente se sentiu que existissem nessa época. Artistas alemães de tendências contrárias colaboraram entre si através de associações e grupos, transitaram livremente entre si, sentiram-se livres para mudar suas vinculações e não atribuíram maior importância às suas declarações de véspera. Assim, o violento e bastante preciso ataque de Richard Huelsenbeck ao expressionismo, no Almanaque Dadá de 1920, não impediu que artistas associados ao dadaísmo alemão atuassem como expressionistas. A arte de George Grosz (1893-1959) poderia não ter existido sem o exemplo das gravuras dos grupos Die Brücke e *Der Blaue Reiter*. Se era o propósito do dadaísmo desafiar a civilização mostrando a inutilidade da cultura, então Grosz não era realmente um dadaísta. Ele usou a arte para denunciar a podridão da estrutura social em que vivia, e seu método era uma exacerbação seminaturalista de situações em que essa podridão se tornava flagrante — com um parentesco muito próximo ao expressionismo. O caráter das fotomontagens de John Heartfield (1891-1968) está mais próximo ao expressionismo alemão do que ao cubismo, de onde teoricamente derivam. A nova objetividade de meados dos anos 20 propunha-se a oferecer um retorno ao naturalismo em oposição à supostamente obscura arte do expressionismo; entretanto, essa arte já não parecia mais particularmente obscura e era até em parte aceita, de modo bastante convencional, no cenário artístico moderno. O melhor dos pintores associados à nova objetividade era Max Beckmann (1884-1950). Tinha-se afastado do impressionismo com o impacto da guerra. Suas pinturas de cerca de 1920 são, indubitavelmente, obras de protesto, mas o poder de sua imaginação, elaborando um estilo complexo que é um amálgama de muitas influências modernas e antigas, eleva-se acima das emergências do momento. São imagens da existência humana em meio a extraordinárias pressões internas e externas. Em um livro de 1925

intitulado *Nach-Expressionismus (Pós-expressionismo)*, Franz Roh propôs o nome de realismo mágico para a variedade de obras seminaturalistas rotuladas de nova objetividade numa exposição realizada em Mannheim nesse mesmo ano. Seria difícil, porém, traçar linhas divisórias bem marcadas entre o trabalho de Beckmann, Otto Dix e outros, e as obras figurativas de Die Brücke. O que o novo grupo sublinhou foi a rejeição da arte abstrata, seja a abstração lírica de Klee e Kandinsky, seja o elementarismo aparentemente mais radical trazido da Holanda e da Rússia.

Pouca coisa precisa ser dita da escultura alemã neste capítulo. Tanto as figuras dignas, embora patéticas de Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), quanto as figuras mais popularescas e medievalizantes de Ernst Barlach (1870-1938), podiam muito bem fazer parte do movimento nova objetividade, embora em sua maior parte pertençam à década anterior. A expressão através de um certo grau de distorção, embora sem perda de harmonia e sem abandono das tradições consagradas da escultura, parece constituir seu limite, e escultores menos conhecidos e da mesma geração (como Georg Kolbe, 1877-1947) permaneceram dentro desse limite.

Um pouco da arquitetura alemã (e holandesa) tem sido descrita como expressionista. É difícil encontrar uma definição útil de expressionismo em arquitetura, mas, ao mesmo tempo, não pode haver dúvida de que certos arquitetos enfatizaram sua individualidade de maneira a parecerem mais ou menos comparáveis aos artistas expressionistas. Erich Mendelsohn (1887-1953) é o mais destacado exemplo: um homem cujos esboços são visionários e cujos projetos executados tendem a um caráter monumental e expressivo. A guerra e o imediato pós-guerra deram aos arquitetos maiores oportunidades para sonhar mais alto do que para construir de fato. Mendelsohn teve a sorte de lhe ser encomendada a Torre Einstein de 1920-1921, um edifício funcional que celebraria, ao mesmo tempo, a grandeza de um cientista. Também Hans Poelzig (1869-1936) foi o feliz contemporâneo pela solicitação de Max Reinhardt para transformar um antigo armazém e circo na *Grosses Schauspielhaus* (1919); uma vez mais, era a oportunidade de dar realidade física a uma parte dos projetos fantásticos que deveriam permanecer no papel. Em 1919, uma exposição de "arquitetos desconhecidos" na Galeria J.B. Neumann, em Berlim, reuniu esboços e modelos de tipo visionário. Não podia haver coerência estilística e, de um modo geral, a influência do *Jugendstil* ainda era muito forte, mas o material exposto prometeu um novo mundo arquitetônico de luz e cor, alegria e excitação — uma contrapartida, talvez, para as traquinagens prometidas por muitas telas do Die Brücke. Um dos organizadores, o arquiteto Bruno Taut, publicou durante 1920-1922 uma revista, *Frühlicht* (= aurora, luz do alvorecer; foi inicialmente suplemento de uma revista de arquitetura, mas depois tornou-se uma publicação independente), que reuniu ilustrações e artigos do mesmo gênero. É um fato visível que os números mais recentes de *Frühlicht* (1921-1922) estão cada vez mais preocupados com problemas de ordem prática e com a realização de projetos. A continuidade do *design* visionário expressionista pode ser indicada, em certa medida, pelos cenários para o teatro e o cinema alemães dos anos 20. Em todos os demais aspectos que não as belas-artes, os anos de 1918-23 marcam o auge do expressionismo.

Também foi em 1919 que Walter Gropius inaugurou a Bauhaus em Weimar. Iria tornar-se famosa como a escola pioneira do ensino e prática do *design* industrial e da arquitetura modernos, mas inicialmente a Bauhaus também fun-

cionou sob a égide do expressionismo. Gropius (1883-1969) estivera envolvido na exposição da Galeria Neumann e colaborara também na *Frühlicht*. A equipe que ele reuniu em Weimar consistia quase exclusivamente de pintores, e os mais importantes deles — Feininger, Klee, Kandinsky — são expressionistas. Mas são expressionistas do tipo construtivo, do tipo *Blaue Reiter*. Isso se aplica igualmente ao pintor que dominou a escola durante seus primeiros quatro anos, Johannes Itten (1888-1967). Itten, de origem suíça, abandonara os estudos científicos para dedicar-se à pintura depois de ver a arte do *Blaue Reiter* em Munique e a cubista em Paris. Estudou então em Stuttgart com Adolf Hölzel, que baseava seu ensino no poder afetivo da cor e da forma, independente do tema. Em 1916, Itten instalou em Viena uma escola particular de pintura. Ele era todo o corpo docente dessa escola, e seus estudantes variavam consideravelmente em capacidades e inclinações; assim, Itten descobriu o que passou a ser conhecido como o curso básico ou fundamental, um curso de iniciação programado para familiarizar o estudante com o caráter dos materiais e as potencialidades dos recursos da arte. Gropius levou Itten para Weimar a fim de administrar um curso análogo na Bauhaus. Retrospectivamente, Itten sublinhou uma outra função do seu curso, "a autodescoberta do indivíduo como personalidade criadora." Isso soa muito parecido com o primeiro passo para ser um expressionista. O que conhecemos dos exercícios que Itten deu aos seus alunos, assim como de sua própria obra nas áreas da pintura e da tipografia, mostra com clareza que ele estava advogando uma arte de expressão, tanto através dos meios abstratos quanto através também do tema e da ênfase dramática. Resistiu à tentativa de Gropius, em 1922-23, de orientar a Bauhaus, em sua preocupação com a auto-expressão artística, para um envolvimento objetivo no *design* socialmente útil; e no começo de 1923, Itten teve que ser intimado a se demitir da escola.

Os dois mais famosos pintores do *Blaue Reiter*, Klee e Kandinsky, continuaram lecionando na Bauhaus: Klee até 1930, Kandinsky desde o final de 1922 até o fechamento da escola em 1933. Para esses fins didáticos, ambos tiveram que elaborar alguns postulados do que entendiam ser a arte e a criatividade. As lições de Klee estão parcialmente publicadas como *The Thinking Eye* (edição organizada por Jürg Spiller). O compêndio didático de Kandinsky, *Point and Line to Plane*, foi publicado como um dos "Livros Bauhaus" em 1926. É uma tentativa de codificação do valor sensual e emocional das cores e das formas, a fim de habilitar o artista a controlar os meios expressivos à sua disposição. A própria obra de Kandinsky, na década de 1920, perdeu muito de seu caráter impetuoso, tornou-se mais controlada e dir-se-ia que mais duradouramente efetiva. Seu livro ou, talvez, meramente o seu título tem a distinção de haver induzido os professores de arte de gerações subseqüentes a adotar uma concepção bastante simplista e mecânica do que um curso básico poderia envolver.

Seria possível prosseguir e apontar grandes e pequenos afloramentos expressionistas na arte e no *design* subseqüentes. Em que medida Rouault, Chagall, Soutine e Sutherland são expressionistas? Eles são, provavelmente, melhor vistos como tendo atitudes expressionistas, e não como parte da corrente expressionista. Em um outro nível de argumentação, poder-se-ia desejar provar que um artista tão obviamente não-expressionista como Mondrian foi motivado pela necessidade apaixonada de descobrir o veículo mínimo mais concentrado, através do qual comunicar sua compreensão algo recôndita da vida e da natureza e que isso, em última análise, também é expressionismo de uma certa espécie. Depois da Segunda

Guerra Mundial, houve uma sucessão de ondas expressionistas, tanto na escultura quanto na pintura figurativa e abstrata. Foi, em certa medida, a tendência americana conhecida como expressionismo abstrato que trouxe nossa atenção de volta para a geração de Kandinsky.

CUBISMO

JOHN GOLDING

É difícil estabelecer fronteiras precisas em torno de períodos na história da arte, mas no caso do cubismo é possível dizer que o movimento foi introduzido, com ares de verdadeiro cataclismo, por *Les Femmes d'Alger* [ilustração 17], concebido por Picasso em fins de 1906 e abandonado em seu presente estado no decorrer do ano seguinte. É ainda hoje uma obra audaciosa e perturbadora; há sessenta anos deve ter parecido nada menos que inacreditável. Deixou certamente perplexos e consternados até os mais fervorosos admiradores de Picasso. Braque, um jovem pintor inteligente e de espírito aberto, ficou francamente horrorizado quando viu o quadro pela primeira vez; entretanto, alguns meses depois, sua grande *Banhistas* (hoje na coleção de um *marchand* em Paris) demonstraria de forma concludente que, a despeito de sua repulsa inicial, *Les Femmes d'Alger* tinha alterado todo o curso de sua evolução artística.

Mesmo antes de tê-la começado, Picasso parece ter pressentido que *Les Femmes d'Alger* iria ser uma obra incomum. Era a tela de maiores dimensões com que se defrontara até essa data, e tomou uma medida inusitada: mandou reentelar o trabalho antes mesmo de começar a pintá-lo — procedimento reservado para a conservação e restauração das grandes obras de arte do passado. O poeta André Salmon, amigo íntimo de Picasso na época, deixou-nos um depoimento sobre o estado de espírito do pintor. "Picasso estava inquieto. Virou as telas para a parede e abandonou os pincéis... desenhava durante dias e noites intermináveis, dando expressão concreta às imagens que o obcecavam e reduzindo essas imagens ao essencial. Raras vezes uma tarefa foi mais árdua, e foi sem a sua exuberância juvenil e costumeira que Picasso iniciou uma grande tela que seria o primeiro fruto de suas pesquisas."¹ Outros relatos dessa época sugerem que Picasso estava descontente com a pintura e parece tê-la considerado inacabada. E, no entanto, apesar de suas óbvias incongruências e mudanças de estilo, *Les Femmes d'Alger* acabou parecendo, como ocorre com todas as grandes obras de arte, esplendidamente inevitável. O fato de não podermos hoje visualizá-lo de outra forma serve para demonstrar que, ao criar suas próprias leis, o quadro criou novos cânones de beleza estética ou, para dizê-lo de maneira diferente, destruiu as distinções tradicionais entre o belo e o feio. Se o fauvismo pertencia tanto ao século XIX quanto ao século XX, *Les Femmes d'Alger* anunciou uma nova era em arte. Continua sendo o momento culminante na carreira de Picasso e o mais importante documento pictórico produzido até hoje pelo século XX.

Les Femmes d'Alger não é, porém, um quadro cubista. O tema, com suas implicações perturbadoras e eróticas (originalmente, a tela deveria incluir duas

figuras masculinas vestidas entre as mulheres nuas), e sua técnica, manipulando a tinta de modo freqüentemente selvagem e expressionista, eram comprovadamente estranhos à estética cubista. Se era extraordinariamente profético, voltado para o futuro, também resume inevitavelmente as realizações passadas de Picasso. Sua obra em anos precedentes tinha sido, com muita freqüência, fortemente impregnada de emoção; fora influenciada por preocupações sociais, pela literatura e por uma gama espantosamente vasta de fontes visuais. O cubismo, por outro lado, era sobretudo uma arte formalista, preocupada com a reavaliação e a reinvenção de procedimentos e valores pictóricos. O seu desenvolvimento, como se verá, era notavelmente independente de influências exteriores. Tinha vínculos com a literatura contemporânea, mas evitou todas as alusões literárias. A abordagem dos dois criadores originais do movimento, Picasso e Braque, foi, na verdade, intuitiva, e pressente-se muitas vezes um fluxo subjacente de excitação em suas obras, também profundamente refletidas e informadas por um conteúdo intelectual elevado; e, de maneira geral, o cubismo seria uma arte calma e reflexiva. Entretanto, se os cubistas rejeitariam tantas coisas que *Les Femmes d'Alger* simbolizava com suas inovações estilísticas, a tela suscitou os problemas pictóricos que o cubismo iria resolver.

As fontes em que Picasso se inspirou para criar essa extraordinária obra têm sido freqüentemente discutidas e analisadas. Sem as realizações de Gauguin, por exemplo, é possível que essa tela nunca tivesse chegado a existir. Nas formas angulares e alongadas, e na luz branca e áspera, há um reflexo do interesse de Picasso em El Greco. Há elementos tirados da pintura dos vasos gregos, da escultura grega arcaica e da arte egípcia. Depois, existe uma referência direta às convenções faciais da escultura ibérica nas cabeças das duas figuras centrais. Mas, para que se considere o quadro um prelúdio ao cubismo, a atenção deve ser focalizada nas duas principais influências que concorreram para a criação de *Les Femmes d'Alger*, pois essas foram as duas principais formas artísticas que condicionariam o desenvolvimento inicial do movimento.

Em primeiro lugar, o protótipo mais próximo para esse tipo de composição, com mulheres nuas e parcialmente vestidas, encontra-se na obra de Cézanne; de fato, a figura agachada no canto inferior direito, com suas deformações extraordinárias, baseou-se originalmente numa figura de um pequeno Cézanne que Matisse possuía. Em última análise, às características cézannianas em *Les Femmes d'Alger* (que são ainda mais acentuadas nos estudos preliminares do quadro) iriam sobrepor-se outras influências mais fortes; mas não seria inadequado ver essa pintura como uma espécie de homenagem ao mestre de Aix. Cézanne vinha sendo uma influência preponderante na pintura moderna desde o início do século, mas foi esse quadro que fez de Cézanne um artista honorário do século XX, e foi nos anos que se seguiram à execução de *Les Femmes d'Alger* que se firmou a reputação de Cézanne como a maior e a mais influente figura da arte do século XIX.

No entanto, ainda mais importante do ponto de vista do subsequente desenvolvimento de Picasso como artista é o fato de que, enquanto estava trabalhando em *Les Femmes d'Alger*, entrou em contato com a escultura africana. O rosto como máscara da "demoiselle" na extrema esquerda e, sobretudo, os rostos violentamente distorcidos e retalhados das duas figuras da direita são testemunho claro do impacto que essa escultura exerceu sobre ele. É difícil assinalar exemplos específicos de arte negra que pudessem tê-lo influenciado, mas Picasso reuniu rapidamente uma vasta coleção, e suas figuras nas telas do ano seguinte possuem

a qualidade de toda a escultura africana. E se em *Les Demoiselles* a dívida para com a arte africana foi, antes de tudo, visual e emocional, Picasso viu-se intuitivamente atraído para ela num nível mais profundo e intelectual. Embora a pintura cubista viesse a refletir, de tempos em tempos, a influência de certas convenções estilísticas africanas, foram os princípios subjacentes à chamada arte "primitiva" que condicionaram a estética de um dos estilos mais sofisticados e intelectualmente austeros de todos os tempos. Em primeiro lugar, contrastando com o artista ocidental, o escultor negro aborda o seu tema de um modo muito mais conceitual; as idéias sobre o seu tema são para ele mais importantes do que a representação naturalista, daí resultando ser ele levado a formas simultaneamente mais abstratas e estilizadas e, num sentido, mais simbólicas. Picasso, ao que parece, teria percebido quase de imediato a estar uma arte que detinha a chave para o desejo dos jovens pintores do século XX de se emanciparem das aparências visuais, na medida em que se tratava de uma arte ao mesmo tempo representacional e antinaturalista. Essa compreensão iria encorajar os cubistas, nos anos subseqüentes, a produzirem uma arte mais puramente abstrata do que tudo o que a precedera e, ao mesmo tempo, uma arte ainda realista, lidando com a representação do mundo material à sua volta. Em segundo lugar, Picasso viu que a fragmentação racional, freqüentemente geométrica, da cabeça e do corpo humanos empregada por tantos artistas africanos poderia fornecer-lhe o ponto de partida para a própria reavaliação de seus temas.

Se Picasso abordou a arte negra num nível mais profundo do que qualquer dos seus contemporâneos, isso se deve a que, durante algum tempo, ele já vinha se mostrando descontente com a abordagem tradicional ocidental de formas ou objetos em pintura. Em *Les Demoiselles* temos, embora de maneira experimental e desajeitada, um novo enfoque do problema da representação de volumes tridimensionais numa superfície bidimensional. É aí que reside a originalidade suprema desse quadro. Nas cabeças das três figuras na metade esquerda da composição, as intenções de Picasso são enunciadas de um modo cru, esquemático: as cabeças das duas figuras centrais são vistas frontalmente e, no entanto, têm narizes de perfil, ao passo que a cabeça vista de perfil tem um olho colocado de frente. Mas, na figura agachada à direita, a parte mais importante do quadro — e a última a ser pintada —, essa espécie de síntese ótica é aplicada mais imaginativamente a toda a figura, e produziu uma das mais revolucionárias e irresistíveis imagens de toda a arte. A figura é vista a três quartos, pelas costas (com o seio e a coxa visíveis entre a perna levantada e o braço), mas, com o que equivale quase a uma agressão física, Picasso cindiu o corpo ao longo do eixo central da coluna vertebral, e a perna e o braço mais afastados foram puxados de um para o outro lado e para o plano do quadro, sugerindo também uma vista anormalmente distendida ou desdobrada da figura, vista diretamente de trás; a cabeça também foi virada para olhar o espectador de frente. Durante 500 anos, desde o início da Renascença italiana, os artistas tinham sido guiados pelos princípios da perspectiva matemática e científica, de acordo com os quais o artista via o seu modelo ou objeto de um único ponto de vista estacionário. Agora, é como se Picasso tivesse andado 180 graus em redor do seu modelo e tivesse sintetizado suas sucessivas impressões numa única imagem. O rompimento com a perspectiva tradicional resultaria, nos anos seguintes, no que os críticos da época chamaram visão "simultânea" — a fusão de várias vistas de uma figura ou objeto numa única imagem.

É isso não é tudo. Se nos é dito mais a respeito da figura do que poderíamos ter apreendido vendo-a de um só ponto de vista, o modo como ela foi desdobrada ou puxada na nossa direção também tem o efeito de nos tornar conscientes de que a superfície em que o pintor está trabalhando é plana, e essa sensação é ainda reforçada pelo fato de que os drapejamentos em torno das figuras foram tratados do mesmo modo angular e facetado das figuras. As mulheres nuas tornam-se indissociavelmente ligadas num fluxo de formas e planos que se inclinam para trás ou para diante, a partir da superfície bidimensional, a fim de produzir uma sensação idêntica à de uma elaborada superfície de baixo-relevo. Ao longo do século XIX, os pintores mostraram-se cada vez mais ansiosos por respeitar a integridade do plano pictórico, e é uma prova das ambições e complexidades do cubismo que, embora seus pintores procurassem dar ao espectador um inventário cada vez mais completo das propriedades formais de seus objetos e figuras, eles levaram essa preocupação a novos extremos. Pois a idéia fixa dos cubistas era unir o motivo central da tela ao que o circundava, de tal maneira que todo o complexo pictórico pudesse ser constantemente forçado a integrar-se novamente à tela plana, com que o artista se defrontara originalmente.

A escultura negra e Cézanne foram as duas principais influências na formação de um estilo que, sob outros aspectos, era incomumente auto-suficiente. A arte negra iria condicionar diretamente a visualidade da obra de Picasso no ano e meio que se seguiu à pintura de *Les Demoiselles* e mais adiante, de novo, nos primeiros estágios de sua evolução na direção de um procedimento mais "sintético"; mas o seu legado ao cubismo foi, em última análise, o de uma nova concepção estética, uma força intelectual. E foi a arte de Cézanne a que mais imediatamente apresentou a resposta para os problemas que *Les Demoiselles* tinha proposto. Nessa grande tela, Picasso tinha abordado Cézanne com um espírito de anarquia, quase agressão; e coube a um artista mais suave e metódico apresentar às telas de Cézanne as perguntas que esperavam formulação. Esse artista foi, é claro, Georges Braque, e foi em conseqüência de sua colaboração com Picasso que o cubismo nasceu. Os dois pintores foram apresentados um ao outro pelo poeta Apollinaire quase imediatamente depois que Picasso acabou de trabalhar em *Les Demoiselles*, e nos anos seguintes pintaram juntos numa colaboração de intimidade sem precedentes. "*C'était comme si nous étions mariés*" [Era como se fôssemos casados], comentou certa vez Picasso;² e é verdade que existiu um casamento espiritual e artístico entre os dois. Nenhum deles poderia ter realizado uma revolução da magnitude do cubismo sem a ajuda do outro. Por outro lado, à medida que nos distanciamos do movimento, torna-se cada vez mais fácil distinguir a contribuição individual de cada artista.

Picasso abordou o cubismo através de um interesse na forma tridimensional. A respeito das obras do seu período "negróide", disse ele certa vez que cada figura podia ser facilmente compreendida em termos esculturais;³ suas ocasionais esculturas experimentais em 1907 e anos seguintes testemunham o fato de que ele concebia a forma cubista em termos esculturais. A abordagem de Braque era mais interessada na técnica pictórica, além de ser mais poética; de um modo significativo, de todos os principais pintores cubistas só ele conservou o interesse pelas propriedades evocativas da luz. E foi o artesão que, através de pacientes pesquisas, resolveria muitos dos problemas pictóricos que surgiram na formação desse estilo extraordinariamente complexo. De um modo mais imediato, Braque criou um novo conceito de espaço que iria complementar

o novo tratamento da forma de Picasso. E as sensações espaciais que tentou evocar já estavam latentes, percebeu ele, nas últimas telas de Cézanne, tal como Picasso tinha pressentido que as misteriosas distorções de forma em Cézanne sugeriam uma nova linguagem de volumes.

A primeira coisa que fascinou os cubistas a respeito de Cézanne foi o fato de que os objetos em seus quadros transmitiam uma surpreendente sensação de solidez, embora violassem todos os sistemas tradicionais de recursos ilusionistas. O que sua pintura tinha em comum com a escultura negra era que explicava e informava sem iludir. Os cântaros, as tigelas e as maçãs são tão sólidos que quase parecem tangíveis, mas também permanecem preeminentemente "pintados" e, quando examinados com atenção, verificamos que estão quase invariavelmente distorcidos ou simplificados; talvez seja razoável afirmar que Cézanne sintetizou a forma no mesmo grau em que Van Gogh e Gauguin tinham sintetizado a cor e o espaço. A preocupação de Cézanne em obter uma sensação de solidez e estrutura em sua pintura levou-o, em primeiro lugar, a reduzir os objetos às formas básicas mais simples — seus "cones, cilindros e esferas". Depois, seu desejo de explicar mais a fundo a natureza dessas formas levou-o a observar cada uma delas em sua posição mais significativa. Ao inclinar ligeiramente um objeto na direção do espectador, Cézanne diz-nos que aspecto ele tem visto tanto de cima quanto de frente; por vezes, parece girar imperceptivelmente os objetos para que possamos também ter, de relance, sua visão lateral. Cézanne, como sabemos, voltava repetidamente ao mesmo tema e parece ser muito provável que seu fascínio obsessivo com objetos o tenha levado inconscientemente a deslocá-los, procedendo a uma ligeira mudança de posição em cada nova sessão de pintura, de modo que surpreendemos, em certas passagens, a mesma espécie de síntese ótica que Picasso realizou, deliberada e violentamente, na "demoiselle" agachada. O fato de que, com tanta freqüência, olhava para seus objetos de cima para baixo, também tinha o efeito de limitar a profundidade e de comprimir o espaço pictórico, como que o comprimindo contra o plano do quadro.

No verão de 1908, Braque fez uma peregrinação a L'Estaque, refúgio favorito de Cézanne, e lá produziu uma série de paisagens e naturezas-mortas que, quando expostas na galeria Kahnweiler, no final desse mesmo ano, ganharam o nome de cubismo, pela primeira vez aplicado àquelas pinturas. Nessas obras, a cor e a urgência *fauves* de sua maneira anterior foram sacrificadas, a fim de produzir uma espécie de pintura mais conceitual, disciplinada e geométrica. A influência de Cézanne é forte, mas, seguindo a orientação estabelecida por Picasso em *Les Demoiselles*, Braque empregou os métodos de composição de Cézanne e as incongruências em seu uso da perspectiva para novos e diferentes fins. As formas foram drasticamente simplificadas e, sobretudo nas paisagens, foi adotada toda uma série de recursos para negar a ideia de profundidade quase necessariamente implícita no objeto. Construções, rochedos e árvores são empilhados uns sobre os outros, em vez de dispostos uns atrás dos outros, e alcançam geralmente o topo da tela, de modo que não é deixado espaço para os olhos se espriarem no espaço ilimitado do fundo. A profundidade atmosférica e tonal é deliberadamente negada e os objetos que deveriam estar mais afastados da vista recebem exatamente o mesmo tratamento daqueles que se encontram em primeiro plano; não existe uma única fonte luminosa, e as luzes e sombras são arbitrariamente justapostas. A intervalo, o contorno das formas é interrompido, de modo que o espaço ao redor e entre elas parece fluir de maneira ascendente na direção do espectador.

Braque insistiria repetidas vezes que o espaço era a sua principal obsessão pictórica. Numa de suas declarações mais reveladoras e lúcidas, ele disse: "Existe na natureza um espaço tátil, um espaço que eu poderia quase descrever como manual", e acrescentou: "O que mais me atrai, e que foi o princípio orientador do cubismo, foi a materialização desse novo espaço que senti."⁴ A rejeição da perspectiva tradicional, com um ponto de vista único, era tão essencial para a materialização das sensações espaciais que Braque desejou transmitir, quanto para o desejo de Picasso em transmitir uma multiplicidade de informações em cada objeto pintado. Com a negação do espaço ilusionista, os objetos em uma tela e o espaço em torno deles puderam, como se viu, se desdobrar do fundo para a frente, até a superfície da tela. Para Braque, as áreas de espaço "vazio", aquilo a que se poderia chamar o "vácuo renascentista", tornaram-se tão importantes quanto os próprios objetos. Em suas primeiras telas cubistas e, na verdade, em todos os seus trabalhos subseqüentes, a intenção clara de Braque foi empurrar esse espaço em direção ao espectador, convidá-lo a explorar e a tocá-lo óticamente. A análise de planos e facetas intrincadamente articulados, que Picasso aplicaria às formas tridimensionais em suas telas, Braque aplicou aos espaços que as circundavam. O uso de um ponto de vista variável e a percepção tátil do espaço estavam implícitos nas telas de Cézanne. Mas as diferenças entre sua obra e a dos primeiros cubistas não residem simplesmente no fato de que estes levaram suas descobertas muito mais longe; estão também na intenção. Desconfia-se de que Cézanne não tivesse muitas vezes consciência das distorções pictóricas envolvidas em sua visão. Picasso e Braque, embora trabalhassem intuitivamente, tinham plena consciência de que haviam rompido com o passado. Era bastante significativo o fato de que, enquanto a cor tinha sido o ponto focal e a base da arte e da técnica de Cézanne, os cubistas abandonavam agora a cor em favor de uma paleta quase monocromática: no caso de Picasso, porque a cor lhe parecia secundária em relação às propriedades esculturais de seus objetos; no caso de Braque, por considerar que a cor "perturbaria" as sensações espaciais com que estava obcecado.⁵

Picasso talvez fosse uma natureza excessivamente impetuosa e violenta para se entender diretamente com a sutileza e a complexidade extremas da arte de Cézanne; por certo, a sua descoberta da arte africana tinha sido bem mais excitante. Não restam dúvidas de que quando, em fins de 1908 e começos de 1909, Picasso se debruçou de novo sobre a obra de Cézanne, foi em grande parte movido pelo exemplo de Braque. Os nus monumentais do final de 1908, que assinalam o clímax de sua fase "negróide", mostram que sua anterior análise "racional" ou de inspiração africana dos volumes estava sendo temperada por uma abordagem, mais empírica e mais caracteristicamente ligada à técnica pictórica. O estriamento negróide de formas, usado por Picasso para modelar o corpo, harmoniza-se de maneira quase imperceptível com a técnica cézanniana de hachuras ou pinceladas diminutas, que vão construindo os volumes e o espaço em torno deles. Nesses nus, porém, o uso de um ponto de vista variável está somente implícito; é compreensível que, depois de ter realizado, em *Les Demoiselles*, um gesto ou uma descoberta de resultados mais revolucionários, sentisse a necessidade de recuar momentaneamente para reunir seus recursos e digerir suas descobertas. E é na série de naturezas-mortas e paisagens, iniciada na Rue des Bois em agosto de 1908 e prosseguida durante o inverno, os seus trabalhos mais fortemente cézannianos, que Picasso avançou para uma pintura mais deliberadamente planar, na qual cada objeto representado sintetiza vários pontos de vista; assim, a parte côncava de uma

fruteira será vista de cima, sua base de um ponto de vista ainda mais alto e seu pé numa posição inferior, ao nível dos olhos. Finalmente, seguro de suas premissas, Picasso retornou a um tratamento mais revolucionário da forma humana. Um nu de 1908-09, por exemplo, é visto a três quartos, pela frente, mas a nádega mais distante e uma seção das costas, que estariam escondidas da vista do espectador numa representação naturalista, sofreram uma torção que as trouxe para o plano pictórico, à direita da figura, enquanto a perna mais afastada foi dobrada de modo antinatural, forçada a vir para a superfície da tela à esquerda; a cabeça está partida ao meio e combina um perfil puro com uma vista distendida a três quartos, quase frontal. Ao passo que em *Les Demoiselles* temos a percepção aguda das distorções pictóricas empregadas por Picasso, agora estamos diante, muito simplesmente, de um novo idioma formal.

Mas é na série de telas figurativas executadas por Picasso durante o verão de 1909, em Horta del Ebro, na Espanha, que o novo conceito cubista de forma atinge sua expressão mais completa e lúcida precisamente por mostrarem essas obras o mais perfeito casamento dos princípios derivados da arte africana com as lições pictóricas aprendidas com Cézanne. É como se cada cabeça e cada corpo representado tivesse sofrido uma rotação completa diante dos nossos olhos, deixando para trás uma imagem estática e compósita de uma complexidade e de uma força sem precedentes. No seu regresso a Paris, Picasso transpôs para o bronze uma das cabeças de Horta del Ebro, e essa escultura, ainda que seja excelente, pouco mais nos diz a respeito do modelo do que o seu antecedente pintado. Com efeito a sensação de "completude escultural" transmitida pelas pinturas de Picasso desse período fez a própria escultura parecer, de imediato, redundante. Só na fase posterior, do cubismo sintético, quando a pintura voltou de novo a ser mais plana e mais descontrainda, é que as construções experimentais de Picasso, em madeira, metal e cartão criaram as bases para uma escola verdadeiramente cubista de escultura.

Já há algum tempo os críticos passaram a distinguir duas fases principais do cubismo: uma primeira fase "analítica" e uma subsequente fase "sintética" — distinção originalmente elaborada na arte e nos escritos de Juan Gris, o terceiro membro do triunvirato dos grandes pintores cubistas. Mas, se aceitarmos essa distinção, é quase igualmente importante subdividir o cubismo analítico de Picasso e de Braque num primeiro período formativo, fortemente impregnado da influência de Cézanne e, no caso de Picasso, da arte africana, e um desenvolvimento ulterior a que se poderia dar o nome de período "clássico" ou "heróico", marcado por um rompimento maior e mais decisivo com as aparências naturalistas. Como alguns dos quadros desse período são difíceis de "ler" à primeira vista, também é freqüente falar deles como a fase "hermética" do cubismo. Foi, de fato, um momento de perfeita estabilidade e equilíbrio, que durou aproximadamente dois anos, desde meados de 1910 até o final de 1912.

As inovações técnicas e estilísticas que marcaram essa nova transformação no cubismo analítico podem ser descritas mais claramente, talvez, na obra de Braque, embora o período de mais intensa colaboração entre os dois pintores já tivesse começado, de modo que toda e qualquer descoberta individual deve ser vista como o resultado de um intercâmbio e estímulo mútuos. Como fauvista, Braque tinha sido predominantemente um paisagista, e a paisagem continuou desempenhando um importante papel em seu primeiro estilo cubista. Mas, em fins

de 1900, ele já era e continuaria sendo, acima de tudo, um pintor de naturezas-mortas. Foi nos arranjos de instrumentos musicais, cálices, leques e jornais, objetos da experiência cotidiana que evocam imediatamente a sensação tátil através de valores associativos, que Braque pôde controlar e explicar melhor as pressões e contrapressões do espaço cubista. Mesmo em suas primeiras telas cubistas, Braque, conforme se viu, tinha desenvolvido a técnica de ruptura ocasional dos contornos do objeto, a fim de permitir que o espaço circundante flua para o plano do quadro; entretanto, nessas obras ainda subsiste a possibilidade, para o espectador, de reconstituir para si mesmo o objeto em sua integridade naturalista. Suas obras de 1910 mostram-no explorando o caminho para um novo tipo de procedimento composicional, graças ao qual a pintura é construída através de uma rede muito mais solta e mais linear de linhas verticais, horizontais e diagonais, interagindo entre si (sugeridas em parte, pelo menos, pelo objeto), das quais ficam suspensos planos e facetas semitransparentes que interagem da mesma forma. Deste complexo de elementos composicionais, o objeto emerge lentamente, para logo se perder de novo na ativação espacial global da superfície, de modo que é estabelecida uma espécie de diálogo entre os objetos representados e a continuidade espacial em que eles se inserem. Talvez fosse a respeito dessas obras que Braque estivesse falando quando disse: "Eu era incapaz de introduzir o objeto enquanto não tivesse criado primeiro o espaço pictórico."⁶

A arte de Picasso estava caminhando quase na mesma direção da de Braque, mas é característico que sua excitação com as possibilidades de um novo idioma técnico o tenha impellido a conclusões mais extremas; no verão de 1910, ele produziu telas bastante próximas da abstração total. Estas telas transmitem uma sensação de ímpeto irrefreável mas, se, como Kahnweiler nos diz,⁷ Picasso estava descontente com elas, isso deve certamente ter sido porque sentiu que a experimentação formal o estava desviando da realidade pictórica específica que tentava evocar. "Os nossos temas", disse ele com displicência um pouco mais tarde, "devem ser uma fonte de interesse"⁸ — e as imagens nessa série específica só podem ser "lidas", é certo, com dificuldade; alguns dos objetos não podem ser reconstruídos sem a ajuda de desenhos e esboços anteriores e mais realistas. Picasso não tardou em dar-se conta de que o valor das novas técnicas residia no fato de lhe permitirem maior liberdade na expressão dos princípios desenvolvidos durante os anos precedentes; diferentes aspectos e pontos de vista de um objeto podiam ser mutuamente sobrepostos de um modo mais livre, mais caligráfico, e depois fundidos numa única imagem "simultânea".

A arte de Picasso e de Braque durante a fase clássica do cubismo deriva seu caráter do equilíbrio cuidadoso entre representação e abstração, que ambos procuraram manter. Os dois ficavam angustiados quando críticos e espectadores se mostravam propensos a ignorar ou esquecer o aspecto representacional de suas obras. É certamente verdade que não só suas declarações na época, mas também todo o trabalho subsequente de ambos, que usou as descobertas do cubismo para produzir um novo estilo, com freqüência eminentemente antinaturalista, mas sempre obviamente figurativo, confirmaram as intenções realistas do movimento. Essas intenções foram, além disso, enfatizadas pela iconografia do cubismo, que foi estabelecida desde o começo e enriquecida, mas nunca fundamentalmente alterada, quando o movimento amadureceu. Desde o início, os pintores tinham rejeitado todo o conteúdo literário e anedótico, e evitaram todas as formas de simbolismo. Voltaram-se para temas que estavam mais imediatamente ao alcance

da mão, como os objetos que faziam parte dos mecanismos e da experiência em suas vidas cotidianas, objetos que estavam, para usar a frase de Apollinaire, "impregnados de humanidade";⁹ eles registraram com afetuosa objetividade a vida do ateliê e do café freqüentado pelos artistas. Mas também é verdade que sua preocupação com os problemas puramente pictóricos envolvidos em uma nova abordagem de espaço e forma colocara a obra de ambos no limiar da pura abstração, limiar que iria ser transposto por muitos de seus contemporâneos.

E como os meios específicos do cubismo pareciam estar ficando progressivamente mais abstratos, os pintores começaram fazendo uso de uma série de recursos intelectuais e pictóricos que não só acrescentaram uma nova riqueza à qualidade superficial de suas telas, mas também serviram para reafirmar o realismo de sua visão. Assim, excetuando-se seus trabalhos verdadeiramente herméticos, começamos a perceber em todas as demais telas de Picasso a presença de um sistema de chaves ou pistas que permitem reconstruir o objeto: uma madeixa de cabelo, uma fila de botões e uma corrente de relógio, e ficamos cientes da presença de uma figura sentada; a abertura de uma caixa de ressonância e as cordas de uma guitarra habilitam-nos a destacar a presença (quando não a imagem total) de um instrumento musical na trama composicional em que está inserido. As letras pintadas a estêncil, que aparecem pela primeira vez na obra de Braque de 1911 e se tornariam depois uma característica tão importante e distintiva da pintura cubista, desempenham uma função virtualmente análoga. Assim, o nome de um músico ou o título de uma canção são usados unicamente em conjunto com assuntos de natureza musical; a palavra "BAR" pode invocar o ambiente atmosférico no arranjo de uma garrafa, um copo e uma carta de jogar.

Na medida em que essas letras e pistas pictóricas atuam como pedras de toque para a realidade, elas constituem um prelúdio às mais importantes inovações técnicas realizadas por Picasso e Braque em 1912, quando começaram a incorporar tiras de papel e outros fragmentos de materiais às suas pinturas e desenhos. De um modo mais óbvio até do que as letras, esses fragmentos de jornais, maços de cigarros, papéis de parede e tecidos estão relacionados com a nossa vida cotidiana; identificamo-los sem esforço e, porque formam parte de nossa experiência do mundo material que nos cerca, servem de ponte entre nossos modos habituais de percepção e o fato artístico, tal como nos é apresentado pelo artista. Nas próprias palavras de Braque, ele introduziu substâncias estranhas em seus quadros por causa de sua "materialidade";¹⁰ e ele quis referir-se assim não só aos seus valores físicos, táteis, mas também ao sentido de certeza material que tais substâncias geraram. De fato, Aragon lembra-se de ouvir Braque falar dos fragmentos de papel, que não tardariam em ser assimilados aos seus desenhos, como suas "certezas".¹¹

É indicativo das diferenças de temperamento e de talento entre os dois pintores que Picasso tivesse sido o descobridor da *colagem*, a qual pode ser descrita como a incorporação de qualquer material estranho à superfície do quadro, enquanto Braque foi o inventor do *papier collé*, uma forma particular de *colagem*, em que tiras ou fragmentos de papel são aplicados à superfície da pintura ou desenho. As implicações intelectuais e estéticas da colagem são mais amplas e potencialmente mais perturbadoras; há, por exemplo, um maior elemento de choque em identificar-se um pedaço de palhinha de cadeira inserido na superfície pintada de uma tela do que na percepção de que o lambri de madeira que serve de fundo a uma natureza-morta não é pintado, mas um pedaço de papel recortado e colado. E desde o começo, o uso das novas técnicas e materiais por Picasso foi mais

imaginativo e audacioso do que por Braque e Gris; pois, enquanto na obra destes últimos os fragmentos de colagem são usados de um modo lógico e, em sua maior parte, naturalista, Picasso delicia-se em usá-los de maneira paradoxal, convertendo uma substância em outra e extraindo significados inesperados da combinação de outras de um modo original. Nos trabalhos de Braque ou Gris, o papel de parede que imita a textura da madeira tende a ser incorporado à representação de uma mesa ou uma guitarra, por exemplo, objetos esses fabricados eles mesmos de madeira. Picasso, por outro lado, converte um pedaço de papel de parede florido numa toalha de mesa, e um fragmento de jornal num violino.

As colagens e as telas violentamente empastadas de Picasso, em 1913-1914, são talvez a melhor e a mais óbvia ilustração da obsessão dos cubistas com o "tableau-objet" [quadro-objeto], ou seja, com o conceito de pintura como um objeto ou entidade construída e dotada de vida própria, não refletindo ou imitando o mundo externo, mas recriando-o de um modo distinto e independente. Em conversa com Françoise Gilot, Picasso disse certa vez:

A finalidade do *papier collé* foi dar a idéia de que diferentes tipos de textura podem participar de uma composição para obter-se na tela a realidade da pintura, que irá competir com a realidade da natureza. Tentamos livrar-nos do "trompe l'oeil" * para encontrar um "trompe l'esprit" *... se um pedaço de jornal pode converter-se numa garrafa, isso também nos dá algo para pensar a respeito de jornais e garrafas. Esse objeto deslocado ingressou num universo para o qual não foi feito e onde, em certa medida, conserva sua estranheza. E foi justamente sobre essa estranheza que quisemos fazer que as pessoas pensassem, pois tínhamos perfeita consciência de que o nosso mundo estava ficando muito estranho e não exatamente tranquilizador.¹²

O lado melancólico e perturbador do talento de Picasso, a que se deu muito pouca importância nos últimos tempos, é sublinhado pela última frase do depoimento acima. A intensidade da disciplina envolvida na criação de um novo idioma formal acarretara a supressão de certos aspectos de sua personalidade artística. Agora, o seu espírito mordaz e a sua capacidade para a iconoclastia iriam dar a parte de sua obra (especialmente as obras figurativas) uma ênfase nova e ligeiramente diferente. Poderia até ser afirmado que, embora continuasse trabalhando num idioma puramente cubista, a obra de Picasso é ocasionalmente informada por uma estética estranha ao movimento, até então experimental, mas também clássico em sua preocupação em atingir o sentido do equilíbrio e da harmonia. As composições figurativas dos anos anteriores, estáticas e piramidais, por exemplo, apresentam uma analogia com as de Corot, que por sua vez tinha ido buscar inspiração em Rafael.¹³ Essa nova tendência subjacente na arte de Picasso foi o que, em anos futuros, o tornaria querido aos surrealistas. Não é surpreendente que, nos anos 20, André Breton, o porta-voz do movimento, tivesse acolhido Picasso sem restrições na comunidade surrealista, ao mesmo tempo que expressava sérias reservas sobre o que ele achava serem as limitações do talento de Braque. O uso do *papier collé* por Braque reflete naturalmente muitas preocupações coincidentes com as de Picasso, embora o elemento de alquimia pictórica, tão característico da obra de Picasso, seja menos acentuado. O temperamento de Braque

* "engana-olho" e "engana espírito": a frase se refere aos recursos ilusionistas, abundantes especialmente no século XVII, utilizados pelos artistas para que o espectador perdesse a noção do limite entre a realidade e a imagem pintada (o "trompe l'oeil"). (N.R.T.)

era profundamente filosófico, o que, numa fase ulterior da vida, levaria seu pensamento e sua arte para uma esfera de especulação abstrata que, por vezes, tocava as raízes do misticismo. Mas seu cubismo não foi perturbado pelas novas correntes intelectuais que começavam a afetar Picasso e, como se poderia esperar de um artista tão comedido e coerente em seus procedimentos, os novos recursos pictóricos andaram de mãos dadas com a ampliação de suas preocupações espaciais. Sobre as letras em estêncil disse ele que "me habilitaram a distinguir entre os objetos que estão situados no espaço e objetos que não estão".¹⁴ Em outras palavras, ao escrever na superfície do quadro, Braque está enfatizando sua total ausência de relevos e dizendo-nos que qualquer espaço existente atrás das letras não é um espaço ilusionístico, mas um espaço do pintor destinado a tornar tangíveis os vazios espaciais no mundo material à nossa volta. Os *papiers collés* foram explicados como experimentos de escultura em papel, os quais tinham o objetivo de encontrar um meio de se obter uma sensação de relevo sem recorrer às formas tradicionais de ilusionismo pictórico. Assim, um pedaço de papel recortado na forma de uma guitarra, fixado em sua base a um pedaço de papel de parede e inclinado para fora, destacar-se-á deste e evitará o uso de uma sombra pintada. Na prática, essa espécie de relacionamento tornou-se cada vez mais rica e complexa, e, por vezes, deliberadamente ambígua. Telas cubistas são ocasionalmente pintadas de maneira ilusionística para imitar *papiers collés*; tendo eliminado a necessidade do ilusionismo através da incorporação de fragmentos da realidade externa em suas telas, os cubistas deram-se então ao prazer intelectual de substituir esses fragmentos por efeitos *trompe l'oeil*. Ou, em outros termos, pintaram às vezes pinturas de pinturas que prescindiram das técnicas e procedimento tradicionais. Mas a idéia original, implícita nos *papiers collés* e nas construções em papel, mais simples, era o resultado lógico da rejeição inicial da perspectiva ilusionística pelos dois pintores.

O *papier collé* também proporcionou a solução para um problema que vinha incomodando os cubistas há algum tempo: o da reintrodução da cor na pintura cubista. Na medida em que os pintores estavam decididos a representar seus temas de um modo distanciado, sem o menor envolvimento emocional, suas intenções eram realistas: mas os meios que eles tinham criado eram fortemente antinaturalistas. Também é evidente que a cor deve ser usada de modo a estabelecer o desejado equilíbrio entre abstração pictórica e representação; um exame atento de muitas das telas da fase clássica de Picasso mostram que ele tentou reintroduzir a cor de um modo quase naturalista (as rachaduras na camada superficial da tinta mostram, por exemplo, que algumas das figuras de 1912 foram originalmente pintadas em tons intensos de vermelho-carne), mas ele acabou por repintar tudo na característica monocromia cubista. Um simples exemplo bastará para mostrar como o *papier collé*, e as formas pintadas planas dele derivadas, libertaram a cor das convenções do naturalismo, embora permitindo-lhe desempenhar um papel fundamental nas propriedades representacionais do complexo pictórico. Ao desenhar uma garrafa sobre um pedaço de papel verde, o papel fica relacionado a ela: informa-nos sobre a cor da garrafa e confere a esta uma sensação de peso e volume — por analogia torna-se a garrafa. Mas como os contornos do papel não correspondem exatamente aos do objeto desenhado sobre ele, continua sendo simultaneamente uma área plana e abstrata de cor, não modificada pela forma da garrafa e atuando independentemente na harmonia da composição e do colorido da tela. Se deslocamos mentalmente o pedaço de papel verde para o lado, a garrafa continua existindo, mas de um modo enfraquecido e menos informativo (já não conhecemos

sua cor), enquanto que o pedaço de papel volta a ser de novo apenas um elemento pictórico abstrato. "Forma e cor não se fundem mutuamente", disse Braque certa vez, "é uma questão de sua interação simultânea."¹⁵

O mais importante de tudo é que enquanto Picasso e Braque estavam manipulando as tiras de papel colorido e outros elementos de colagem, eles conceberam um procedimento totalmente novo. A tela, perceberam eles então, podia ser construída reunindo uma série dessas formas abstratas, ou através da superposição de algumas áreas da composição sugeridas por essas formas. Estas podiam ser dispostas para sugerir um tema (e o tema poderá então ser ainda mais particularizado pela incorporação das chaves ou pistas anteriores), ou ainda os temas poderão ser superpostos à infra-estrutura pictórica abstrata. Nos quadros da fase cubista clássica, a fragmentação da superfície da composição era condicionada pela natureza do tema; a superfície pictórica era então elaborada de um modo mais abstrato, e o tema era, uma vez mais, destacado do complexo formal e espacial pelos meios já descritos. Agora, o processo era mais simples e mais nitido, sendo os resultados mais imediatamente legíveis. Um pedaço de papel marrom ou uma área plana de tinta marrom podem tomar-se uma guitarra, se um de seus contornos estiver adequadamente recortado ou se uma guitarra for desenhada nele (a); um plano branco é transformado, na composição, em uma folha de música quando os sinais apropriados são desenhados nele, e assim por diante. Nas fases iniciais do cubismo, os pintores começaram com uma imagem mais ou menos naturalista que depois era fragmentada e analisada (e assim, numa certa medida, resumida) à luz dos novos conceitos de espaço e forma. Os processos foram agora invertidos: começando com a abstração, os artistas trabalharam na direção da representação. Estava consumada a transformação de um procedimento "analítico" em outro, "sintético".

Sob muitos aspectos, a colagem foi a conclusão lógica da estética cubista e, após sua descoberta, os métodos de trabalho dos seus dois criadores começaram a diferir perceptivelmente, embora a amizade entre eles permanecesse mais estreita que nunca. E o cubismo sintético de Picasso era de uma ordem ligeiramente diferente de Braque. Este estava propenso a avançar lentamente da abstração para a representação, encontrando seu tema numa infra-estrutura pictórica abstrata, de planos espaciais interligados, ou conjugando algum tema com essa infra-estrutura. As telas desse período são pintadas com a tinta muito fina, e em muitas delas é possível ver marcas de alfinetes nos cantos dos principais elementos de composição, indicação de que ela foi estabelecida a partir de tiras de papel sobrepostas, depois pregadas na tela e seus contornos desenhados a lápis, e em seguida removidas, e os espaços por elas ocupados preenchidos com tinta; posteriormente, essas formas sugeriram um tema a Braque, ou então ele sobrepôs a elas suas imagens. Picasso, por outro lado, tende a reunir formas abstratas para criar uma imagem; seu método é mais direto e, em certo sentido, mais físico e imediato. Esse foi para Picasso um período de renovação do seu interesse pela arte africana; uma análise dos princípios subjacentes nas máscaras cerimoniais de certas tribos da Costa do Marfim serve igualmente para descrever esse novo processo criativo. Assim, para o negro, duas conchas circulares ou dois cilindros podem representar olhos, um pedaço de madeira vertical pode tornar-se um nariz, um outro horizontal, uma boca, e assim por diante, enquanto o retângulo de madeira em que esses elementos foram fixados converte-se na estrutura subjacente da cabeça humana. Ou seja, é possível fazer com que formas abstratas, não-representativas, assumam

um papel representativo mediante seu arranjo simbólico ou sua colocação sugestiva no relacionamento mútuo. Do mesmo modo, Picasso agrupa e manipula algumas formas planas, variadas em cor e formato, para sugerir a figura de um homem, uma cabeça ou um violão. As formas que se repetem em seus quadros e construções servem agora, com frequência, a mais de um propósito — por exemplo, é possível que uma dupla curva evoque o contorno lateral de uma guitarra ou sugira o perfil e a parte de trás de uma cabeça humana, torcidos para coincidir com o plano do quadro. Na obra de Braque, a infra-estrutura abstrata e o tema superposto fundem-se um no outro e agem reciprocamente, mas é possível que cada um possa existir independentemente do outro, embora numa forma debilitada. No cubismo sintético de Picasso, os elementos abstratos são ligados para formar um todo representacional do qual eles passam a ser indissolúveis.

De um modo ainda mais óbvio do que nas pinturas, as construções de Picasso em madeira, papel e folha-de-flandres baseiam-se nos mesmos princípios de "montagem", na técnica de reunir e manipular elementos dispare, alguns deles com um forte caráter de *ready-made*. Essas construções, do período imediatamente posterior ao fim da guerra, permanecem sob muitos aspectos como as mais inventivas e estimulantes de todas as esculturas cubistas, e foram as obras que lançaram a pedra fundamental para a escola de escultura cubista, de que Laurens e Lipchitz seriam os principais expoentes. Mas foram as características comuns ao cubismo sintético de Picasso e de Braque, e não aquelas que os separavam, o que condicionou o desenvolvimento da escultura cubista. Se transpusessemos mentalmente as formas planas, semelhantes a tábuas, de suas telas cubistas sintéticas para as três dimensões, as imagens resultantes aproximar-se-iam muitíssimo dos primeiros experimentos de seus colegas escultores, mais jovens, durante a época da guerra. Um outro aspecto importante e influente da escultura cubista, a substituição do sólido pelo vazio e do vazio pelo sólido, pode ser encontrado não só nas construções de Picasso, mas também nas pinturas de ambos os artistas nesse mesmo período. Assim, Braque recorta a forma de um cachimbo de um pedaço de jornal, joga fora a forma de cachimbo e incorpora o jornal a uma natureza-morta, de tal modo que tomamos conhecimento do cachimbo por sua ausência. Numa construção de Picasso, a abertura da caixa de ressonância de um violão pode ser uma forma positiva, cilíndrica ou cônica, que se projeta em nossa direção, em vez de um espaço vazio, negativo. Também nos nus de Lipchitz, Laurens e Archipenko (uma figura mais secundária), um seio será representado por uma forma saliente, convexa, enquanto que o outro será representado por uma forma côncava, escavada no torso, ou muito simplesmente um orifício que o atravessa de lado a lado. Apesar de sua grande influência, entretanto, a escultura cubista nunca rivalizou em importância com a pintura cubista.

Até aqui, pouca menção se fez a Juan Gris, o terceiro grande criador do cubismo, e a apreciação de sua obra foi deliberadamente protelada até agora, porque sua abordagem independente e intelectual serve, sob numerosos aspectos, para sublinhar e explicar as realizações do movimento, e também por ser em seu trabalho que os princípios do cubismo sintético atingem suas conclusões mais puras e mais lógicas. Se Picasso foi o revolucionário, cujo talento michelangeliano tinha derrubado os valores tradicionais, e se Braque foi o artesão e o poeta do movimento, Gris foi o porta-voz e a encarnação do seu espírito até o dia de sua morte.

Gris, pouco mais jovem do que Picasso e Braque, só começou a pintar a sério relativamente tarde, e apenas em 1912 viria a mostrar-se como um artista cubista maduro, ao surgir com sua variante altamente pessoal do gênero de pintura, mais linear e mais abstrato, desenvolvido por Picasso e Braque durante os dois anos precedentes. Mas, se nas obras destes últimos, nova técnica tinha conduzido a um tipo mais fluido e mais sugestivo de pintura, em que as formas e o espaço em torno delas se interpenetram e se enlaçam, a pintura de Gris cristaliza-se imediatamente em algo muito mais expositivo e programático. Cada objeto em suas naturezas-mortas é dividido em duas partes ao longo de seus eixos vertical e horizontal, e cada um dos segmentos resultantes é examinado de um diferente ângulo de visão. O objeto é depois recomposto para produzir uma imagem mais sistematicamente analítica e literal do que qualquer coisa na obra de Picasso ou na de Braque. Gris nunca descartou a cor na mesma medida em que eles, e o uso que fez dela também é mais naturalista e descritivo. Não existe uma só fonte de luz em suas pinturas, mas, no interior de áreas individuais, a luz também é usada de modo naturalista, a fim de produzir uma sensação de volume.

Nos anos que se seguiram imediatamente à guerra, quando o cubismo estava começando a conquistar aceitação entre um número de pessoas cada vez maior, muito se escreveu sobre uma figura lendária chamada Maurice Princet, um matemático amador versado em teorias recentes sobre a quarta dimensão. Não se sabe ao certo se Juan Gris o conheceu, mas suas especulações (induzidas, ao que se suspeita, por sua observação das telas de Picasso e de Braque) merecem ser citadas, porquanto nos dão alguma idéia dos termos em que Gris poderia muito bem ter discutido suas primeiras obras cubistas. Considera-se que Princet teria apresentado essa questão aos seus amigos pintores:

Vocês podem facilmente representar uma mesa por uma forma trapezoidal, a fim de produzir uma sensação de perspectiva e criar uma imagem que corresponda à mesa que vemos. Mas o que aconteceria se decidissem pintar a mesa como uma idéia ("le table type")? Teriam que alçá-la para o plano do quadro, e a forma trapezoidal tornar-se-ia um retângulo perfeito. Se essa mesa estiver coberta de objetos também perspectivamente distorcidos, o mesmo procedimento corretivo teria que ser aplicado a cada um deles. Desse modo, a boca oval de um copo tornar-se-ia um círculo perfeito. Mas isso não é tudo: vista de um outro ângulo intelectual, a mesa converte-se numa faixa horizontal de algumas polegadas de espessura, e o corpo, numa silhueta com uma base e uma borda perfeitamente horizontais. E assim por diante...¹⁶

Este argumento descreve, até certo ponto, o procedimento inicial de Gris, e prova de sua estatura como artista que sua profunda seriedade e preocupação com efeitos puramente pictóricos resgatasse esses primeiros quadros, salvando-os de se tornarem meros exercícios acadêmicos e documentais.

Na época em que Picasso e Braque já tinham desenvolvido um idioma puramente sintético, Gris, por sua própria definição dos termos, estava ainda trabalhando no modo analítico. Quer dizer, ele ainda estava partindo de uma idéia preconcebida do seu tema e de uma imagem naturalista, que ele conscientemente analisa e reduz de acordo com os princípios da "visão simultânea". Mais tarde, Gris voltou-se-ia contra suas obras iniciais e, na verdade, contra toda sua produção de antes da guerra. Os objetos em sua pintura eram, sentiu ele, excessivamente naturalistas, próximos demais dos protótipos no mundo material. E é verdade que, em comparação até com objetos das mais antigas pinturas cubistas de Picasso e de Braque, os temas de Gris parecem muito mais literais e particularizados — tem-se com frequência a sensação de que foram derivados de modelos identificáveis.

As sementes para a maneira sintética posterior de Gris residem nos chamados desenhos "matemáticos", estudos preparatórios para telas pintadas a partir de 1913; eram desenhos que Gris, perto do final da vida, pediu a sua esposa e a seu marchand que fossem destruídos, presumivelmente por considerar que eles faziam seu processo criativo parecer demasiado frio e esquemático. Os exemplos que sobreviveram são, de fato, de considerável beleza e desconcertaram os estudiosos precisamente porque, apesar de terem sido claramente executados com a ajuda de instrumentos geométricos (régua, esquadros e compassos), não parecem obedecer a qualquer sistema consistente em termos de matemática ou perspectiva. Não obstante, os desenhos são significativos como indicação de um desejo de sistematizar o procedimento cubista e porque, trabalhando com simples relações geométricas, Gris tomou consciência da possibilidade de realizar uma composição harmoniosa em termos puramente abstratos.

Esse sentimento deve ter sido inevitavelmente reforçado pela grande série de *papiers collés*, que respondem pela maior parte de sua produção em 1914, e constituem os exemplos mais elaborados e complexos da técnica a ser executada num idioma cubista. Gris, tal como Braque, disse ter sido atraído para a colagem por causa do sentimento de certeza que lhe proporcionava. Quis ele dizer com isso, presume-se, que os fragmentos de colagem lhe davam a sensação de manter o contato com o mundo material à sua volta, e também que os pedaços de papel cuidadosamente "costurados" que estava incorporando às suas telas lhe transmitiam uma sensação de maior autoridade e precisão. Como sua obra nunca atingiu o mesmo grau de abstração da de Picasso ou de Braque, ele tinha menos necessidade de verificar sua visão através da inserção de elementos da realidade concreta em seu trabalho. E a importância do *papier collé* reside para ele, em última instância, no fato de que as propriedades abstratas do meio reforçaram o seu desejo de uma arte de maior perfeição formal.

Entre 1921 e o ano de sua morte, em 1927, Gris formulou suas idéias numa série de ensaios de grande clareza e profundidade, de longe a mais importante de todas as tentativas escritas para explicar as preocupações do cubismo nas últimas fases do movimento. A pintura, para Gris, compunha-se agora de dois elementos interativos, mas completamente distintos. Em primeiro lugar, havia a "arquitetura", termo com que ele se referia à composição abstrata ou infra-estrutura de uma pintura, concebida em termos de formas coloridas e planas (as formas que lhe foram originalmente sugeridas por seus experimentos geométricos e pelas tiras angulares de *papier collé*). Essa "arquitetura colorida e plana" era o meio. A finalidade, por outro lado, era o aspecto representacional da tela ou seu tema; este era sugerido, por vezes, pela própria arquitetura colorida, mas, em outras ocasiões, podia ser-lhe imposto. Não há dúvida quanto a qual dos dois aspectos da pintura Gris deu primazia, tanto na seqüência técnica da construção da pintura quanto como valor em si mesmo: "Não é a pintura x que corresponde ao meu tema", escreveu ele, "mas o tema x que corresponde à minha pintura."¹⁷ O tema, entretanto, era importante e vital, e ele considerava que, quando as formas abstratas se tornam objetos, elas são, de certo modo, particularizadas e, por conseguinte, ficam mais poderosas, e também que o tema dá à pintura uma dimensão adicional; a pintura abstrata foi por ele comparada a um tecido cujos fios corresse unicamente numa direção.

Esse procedimento, que vai da abstração para a representação, foi definido por Gris como primeiramente "dedutivo" e, subseqüentemente, "sintético". A

diferença entre o enfoque sintético e o analítico, seu oposto, foi por ele elucidado em uma famosa comparação entre os métodos de Cézanne e os seus próprios métodos.

Cézanne converte uma garrafa num cilindro... Eu faço uma garrafa, uma determinada garrafa, a partir de um cilindro. Cézanne trabalha na direção da arquitetura, eu me distancio dela. É por isso que componho com abstrações e faço meus ajustes quando essas formas coloridas e abstratas assumem a forma de objetos. Por exemplo, faço uma composição em branco e preto, e faço ajustes quando o branco se converteu numa folha de papel, e o preto, numa sombra.¹⁸

Depois, Gris qualificou essa declaração num aparte muito revelador: "O que eu quero dizer é que ajusto o branco para que se torne uma folha de papel, e o preto, para que se converta numa sombra." Em outras palavras, o tema modifica a infra-estrutura abstrata, mais objetivamente calculada.

Se os desenhos de Gris não podem ser analisados em termos estritamente matemáticos ou geométricos, o procedimento técnico subentendido nas telas é ainda mais misterioso. Apesar de todo o seu desejo de certeza, seu método permaneceu empírico; ele era um artista, antes de ser um teórico, e os incontáveis pequenos ajustes, visíveis em quase todas as suas pinturas, confirmam que Gris relutava em aceitar quaisquer soluções banais para os problemas de composição. Mas, ao passo que o cubismo de Picasso e de Braque, a despeito de seu elevado conteúdo intelectual, permaneceu fiel às doutrinas de instinto e intuição do começo do século XX, temperadas por um senso mediterrâneo de disciplina, a abordagem intelectual de Gris aos problemas formais relaciona o seu cubismo sintético com a obra de artistas como Mondrian, Malevich e Lissitzky, com sua crença platônica no aperfeiçoamento da forma.

Como tantos e tantos artistas, Gris viveu convencido de que somente o último de seus trabalhos era realmente válido e, como o termo "sintético" passou a adquirir para ele uma qualidade talismânica, tendia a aplicá-lo apenas à sua produção mais recente. Mas a evolução que o conduziu ao estilo sintético pode ser assinalada em seu trabalho a partir de 1913. Primeiro, houve a consciência da possibilidade de construir uma composição em termos abstratos. Em seguida, em sua obra de 1915, os objetos de sua pintura começaram a ser representados de um modo mais livre, menos literal; são agora produtos de sua mente e não descrições de determinados objetos. Finalmente, em 1916, os temas passam a estar indissociavelmente vinculados à decomposição arquitetônica da tela, estabelecendo o equilíbrio buscado entre abstração e representação. Mesmo antes da guerra, Gris tinha sido aquele que explicara o cubismo às figuras menores do movimento: Metzinger, Gleizes e Herbin, todos eles sentiram sua influência. Agora, Laurens e, sobretudo, Lipchitz, que estavam transformando o cubismo num estilo escultórico, recorreram à obra de Gris em busca de orientação. Em 1915, sua obra causara uma profunda impressão em Matisse e, depois da guerra, os jovens puristas reconheceram sua dívida para com ele. Mesmo Picasso e Braque lhe renderam tributo em algumas de suas telas do pós-guerra. Talvez não seja exagerado afirmar que durante um breve lapso de tempo, Gris foi uma das mais importantes influências na arte europeia.

Se a natureza inflexível da obra de Gris, ocasionalmente um tanto didática, fez dele a figura ideal para transmitir os princípios do cubismo a muitas das figuras secundárias envolvidas no movimento, a pureza de seus procedimentos também

serve, por comparação, para mostrar como outros artistas importantes e influentes, originalmente classificados como cubistas, tinham, de fato, simplesmente adotado ou adaptado certos aspectos do estilo aos seus próprios fins individuais. Como movimento, o cubismo explodiu diante do público no Salão dos Independentes de 1911. Entretanto, como nem Picasso, Braque ou Gris expuseram na célebre e controversa *salle 41*, a imagem do cubismo que o público recebeu inicialmente foi sumamente enganadora, embora nos anos seguintes, quando suas descobertas começaram a ser apreciadas por um círculo cada vez mais vasto de pintores e de críticos, elas passassem a ser vistas como as características que distinguem o estilo. Dos pintores que expuseram na *salle cubiste* original, Delaunay e Léger foram, sem dúvida, os mais importantes; dos dois, Léger era a personalidade artística mais forte. Por outro lado, talvez por ser o temperamento de Delaunay mais arrebatado e levemente mais superficial, ele representou as tendências mais revolucionárias e atualizadas da facção cubista no Salão dos Independentes, na medida em que a pintura por ele exposta (da série "Torre Eiffel") foi a única que mostrou uma rejeição total e consciente da perspectiva tradicional, monocular com certas inovações resultantes no tratamento da forma e do espaço. Durante os anos seguintes, quando se familiarizou mais com a obra de Picasso e Braque, sua pintura adquiriu, superficialmente pelo menos, uma aparência cada vez mais cubista... Sua série *Janelas*, iniciada em 1912, as mais belas e características de todas as suas obras, poderia ser vista, com alguma justificativa, como uma variante brilhantemente matizada do cubismo clássico. Mas sua iconografia nunca fora verdadeiramente cubista e, nas *Janelas*, o tema tinha virtualmente deixado de existir como tal ou de ter interesse — ou seja, a luminosidade e as relações espaciais evocadas pela interação de áreas de cor pura e prismática tinham passado a ser o tema de seu trabalho. Em última análise, sua dívida com o cubismo reside primordialmente no fato de que os procedimentos composicionais do cubismo analítico sugeriram um novo modo de organizar ou decompor a superfície do quadro. E, antes da eclosão da guerra de 1914, esse aspecto do cubismo tinha influenciado direta ou indiretamente quase todos os jovens artistas significativos que trabalhavam na Europa, desde Mondrian e Malevich até artistas tão temperamentalmente opostos a eles, como Chagall, Gontcharova e Larionov, e desde os futuristas italianos a figuras do *Blaue Reiter*, como Klee, Marc e Macke.

O relacionamento de Léger com o cubismo foi mais profundo e mais forte do que o de Delaunay, se bem que, repetimos, muito poucas de suas obras pudessem ser verdadeiramente qualificadas de cubistas. Ele foi profundamente influenciado pelo cubismo analítico de Picasso, mas sua abordagem dos temas permaneceu muito mais positiva, muito menos indagadora: em suas telas, figuras e objetos são freqüentemente simplificados e desconexos, mas o deslocamento resultante da forma é menos o resultado de uma tentativa de análise de sua estrutura do que um desejo de imbuir esses objetos e figuras com um senso de maior vigor e movimento. Do mesmo modo, ele aceitou os métodos cubistas clássicos de composição, resultantes da rejeição dos sistemas tradicionais de perspectiva, como um meio de animar a superfície de suas telas, embora retendo fortes elementos perspectivados na maioria de suas obras. Sua preocupação com valores puramente formais, conjugada com sua paixão pela vida contemporânea e por tudo o que fosse dinâmico e vital, fez de seu trabalho a ponte ideal entre a obra dos cubistas e a dos futuristas, com sua insistência na velocidade e na máquina — com a "sensação dinâmica em si".¹⁹

De todos os movimentos que buscaram inspiração no cubismo, o futurismo foi o único que, por sua vez, provocou um impacto de volta sobre o cubismo. A influência do movimento italiano já podia ser vista na exposição *Section d'Or* de 1912, a mais importante e concentrada das primeiras manifestações cubistas. As obras expostas dos dois irmãos Duchamp, Jacques e Marcel Duchamp, que tinham recentemente ingressado na órbita cubista, mostravam fortes analogias com certos aspectos do futurismo. Villon retornaria mais tarde a um idioma muito mais puramente cubista, mas Marcel Duchamp, cuja obra nessa época já podia ser descrita como proto-Dadá no espírito, não tardou em rejeitar o cubismo e o futurismo em favor de sua própria mitologia pessoal, com uma forte tendência intelectual. Por outro lado, poder-se-ia argumentar que foi nos quadros de Léger do pós-guerra imediato, nos quais os princípios do cubismo e do futurismo tinham sido assimilados e conjugados com uma abordagem mais racional e nórdica da estética urbana e mecânica, que o que havia de mais positivo no futurismo, de um ponto de vista visual, alcançou sua plena expressão. Mas é prova da genuína e contínua compreensão do cubismo por parte de Léger o fato de que os princípios de composição e o uso da cor nessas obras derivassem agora de procedimentos mais sintéticos do que analíticos. Muito poucas das outras figuras originalmente associadas ao cubismo lograram elaborar algo que se aproximasse de um idioma verdadeiramente sintético, talvez porque nunca tivessem estado inteiramente submetidas à intensa disciplina das fases iniciais e eram, portanto, incapazes de enfrentar a maior liberdade de expressão implícita nas fases posteriores. À sua própria maneira, o cubismo sintético foi tão importante para o desenvolvimento da pintura do pós-guerra quanto o cubismo analítico tinha sido para a pintura de antes da guerra: mas sua influência foi mais difusa, menos puramente visual e, por conseguinte, mais difícil de fixar. Entretanto, as formas planas, brilhantemente coloridas e auto-suficientes que caracterizam boa parte da pintura executada na Europa imediatamente depois de 1918, relacionam-se mais do que superficialmente àquelas já encontradas no cubismo do período imediatamente anterior à eclosão da guerra.

A obra de Gris evoluiu lenta e constantemente durante os anos de guerra. O desenvolvimento de Picasso, por outro lado, tornou-se cada vez mais irrequieto e multiforme. Ele estava agora isolado dos seus amigos, tanto fisicamente quanto pelo fato de que se tornara um homem plenamente realizado, financeira e artisticamente. Os dias de existência boêmia comunitária, que tinham deixado sua marca nas primeiras pinturas e na estética cubistas, eram para ele águas passadas.

Em 1914, sua produção tinha sido um constante fluxo de telas alegres, intensamente coloridas e tão impressionantemente decorativas que um crítico foi compelido a usar o termo "rococó" para descrevê-las; mas, nos anos seguintes, Picasso retornou a um estilo mais simples e mais monumental. Foi o período em que as implicações visuais do *papier collé*, opostas às intelectuais, foram digeridas mais completamente; as telas são agora construídas de um punhado de formas coloridas planas vigorosas, sobrepostas e interligadas, e produzem um efeito de economia quase arquitetural — as cores tendem a ser sóbrias e elegantes. Subseqüentemente, depois de sua colaboração com o Balé Russo de Diaghilev, que começou em 1917, houve uma renovação de interesse pelas possibilidades decorativas do cubismo, e as duas correntes de sua obra, a arquitetural e a decorativa, fundiram-se no início dos anos 20 para produzir obras-primas tais como as duas versões dos *Três Músicos*, hoje no Museu de Arte Moderna de Nova York e no

Museu de Arte da Filadélfia. De um modo geral, entretanto, depois da guerra, as mais importantes realizações de Picasso em pintura figurativa foram executadas em seu novo estilo neoclássico, enquanto o cubismo tendeu a ficar reservado para seus ensaios de natureza-morta: estes atingem um clímax na monumental série de naturezas-mortas diante de janelas abertas, executada em 1924.

Braque, que servira na frente de batalha e fora ferido, hesitou brevemente antes de recuperar seu senso de direção, mas *Les Guéridons* do pós-guerra, uma série de grandes telas verticais, naturezas-mortas vistas sobre mesas de corpo inteiro, constituem, sob muitos aspectos, a culminação da fase sintética do seu cubismo. E nessas telas, assim como nas naturezas-mortas menores que as cercam, Braque abriu espaço, pela primeira vez, à sensualidade que estivera suprimida por seu talento, pelo menos em parte, desde suas experiências iniciais com o fauvismo. A construção ainda está de acordo com o cubismo sintético, mas sua complexidade é disfarçada e suavizada por contornos curvilíneos, fluentes, tão discretamente explorados para contrabalançar a angularidade da estrutura subjacente. Do mesmo modo, os marrons e os cinza, que dominam tanto no cubismo do pré-guerra, são enriquecidos e avivados por variações de castanho-claro, siena, ocre e verdes macios e aveludados. A severidade, o conteúdo intelectual e a disciplina, tão óbvios no cubismo de Braque antes da guerra, convidam para uma análise de seus meios e intenções artísticos; o efeito dessas telas, por outro lado, é tão imediato que já não é preciso analisar os estágios através dos quais seus fins foram atingidos.

O ano de 1925 marca verdadeiramente o fim do período cubista. Gris, é verdade, permaneceu cubista até a morte, mas sua saúde estava abalada e sua produção era diminuta. Durante os anos 20, a obra de Braque foi ficando demasiado pessoal para ajustar-se a qualquer categoria estilística rígida. E em 1925 Picasso pintou *Três Dançarinas* (agora na Tate Gallery de Londres) que, com sua violência e a sensação de neurose obsessiva que produz, transporta Picasso para o surrealismo e aponta para a grande pintura experimental americana da década de 1940. Por volta de 1920, *Les Demoiselles* foi vendido e, em 1925, foi fotografado para publicação numa revista surrealista. Durante os anos precedentes, em suas grandes e belas *Maternidades* neoclássicas, Picasso tinha se aproximado do conformismo burguês o máximo que seu temperamento lhe possibilitava, e é tentador pensar que, quando ele olhou de novo para *Les Demoiselles* e produziu esse novo marco em sua obra, ele estava reavaliando a realização cubista e concentrando seus esforços para lançar-se em novos empreendimentos.

O cubismo foi uma arte de experimentação que estacionou apenas por um breve momento em 1911. Defrontara-se destemidamente com a realidade e produzira uma nova espécie de real. Criara e desenvolvera um gênero completamente original e antinaturalista de figuração, o qual, ao mesmo tempo, desvendara os mecanismos da criação pictórica e, no decorrer desse processo, contribuíra substancialmente para destruir barreiras artificiais entre abstração e representação. Continuou sendo o movimento central em torno do qual gravitou a arte da primeira metade do século atual.

NOTAS

1. *La Jeune Peinture Française*, Paris, 1912, p.42.
2. *Huma* conversa particular, relatada ao autor.
3. Julio Gonzalez, *Picasso sculpteur*, Cahiers d'Art, Paris, 1936, p.189.
4. Dora Vallier, *Braque la Peinture et Nous*, Cahiers d'Art, Paris, 1954, p.16.
5. *Ibid.*, p.16.
6. *Ibid.*, p.16.
7. *Der Weg zum Kubismus*, Munique 1920, p.27.
8. Depoimento dado a Marius de Zayas e publicado em *The Arts*, Nova York, 1923, com o título *Picasso Speaks*.
9. Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes*, Paris, 1913, p. 36.
10. Vallier, op. cit., p. 17.
11. Aragon, *La Peinture au défi*. Prefácio do catálogo para uma exposição de colagens na Galerie Gosmans, Paris, março de 1930.
12. Françoise Gilot e Carlton Lake, *Life with Picasso*, Londres, 1965, p.70.
13. A máieça exposição de academias de Corot, montada no Salão de Outono de 1909, pode, na verdade, ter influenciado os cubistas tanto formal quanto iconograficamente; por exemplo, o motivo da figura feminina segurando ou tocando um instrumento musical repete-se freqüentemente na obra de Corot.
14. Vallier, op. cit., p.16.
15. *Noma* entrevista por Alexander Watt, *The Studio*, novembro de 1961, p. 169.
16. Citado por René Huyghe em *La Naissance du Cubisme. Histoire de l'Art Contemporain*, Paris, 1935, p.80.
17. Juan Gris, *Notes on my Painting*, publicado originalmente em *de Querschnitt*, n.º. 1 e 2, Frankfurt, 1925, pp.77-78. Reimpresso em D.H. Kanhenweiler, *Juan Gris*, Londres, 1947, pp. 138-9.
18. Notas em *L'Esprit nouveau*, n. 5, Paris, 1921, p. 534.
19. A frase aparece no *Technical Manifesto of Futurist Painting (Futurist Painting: Technical Manifesto)*, 11 de abril de 1910.

PURISMO

(F. R. SILVA)

CRISTOPHER GREEN

O purismo veio depois do cubismo e foi lançado com um livro em 1918, *Après le Cubisme*. Seus autores, Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), declararam que o cubismo tinha acabado por não reconhecer seu próprio significado ou o significado da época do pós-guerra: era a "arte conturbada de um período conturbado":¹ o purismo pretendia levar o cubismo às suas devidas conclusões, as de uma época de ordem cooperativa e construtiva. Foi um movimento muito ambicioso, que teve uma vida breve (sete anos) e foi somente através da arquitetura de Le Corbusier que alcançou sua grande reputação internacional. Durante seu tempo de vida, trabalhos puristas foram expostos até em Praga, mas o grande impacto do pós-guerra na pintura e na escultura proveio de De Stijl, do construtivismo e do surrealismo. Os anos de apogeu do movimento foram os das primeiras palestras parisienses de Theo van Doesburg sobre o movimento De Stijl, e os de André Breton e Tristan Tzara (1920-1925). Foi, ao mesmo tempo, diante de tal competição que o purismo pôde oferecer uma alternativa genuína e independente, tanto para os cubistas do pós-guerra da Escola de Paris, quanto para De Stijl.

Clareza e objetividade eram centrais para o tema purista, a arte caminhava "vers le cristal" [na direção do cristal].² Entretanto, Ozenfant e Jeanneret deram às suas declarações a insistência repetitiva de profetas oferecendo a revelação: *Après le Cubisme* foi uma declaração de fé apaixonada, e a opinião editorial da revista do movimento, *L'Esprit Nouveau* (1920-1925), era apresentada com a força de um manifesto. O seu empreendimento final, *La Peinture Moderne* (1925), aguçou essa força. O que Cocteau qualificou de "O chamado à ordem" foi realizado por Ozenfant e Jeanneret com fervor, um sentimento de determinação revolucionária e uma total apreciação da tática de guerrilha cultural.

Entretanto, o dinamismo das publicações puristas esfria quando se cotejam as idéias que elas apresentam com a exatidão calma das obras puristas [ilustrações 28 e 29]. O movimento parece calculado para gerar oposição. Aí figuram muitos daqueles ideais da estética moderna não apreciados pela opinião pública: a beleza da eficiência funcional, a importância do intelecto, a nenhuma importância dos indivíduos, o valor da precisão. Eles são subjacentes tanto ao De Stijl e ao construtivismo, quanto ao purismo, mas combinada com esses ideais, em *L'Esprit Nouveau*, destaca-se uma hostilidade a extremos estranha àqueles movimentos e que antagoniza a opinião informada: as abstrações elementares de De Stijl fazem as garrafas e jarras das naturezas-mortas puristas parecerem tímidas: Mondrian é espetacularmente sereno, os puristas são simplesmente serenos. Embora moderado para a opinião esclarecida, o movimento parece extremo aos olhos dos menos

informados: no fim de contas, é puritano e restritivo precisamente do mesmo modo que De Stijl. A certeza dogmática subentendida em sua campanha a favor da ordem, tal como a de De Stijl, serve meramente para enfatizar, por meio das igualmente dogmáticas reações causadas, a existência de mais de uma força construtora na natureza humana. Aqueles que acreditam no instinto vêm na apaixonada declaração do poder da razão apenas uma negação do instinto, ao passo que os que acreditam na razão vêm numa apaixonada declaração do poder do instinto apenas uma negação da razão. É difícil granjear simpatia geral pelo purismo porque é muito fácil tomá-lo por aquilo que não é: um palacete de Le Corbusier desperta em nós, com demasiada facilidade, o Borromini; uma natureza-morta de Ozenfant, o Rubens em nós. Somente quando aceitamos o que o purismo não é, mais com compreensão do que com pena, podemos começar a ver e a gostar do que ele é.

Ele foi puritano, mas Ozenfant e Jeanneret não eram estraga-prazeres: eles distinguiram entre a alegria e o prazer, e pregaram o fim do prazer em arte, a supremacia da alegria: o prazer, acreditavam eles, é desequilibrado, a alegria é equilibrada; o prazer agrada, a alegria eleva; o prazer satisfaz apetites, a alegria satisfaz a necessidade de ordem na vida; o prazer sacia caprichos passageiros, a alegria satisfaz algo que é constante em nós. O objetivo dos puristas era dar à arte uma fundação imutável e, nesse sentido, eles foram clássicos. Existe em arte, dizemos o purismo, um fator essencial ao qual todos nós aspiramos. Esse fator é o Número: chama-se proporção o modo como nos é mostrada a ordem da divisão numérica na estrutura dos nossos pensamentos, do nosso trabalho e do trabalho da natureza. O passado e o presente são concebidos como uma pirâmide: no seu topo, encontram-se todos juntos, Poussin, Ingres, Corot, Péricles, Eiffel, Platão, Pascal, Einstein, etc.: a suposição é que Poussin, se tivesse vivido para ver as telas de *L'Esprit Nouveau*, tê-las-ia admirado, tal como os puristas admiravam as dele; que a qualidade da grande arte, da grande existência e do grande pensamento não muda, que a pirâmide tem o mesmo ápice em todas as éras e em todas as esferas.

Tal pensamento hierárquico envolve uma certa analogia com o Humanismo renascentista. Para Daniele Barbaro, pensador aristotélico e contemporâneo de Palladio, as leis da harmonia na proporção representavam as verdadeiras leis da vida; portanto, a ciência que explorou essas leis e as artes que as usaram lidam com certezas. Ozenfant e Jeanneret dirigiram sua obra para um ponto definido, mas não pretenderam que com isso estivessem revelando qualquer Verdade objetivamente válida. Ozenfant foi categórico: não podemos, diz ele, estar certos de que a ordem que nos é revelada pela razão — isto é, a ciência — exista independentemente de nós, e seja mais do que um reflexo da estrutura de nossas próprias mentes e de nossos próprios sentidos.³ Mas podemos estar inteiramente certos de que essa ordem, encontrada de forma constante no meio à nossa volta e em nossas ações, satisfaz uma genuína necessidade humana — a necessidade de nossas mentes de conceber o equilíbrio, e dos nossos sentidos de percebê-lo. A ciência e a arte são prova da constância dessa necessidade: o Partenon e as equações de Einstein cumprem a mesma função humana. Sob essa luz, o funcionalismo torna-se uma nova extensão do Humanismo renascentista, com sua ênfase sobre a proporção, baseada num recuo de Deus para a esfera exclusiva do Homem. Considera-se que as proporções que conferem beleza ao que pensam os homens no que ouvem e vêm, estão diretamente relacionadas à ordem de seus corpos, à estrutura de seus órgãos sensoriais e de suas mentes, mas deixaram de ter qualquer relação com Deus.

O funcionalismo na engenharia, na arquitetura, no desenho industrial e na pintura é apresentado por Ozenfant e Jeanneret em termos inteiramente humanistas e, em sua raiz, reside na noção de *Sélection Mécanique*.⁴ O ponto de partida para essa noção é a mesma da Renascença: o corpo humano, acreditando-se que ele revela em si mesmo a ordem que os homens estão procurando atingir. Cada órgão é o resultado da constante adaptação a necessidades funcionais: "Pode-se observar a tendência para certas características idênticas, correspondendo a funções constantes." A tendência é para uma economia cada vez maior de esforços, quando se aperfeiçoa a harmonia entre forma e função. Do corpo humano, Ozenfant e Jeanneret transferem seu pensamento para aqueles objetos produzidos pelos homens exclusivamente para responder às suas necessidades funcionais e descobrem também que certos "tipos de objeto" foram aperfeiçoados a fim de satisfazer necessidades constantes: copos, garrafas, etc. "Esses objetos associam-se ao organismo e completam-no"; estão em harmonia com o Homem. Arquitetura, engenharia, desenho industrial, tudo isso está dirigido para necessidades humanas constantes — habitação, utensílios, comunicações — e, assim, a conclusão lógica é que uma abordagem funcional dessas necessidades tem que ser necessariamente humanista: as proporções de arte humanista são as proporções determinadas pela necessidade humana. Entretanto, por função, Ozenfant e Jeanneret entendem mais do que utilidade: também entendem a função estética, porquanto entre as necessidades básicas do homem, a necessidade de arte é, como vimos, uma delas. Jeanneret apresenta assim a sua posição: um engenheiro está diante de idéias alternativas para construir uma ponte, sendo cada uma delas tão eficiente quanto as outras; ele só se torna um artista quando seleciona aquela alternativa que é a mais claramente harmoniosa em suas proporções. A arte não é útil, mas necessária, sendo essa a razão pela qual telas são pintadas e edifícios são construídos como "arquitetura", não simplesmente como "máquinas para viver dentro delas".

A máquina foi importante para o purismo, mas em um papel mais de coadjuvante do que de protagonista: ela representou uma resposta sempre nova à constante necessidade humana de ordem. Por outro lado, a arte representou uma resposta, nunca nova, à mesma necessidade humana. Cada nova máquina suplantava outra mais antiga e seria substituída por outra ainda mais nova; nenhuma obra de arte podia ser superada por uma outra. A arte, assim nos dizem, baseia-se na estrutura fisiológica imutável do olho, da mente e do corpo, em resposta à forma, à linha e à cor.⁵ A ciência e a máquina baseiam-se no tecido variável do conhecimento. A máquina poderia criar *L'Esprit nouveau* — uma nova consciência de precisão e complexidade dentro do velho tema da ordem —, mas jamais pode ser uma obra de arte, uma vez que se situa exclusivamente no plano tecnológico, o que a impede de ter um valor constante numa tecnologia avançada.

Os puristas elaboraram uma gramática e uma sintaxe da sensação como base da arte.⁶ Forma, linha e cor são vistas como os elementos de uma linguagem que não muda de cultura para cultura, porque se baseia em reações ópticas invariáveis. Os puristas são rigorosos criadores de regras: seu enfoque recai sobre fatores constantes. Portanto, a cor (vista como um fator superficial) está subordinada à forma, cuja integridade ela pode tão facilmente destruir como, por exemplo, no impressionismo. A própria forma é dividida em duas categorias: primária ou secundária, capaz ou incapaz de um efeito constante, livre de associações secundárias; um cubo comporta o mesmo significado "plástico" para todos, ao passo que uma linha livremente espiralada pode fazer um homem ver nela uma serpente

e um outro, um remoinho de água. As formas primárias são estabelecidas como a base para a composição, disciplinada pelo predomínio invariavelmente estável da vertical e da horizontal; e a composição é definida como elaboração secundária de um tema formal primário.

Tal desenvolvimento de uma linguagem formal, e a ênfase tão acentuada sobre os ideais abstratos de harmonia e precisão, podem parecer conduzir a algo muito diferente das garrafas e guitarras das telas puristas: uma pintura estritamente arquitetural parece ser, à primeira vista, o resultado mais lógico — uma versão elaborada, mas muda, de De Stijl. Entretanto, a insistência do purismo no velho tema do cubismo analítico e sintético não significa um compromisso; ele também é o resultado de uma investigação rigorosa dos meios e fins da arte. O objeto de suas naturezas-mortas vincula, de fato, o humanismo de Ozenfant e Jeanneret a um todo completo, colocando suas telas em contato direto com o mundo prático da engenharia e dos "*objets types*", e construindo uma ponte entre as esferas prática e estética. Uma arte que nada mais fez do que elaborar temas formais primários era, para os puristas que escreviam em *L'Esprit Nouveau*, meramente ornamental; faltava algo que definiram em *La Peinture Moderne* como "uma emoção intelectual e efetiva" que se espera da arte.⁷ Essa emoção foi chamada "paixão" por Jeanneret, nos artigos de *Vers une Architecture*,⁸ que lhe valeu a fama internacional. "Paixão" é a capacidade do artista para apreender intuitivamente a ordem na desordem de seu meio ambiente, para encontrar a arte no mundo material da natureza e dos objetos feitos pelo homem. O cientista pôde construir por baixo da caótica superfície da natureza um sistema complexo e equilibrado de leis; o artista foi tão dotado que pôde descobrir intuitivamente objetos no mundo externo que demonstraram a existência desse sistema exteriormente, através das formas por ele criadas. As garrafas e guitarras das telas puristas são, portanto, objetos em que foi encontrada a ordem. As qualidades dessa ordem são claras, pois os objetos da pintura purista são, é claro, "*objets types*". São as qualidades de um funcionalismo humanista: as qualidades que decorrem da absoluta eficiência — precisão, simplicidade e harmonia proporcional.

Do ponto de vista purista, havia no "*objet type*" uma banalidade que o colocava acima da figura humana como tema da grande arte: a figura humana invocava com excessiva facilidade determinados sentimentos; o "*objet type*", tão comum que mal nos apercebemos dele, livre de todas as possíveis associações literárias, nunca poderia suscitar esses sentimentos — é difícil sentir cobiça ou ânsia intensa por uma simples garrafa. Assim, o "*objet type*" somou a ênfase formal, generalizada, que é essencial à tarde, ao mundo material sem perigo de distração, e é, em última análise, a abordagem purista do objeto que demonstra, de maneira conclusiva, a independência do purismo com relação tanto ao cubismo quanto a De Stijl. Ozenfant e Jeanneret rejeitam a pura abstração por sua falta de "paixão", assim como rejeitam o realismo fotográfico de Meissonier por sua ausência de estrutura, e dão uma nova clareza ao método cubista de análise por deslocamento dos pontos de vista. Tal como o cubista ideal, que obedece às regras estabelecidas em *Du Cubisme*, de Gleizes e Metzinger (1912), eles deslocam o ponto de vista a fim de passar de um aspecto "essencial" de um objeto para um outro aspecto, por

* Edição brasileira: *Por uma Arquitetura*, col. Debates, S. Paulo, Perspectiva. (N.R.T.)

exemplo, da base circular de um copo [ilustração 28] até o seu perfil em trapézio, traduzindo-o assim para um simples tema formal. É mantido o firme controle sobre seu ponto de partida, o "objet type", e desse modo junta-se a ordem prática de eficiência funcional à ordem estética: o método cubista perde todo e qualquer traço de ambigüidade: converte-se em instrumento de uma filosofia tão abrangente quanto De Stijl, mas independente dela.

NOTAS

1. *Après le Cubisme*, 1918. Ozenfant e Jeanneret.
2. *L'Esprit nouveau*: revista fundada em 1920 por Ozenfant, Jeanneret e o poeta Paul Dermée. No total, foram publicados 20 números. Entre os colaboradores contavam-se Maurice Raynal, Waldemar George, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars, Fernand Léger, Jean Lurçat, Léonce Rosenberg, Ivan Puni e muitos outros.
3. *L'Esprit nouveau*, 19, 1923. Ozenfant — "Ce Mois Passé", subtintulado "Ce qui vaut d'être fait". *L'Esprit nouveau*, 22, 1924. Ozenfant — "Certitude, N. 1". *L'Esprit nouveau*, 27, 1925. Ozenfant — "Certitude, N. 2".
4. *L'Esprit nouveau*, 4, 1920. Ozenfant e Jeanneret — "Le Purisme", pp. 373-376.
5. *L'Esprit nouveau*, 18, 1923. Ozenfant e Jeanneret — "L'Angle droit".
6. *L'Esprit nouveau*, 1, 1920. Ozenfant e Jeanneret — "Sur la plastique". *L'Esprit nouveau*, 4, 1920. Ozenfant e Jeanneret — "Le Purisme".
7. *L'Esprit nouveau*, 4, 1920. Ozenfant e Jeanneret — "Le Purisme".

ORFISMO

VIRGINIA SPATE

O orfismo pode ser sucintamente descrito como uma tendência para a pintura abstrata ou — como era chamada na época — "pura", que se manifestou em Paris entre 1911 e o começo de 1914.¹ Como movimento, foi criação do poeta Guillaume Apollinaire, que assim o batizou na exposição Section d'Or, em outubro de 1912. Era uma tentativa de classificação das várias tendências existentes no cubismo (definido em termos *muito* vagos), e Apollinaire usou a expressão "cubismo órfico" para definir um grupo de pintores que estavam se afastando do tema reconhecível.

O orfismo nunca recebeu atenção séria, em grande parte porque a definição de Apollinaire era ambígua, mas também porque as diferenças entre os pintores que ele mencionou — Robert Delaunay, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Francis Picabia e, provavelmente, Frank Kupka — são, no mínimo, tão óbvias quanto suas semelhanças.² Somente Picabia e Delaunay aceitaram a designação, e o segundo tentou até restringi-la ao seu gênero de pintura. A reação negativa dos pintores acabou levando Apollinaire a admitir que a sua classificação "não tinha a pretensão de ser definitiva com relação aos próprios artistas".³ Não obstante, Apollinaire discerniu o começo de algo que *era* real: uma arte que dispensaria o objeto reconhecível e confiaria na forma e na cor para comunicar significado e emoção (tal como Orfeu tinha feito através das formas *puras* da música).

Talvez a mais importante razão para o abandono do orfismo tenha sido um determinismo extremamente rígido aplicado à história da arte abstrata em geral. Ele se baseava no pressuposto de um progresso inevitável e mais ou menos ininterrupto na direção do abstracionismo, considerado quase o clímax da arte ocidental: o orfista que não percorresse — como Mondrian, o herói da abstração — um caminho sistemático para o abstracionismo, ou que fosse "menos abstrato" do que aparentemente afirmava ser, estava implicitamente condenado por esse critério. Entretanto, nenhum dos primeiros abstracionistas se dispunha a "tornar-se abstrato": procuravam expressar certos estados de consciência que os impeliam à abstração, mas isso não excluía o interesse em expressar outras coisas para as quais seria mais apropriada uma imagem reconhecível. De fato, o termo "pintura pura" (que Apollinaire usou como sinônimo de orfismo) não significa necessária nem completamente uma pintura não-representacional: significava uma pintura que tinha sua própria estrutura interna, independente de recursos estruturais naturalistas. Essa descrição é suficientemente ampla para permitir a variedade expressiva encontrada no orfismo, que ia desde a poderosa fisicalidade das obras de Léger (*Mulher em Azul*) até à imaterialidade ambígua dos trabalhos de Picabia

(*Danças na Nascente II*) [ilustração 35]. Como será mostrado, essa gama de expressões correspondia a um vasto leque de significados.

Apesar de diferenças estilísticas, no outono de 1912 as telas de Delaunay, Picabia e Léger tinham atingido graus equivalentes de pureza — ainda representavam imagens reconhecíveis, mas decompostas em estruturas dinâmicas não-naturalistas. Kupka alcançara mais cedo esse estágio. Em fins de 1911, ele foi o primeiro a realizar uma estrutura inteiramente não-naturalista na série *Discos de Newton* [ilustração 33] e, no final do verão de 1912, após meses de estudos, ele completou o gigantesco *Amorfa, Fuga em Duas Cores* [ilustração 34], exibindo-o no Salão de Outono, influenciando provavelmente a percepção de Apollinaire sobre a nova tendência. Delaunay, Picabia e Léger atingiram esse estágio na primavera e verão de 1913, em pinturas compostas de formas uniformemente ponderadas, que fluuam livremente no espaço indeterminado e sem tons “mais pesados” que assentassem na base da tela e sugerissem gravidade ou a presença de uma área espacial em que possam existir figuras ou objetos. Eles justificam assim a descrição de Apollinaire de “um novo mundo com suas próprias leis específicas”.⁴ Entretanto, Léger e Delaunay ainda pintaram telas figurativas e, entre fins de 1913 e começos de 1914, Picabia estava se voltando para uma representação mais explícita de processos sexuais e mecânicos, quase a preannunciar o surrealismo (como em *Reveja na Lembrança a Minha Querida Udnie*, Museu de Arte Moderna, Nova York). Assim, mesmo antes de deflagrada a guerra, houve um afrouxamento na tendência francesa para a abstração, virtualmente estancada durante a guerra. Se acompanharmos essas mudanças e deslocamentos de acordo com a reação a pressões específicas numa sociedade específica e num momento específico do tempo, poderemos ver mais facilmente que foi muito mais a luta dos artistas para expressarem certas formas de consciência do que qualquer dedicação teórica à abstração o que os levou ao desenvolvimento de formas não-representacionais.

Cada orfista respondeu ao sentimento de que a “consciência moderna” era radicalmente diferente daquela que a precedeu; como disse Delaunay: “Historicamente, houve na realidade uma mudança de entendimento e, daí, de técnica e de modos de ver.”⁵ Cada um buscou alternativas para a arte figurativa, porque descobriu que o figurativo mantinha o espírito na esfera conceitual que se desejava transcender. Mudanças na vida contemporânea levaram os orfistas a conceber o mundo composto por forças mais dinâmicas do que por objetos estáveis num espaço estático, finito. Acreditavam que essa mudança era acompanhada de uma mudança na consciência, a qual também era por eles concebida como dinâmica — como expansiva e universalmente abrangente, ou como intensiva e autoconcentrada. Essa mudança de consciência foi central para o seu desenvolvimento, pois eles concluíram que, se representassem o mundo externo — mesmo que o fizessem dinamicamente —, perderiam o sentido de continuidade de suas próprias consciências. Procuraram um contato mais profundo com essa consciência através do ato de criação, desenvolvendo modos de pintar em que podiam desligar o espírito do mundo externo e absorver-se no próprio processo de criação da forma — um processo que lhes deu sentido de seu próprio ser interior e de relacionamento deste com o mundo externo.

A preocupação dos orfistas com o funcionamento da consciência fez com que não mais pintassem as manifestações externas da vida humana; dispensaram a figura humana ou fragmentaram-na num dinamismo de linha e cor; substituíram a emoção humana específica por algo mais tênue e esquivo. Essa rejeição do

humanismo ocorreu em outras artes do mesmo período e teve um paralelo na filosofia, por exemplo, na intensa e quase poética tentativa de Bergson de penetrar no âmago da consciência não-conceitual.

Essas mudanças tinham muito a ver com o desenvolvimento científico contemporâneo. A teoria atômica da matéria e os novos conceitos de tempo, espaço e energia concluíram finalmente o longo trabalho de desalojamento da idéia do ser humano como centro e clímax da criação. A resposta artística dominante a essas descobertas foi renunciar à separação humana e procurar a fusão nas forças que impregnam todo o ser — uma tendência fortalecida pela mudança tecnológica contemporânea, por exemplo, a velocidade vertiginosa do transporte moderno. Mais fundamentais foram as mudanças na sociedade contemporânea: o fortalecimento dos movimentos de massa nas cidades em rápido crescimento industrial encorajou o desenvolvimento de tentativas literárias e artísticas em exprimir a consciência de estar mergulhado numa experiência coletiva. É digno de nota — no contexto da aceleração da industrialização e dos conflitos que iriam em breve levar a guerra em escala maciça — que todos esses movimentos culturais foram propensos a abalar a vontade individual e a fundir o eu com alguma força maior, mais poderosa, indeterminada e quase mística.

Isso é válido para todos os orfistas — ainda que eles diferissem na natureza da força a que buscaram submeter suas consciências: Kupka, a uma força vital mística; Delaunay e Léger, ao dinamismo da vida moderna; Picabia, ao seu dinamismo psíquico interno.

Kupka forneceu um elo essencial entre o simbolismo do século XIX e a abstração anti-simbolista. Como era típico dos simbolistas, ele possuía conhecimentos extraordinariamente diversos — que iam desde a ciência moderna ao misticismo oriental —, os quais fundiu numa síntese que deve muito aos procedimentos sintéticos da Teosofia. Tal como Kandinsky e Mondrian (cujas obras podiam também ser vistas em Paris), Kupka encontrou a confirmação de uma ciência mística na ciência moderna sobretudo na descoberta de que a matéria não é inerte, mas, ao contrário, está impregnada de energias que animam todos os seres. A relação entre esses três artistas não é fortuita — todos eles eram mais velhos do que Delaunay e Léger, e tinham recebido seu treinamento na década de 1890 e começos da de 1900 em diversas partes da Europa (Kupka estudou em Praga e Viena), onde a disciplina da visão e a disciplina da estruturação tinham raízes menos profundas do que em Paris; onde o simbolismo era mais forte e mais genuinamente visionário; e onde o impulso para a abstração era mais radical do que em Paris. Em obras de uma fase inicial, os três artistas tentaram expressar a intuição mística através de imagens naturalistas, depois através de símbolos específicos de formato abstrato, linha e cor tal como codificadas por Kandinsky em *Do espiritual na arte*, e como justificadas pelas crenças teosóficas que profundamente afetaram todos eles. Entretanto, em cada caso, o processo concreto de pintar fez com que cada artista percebesse que podia confiar em suas formas para comunicar um significado, sem ter que traduzi-las para a linguagem alternativa dos símbolos verbais (conforme Kandinsky sugeriu em seu livro). Kupka descobriu sua “forma pessoal” através da exploração serial de um número limitado de temas. Como todos os pintores interessados na vida moderna, ele estava obcecado com as imagens de movimento. Explorou os movimentos de objetos circulando no espaço e o movimento seqüencial com base na superfície. Em ambos os casos, ele verificou que certas formas — o círculo e o plano vertical — se repetiam com tanta

insistência que passou a atribuir-lhes um significado profundo.⁸ Por exemplo, acreditava Kupka que o significado pessoal por ele encontrado em formas circulares (as quais surgiam espontaneamente até em rabiscos fortuitos e de um modo mais ou menos claro em seus trabalhos naturalistas-simbolistas) era confirmado por sua repetição contínua, não só em outras formas de artes visuais — incluindo provavelmente as imagens contemplativas do Oriente —, mas também nas crenças místicas e na ciência, literatura e filosofia do seu tempo. Poetas como Apollinaire, Cendrars e Barzun fizeram uma analogia entre a estrutura molecular da matéria e o sistema solar — usaram a imagem da dispersão circular da luz como uma metáfora do poder do espírito de se expandir e envolver todo o ser. Imagens análogas foram usadas por Bergson em sua tentativa de elucidação dos processos pelos quais a consciência se desenvolveu (especificamente em *A evolução criadora*, de 1907). Assim, a evolução da forma tornou-se para Kupka um meio de revelar o conteúdo de sua consciência íntima em formas que suscitavam associações de significação universal como a evolução da vida — em termos de sexualidade humana, considerada como uma força vital, e em termos da gênese da própria matéria. Acreditava ele que toda a vida consistia numa única essência — a qual se repartia nas formas específicas que conhecemos — e procurou um meio de retornar a essa unidade original. Tais associações foram razoavelmente explicitadas em alguns dos estudos para *Amorfa, Fuga em Duas Cores*; mas, durante a longa gênese da obra, Kupka retirou todas as referências específicas da gigantesca imagem, de modo a poder-se contemplá-la como se poderia contemplar um recurso meditativo oriental, que esvazia a mente do específico e nos faz captar o movimento da consciência. Em termos do misticismo que Kupka considerou significativo, esse movimento podia concentrar-se no infinitamente pequeno ou expandir-se de modo a absorver todo o ser (por exemplo, no *Vedanta*, que ele tinha lido, pôde encontrar o seguinte: “Escondido no coração de todo o ser está o Átmã, o espírito, o eu; menor do que o menor dos átomos, maior do que os vastos espaços”⁷).

Como era característico da geração mais jovem de pintores, Léger e Delaunay, influenciados pela ênfase anti-simbolista de Cézanne e dos impressionistas na sensação, deixaram de lado as influências literárias e os sistemas místicos dos simbolistas. O mesmo pode ser dito de Picabia, mas este permaneceu influenciado pela ênfase dos simbolistas sobre a experiência interior. Léger e Delaunay tinham um sentido mais direto e mais coerente do moderno. Compartilham com os cubistas do Salão, como Gleizes e Metzinger, com quem mantiveram um estreito relacionamento em 1911-1912, o sentimento de que o mundo moderno era de tal complexidade que era impossível corporificá-lo em estruturas que mostram apenas objetos finitos num momento do tempo, e tentaram — em obras como *Paris*, de Delaunay [ilustração 30], e *Casamento*, de Léger (Museu Nacional de Arte Moderna, Paris), pintados entre o final de 1911 e o início de 1912 — expressar a apreensão simultânea pela mente de um número infinito de objetos, pensamentos, sensações e estados de espírito. Usaram a maneira dos cubistas de sugerir “a vida das formas na mente” — para usar a frase de Metzinger.⁸ Como resultado de pintarem essas obras reconheceram que lhes era impossível materializar a “nova consciência” misturando simplesmente objetos e partes de objetos, e começaram imediatamente a pintar temas mais simples como *Mulher em Azul*, de Léger, e *Janelas Simultâneas*, de Delaunay [ilustração 31]. Essas obras ainda estavam próximas do cubismo (justificando a descrição de Apollinaire de “cubismo

estático”), mas a estrutura de cor de Delaunay começou eliminando a estrutura gravitacional, centralizada, e dissolveu as sensações produzidas por objetos em sua incessante mobilidade. Em dois ensaios escritos nesse verão, Delaunay desenvolveu um fundamento lógico para a “pintura pura”:⁹ o reconhecimento do sujeito mantém a mente no mundo de objetos finitos, da distância e do tempo mensuráveis e da compreensão verbal; somente uma construção pictórica pura, que possa envolver totalmente o olho e a mente em sua mobilidade contínua, poderá dar à mente a intuição de sua concentração em si mesma e de expansão para “abrançar o mundo inteiro”.

Delaunay interrompeu essa exploração com a sua segunda grande tela para o Salão dos Independentes, exposta em 1913, *A Equipe de Cardiff* (Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris) — um compêndio de imagens modernas (esporte, cartazes, Torre Eiffel, avião). Esse foi um padrão regular de seu trabalho — nas telas expostas para o grande público nos Salões, ele usou imagens reconhecíveis (ver também a *Homenagem a Blériot*, Museu de Arte de Basileia, exposto no Salão dos Independentes de 1914), ao passo que reservou as imagens abstratas, nas quais explorou estados silenciosos de ser, para seus amigos, um pequeno círculo de admiradores, e pequenas exposições em Berlim, para um público que ele considerava mais compreensivo do que o parisiense. Que as solicitações do Salão eram pequenas “pinturas puras” experimentais, *Contrastes de Formas*, depois de lhe ser oferecido um contrato por Kahnweiler, que tinha ficado impressionado com *Mulher em Azul* no Salão de Outono de 1912. Somente Kupka e o heróico e obstinado Picabia (que dispunha de recursos pessoais e era menos sensível a críticas do que o igualmente afortunado Delaunay) expuseram importantes telas não-representacionais nos Salões de antes da guerra.

A série *Sol, Lua. Simultâneo* de Delaunay [ilustração 32] foi provavelmente iniciada na primavera de 1913.¹⁰ Eram as suas primeiras telas não-representacionais, nas quais ele rompeu finalmente com as estruturas do cubismo baseadas no objeto. Como no caso de Kupka, os movimentos circulares, dos quais fez agora a estrutura básica de seus quadros, podem ser encontrados em suas telas mais antigas, para assumirem gradualmente um papel dominante em trabalhos subsequentes; o significado interno dessa configuração formal atraiu outros significados, outras associações que foram interiorizadas no ato de pintar. Nessas obras — como Léger em seus *Contrastes de Formas* — Delaunay improvisou diretamente na tela, envolvendo-se tanto nas “exigências” feitas pelo material que a estrutura parecia gerar-se a si mesma. Nesse processo Delaunay atingiu o estado de ser que ele generalizou como sendo característico da “consciência moderna”. Delaunay acreditava que a geração circular de luz era o princípio fundamental de todo o ser (nisso assemelhava-se a Kupka, mas ele encontrou confirmação de sua crença em termos especificamente modernos; por exemplo, foi influenciado pelo uso que faziam os poetas da estação de rádio instalada no topo da Torre Eiffel, emitindo ondas invisíveis ao redor do mundo, como uma metáfora para a expansão infinita da consciência humana).¹¹ O mergulho no mundo singularmente concentrado da pintura era um meio de alcançar a consciência desse primeiro princípio. Caracteristicamente mais sóbrio, Léger acreditava que a essência do moderno era encontrada no dinamismo universal. Esse dinamismo manifestava-se em termos de um conflito de forças muito diferente das harmonias de Delaunay: este criou estruturas de cor densamente entretecidas e complexamente moduladas, ao passo que Léger

esmagou a especificidade dos objetos em contrastes de cor, linha e tom estridentes. A experiência puramente sensível por ele expressa também pode ser encontrada na poesia de seu amigo Blaise Cendrars:

*Le paysage ne m'intéresse plus
Mais la danse du paysage
La danse du paysage
Paritaitata
Je tout-tourne.*¹²

A mobilidade circulante, as ambigüidades oscilantes da estrutura de *Udnie, Garota Americana (Dança)*, de Picabia [ilustração 36], estão estilisticamente relacionadas com as estruturas de *Amorfa, Fuga em Duas Cores, de Sol, Lua. Simultâneo* e de *Contrastes de Formas*. Os métodos de Picabia de improvisação sobre um esqueleto linear estão relacionados com os que Léger e Delaunay empregaram; entretanto, ele estava interessado em usar esses métodos para registrar estados mentais ou emocionais invisíveis. No crucial verão-outono de 1912, ele foi influenciado pelas evocações de Duchamp dos estados de ser que eram suscitados por lembranças e fantasias sexuais (como em *Rei e Rainha Cercados de Nus Ágeis* e em *Passagem da Virgem para Noiva*, ambos no Museu de Arte de Filadélfia). Apollinaire evocou sugestivamente os processos de Duchamp, quando escreveu em *Les Peintres cubistes*:

Todos os homens, todos os seres que passaram por nós deixaram seus traços em nossa memória, e esses traços de vida têm uma realidade que pode ser minuciosamente examinada... Esses traços, quando reunidos, adquirem uma personalidade cujo caráter individual pode ser indicado mediante uma operação puramente mental.

Picabia visitou Nova York no início de 1913 e aí esteve em contato com artistas e intelectuais interessados nas idéias de Freud. Foi aí que pintou uma série de aquarelas que tiveram como tema Nova York e o encontro sexual com uma dançarina, aquarelas que, disse ele, improvisou como um músico, permitindo que a forma se gerasse a si mesma e assim registrasse seus estados de espírito fugazes. Referiu-se a "um estado de espírito... vizinho da abstração", indicando os processos mentais que funcionam durante os processos de criação.¹³ Quando regressou a Paris, fez uso desses procedimentos em suas principais obras não-representacionais, *Udnie, Garota Americana (Dança)* e *Edtaonisl, Ecclesiastic* (Instituto de Arte de Chicago). A experiência dessas obras, por parte do espectador, está relacionada com a experiência proporcionada pelas obras não-representacionais dos outros orfistas: o mergulho nas estruturas móveis induziria a "um estado de espírito vizinho da abstração" em que a pessoa pode intuir as experiências subconscientes — e necessariamente não-verbais — que tinham impressionado Picabia. Entretanto, o cético Picabia não qualificava tais experiências como de natureza mística.

A experiência dessas obras é muito diferente da envolvida no reconhecimento de formas específicas, por mais esquemáticas que sejam. Por exemplo, se compararmos *Janelas Simultâneas* de Delaunay, com o seu *Sol, Lua. Simultâneo*, podemos ver que até o vestígio da Torre Eiffel requer uma atenção diferente da

percepção consciente e constantemente mutante da totalidade do quadro de 1913. A presença da Torre cristaliza um certo número de "pistas" que interpretamos em termos de gravidade e de nossa localização em relação ao objeto. No quadro de 1913 não existe relacionamento estrutural com o mundo externo, de modo que, como espectador, é impossível "medir" a distância a que se encontra do que é representado, é impossível "conhecer" sua escala. O envolvimento do espectador na estrutura não o faz perder o sentimento de "alteridade" da pintura. Assim, ele é forçado a retornar a uma percepção de sua própria consciência (compare-se de novo com *Janelas Simultâneas*, onde se perde esse sentimento ao se perguntar sobre a realidade dos objetos-pistas). Todos os orfistas estavam cientes da natureza dessa autoconsciência como inespecífica e não ligada a uma emoção ou a um conceito específico, e todos acreditavam ser nela que poderia ser encontrado o significado de sua arte.

Ao tempo em que Picabia expôs *Udnie* no Salão de Outono de 1913, Apollinaire tinha perdido o interesse no orfismo, embora a palavra tivesse sido adotada por outros críticos e os Delaunays estivessem ampliando seu significado à maneira deles. A esposa de Robert, Sonia Delaunay-Terk, tinha renunciado à sua forte pintura fauvista durante os anos cruciais de 1909-1913 e estivera fazendo objetos como colchas, encadernações de livros e almofadas. Foi provavelmente sob a influência dela que Robert começou afirmando ter descoberto os princípios essenciais da construção da cor, que podiam ser aplicados a todas as formas de artes visuais, desde a pintura ao vestuário e ao *design* de interiores. Embora essa idéia fosse influente (era a primeira das tentativas do século XX para deduzir um ideal ambiental total de uma descoberta pictórica), não era central, para o orfismo, a criação de uma forma abstrata para a *contemplação*. Robert Delaunay também se cercou de discípulos, incluindo a esposa — cuja personalidade pictórica tinha inicialmente sofrido em consequência de três anos de inatividade — e os americanos Patrick Henry Bruce e Arthur B. Frost. Em outubro de 1913, dois outros americanos, Stanton MacDonald-Wright e Morgan Russell, lançaram seu movimento da cor abstrata, a que deram o nome de "sincronismo". No catálogo que publicaram, eles declaram que o movimento era diferente do orfismo, mas dependia claramente da série *Discos de Newton*, de Kupka, e da série *Sol, Lua. Simultâneo*, de Robert Delaunay. Entretanto, ele foi significativo por introduzir nos Estados Unidos a idéia de pintura cromática em grande escala e abstrata. Essas tendências estavam obviamente mais perto da obra de Delaunay do que da dos outros orfistas e disso (bem como do determinado proselitismo de Delaunay) resultou a crença errônea e persistente de que o orfismo era essencialmente uma criação de Robert Delaunay. É verdade, porém, que Delaunay foi mais influente do que os outros orfistas; suas idéias sobre a cor influenciaram Chagall e, na Alemanha, Klee, Marc e Macke.

Lendo as críticas às obras dos orfistas nos jornais da época e as pequenas revistas a que eles estavam estreitamente associados, fica-se desconfortavelmente consciente do grande abismo entre as suas preocupações e a vida que se desenrolava à sua volta. A imprensa enchia páginas relatando as sucessivas crises que empurraram a Europa para a guerra; e, no entanto, os orfistas continuavam expressando seu deleite com o mundo moderno, sem a menor alusão aos conflitos insolúveis que resultariam na *débâcle* (somente Picabia expressou pessimismo, e, ainda assim, de forma puramente pessoal). Em Paris, a complexa sociedade da arte era aparentemente auto-suficiente, e os artistas mencionados tinham herdado dos

simbolistas a idéia de que possuíam uma capacidade intuitiva de discernimento inacessível à sociedade em que viviam. Acreditavam que a arte naturalista — a favorita do público — era inadequada para lidar com a vastidão, a complexidade e os novos estados de consciência do mundo moderno. Tal como os simbolistas, tomaram-se introspectivos e obcecados com a natureza de sua própria consciência. Pintar converteu-se para eles num ato de identificação consigo mesmos (até ao momento em que, nas palavras de Delaunay, "l'homme s'identifie sur terre"¹⁴). Não estavam interessados em examinar a natureza específica da existência na sociedade moderna, mas em ser absorvidos pelas forças sobre-humanas que animavam a vida, ou em responder àqueles impulsos subconscientes que, mesmo vívidos através do eu, pareciam emanar de algo além do eu.

Apesar de suas inconsistências, os orfistas apreenderam a *raison d'être* da arte abstrata: para o artista, confirmação do seu ser através do ato de pintar; para o espectador, conscientização através do esquecimento de si mesmo, um mergulho autoconsciente na "alteridade" da pintura. O orfismo se assentava no pressuposto de que o ato de ver, na medida em que gera consciência, é significativo em si mesmo, e de que a pintura que requer essa visão "pura" não é simplesmente decorativa. Apollinaire chamou a atenção para um dos aspectos essenciais da nova arte, quando escreveu em 1913 que ela "não era simplesmente a orgulhosa expressão da espécie humana";¹⁵ era anti-intelectual e anti-humanista na medida em que não se interessava pelo pensamento ou pelo comportamento humano. Preocupava-se apenas com uma consciência que transcendia as limitações racionais, em busca da unicidade "com o universo".

1980

NOTAS

1. A terminologia do abstracionismo é complexa. Usei a palavra "abstrato" para indicar a tendência geral no sentido de obras de arte cuja estrutura é — com variáveis graus de pureza — independente do mundo natural. "Não-representacional" é usado para obras que são completamente independentes.
2. A melhor descrição da gênese complexa do termo está em *Les Peintres cubistes*, de Apollinaire, edição organizada por L.-C. Breunig e J. Cl. Chevalier, Paris, 1965.
3. *Mercur de France*, 1º de março de 1916.
4. G. Apollinaire, *Chroniques d'Art*, edição organizada por L.-C. Breunig, Paris, 1960, p.56.
5. Robert Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait*, ed. P. Francastel, Paris, 1957, p.80.
6. Kupka discutiu essas idéias num livro que estava escrevendo nesse período e que foi publicado apenas em tcheco em 1924. Existem muitas versões manuscritas.
7. *Upanishads*, trad. de J. Mascaro, Londres, 1965.
8. Jean Metzinger, *Note sur la peinture*, 1910; trad. de E. F. Fry, *Cubism*, Londres, 1966.
9. "La Lumière" e "Réalité, peinture pure", in *Du Cubisme*, pp. 146-9 e 154-7.
10. A pontuação do título é de Delaunay. As razões para datar essas obras de 1913 são apresentadas no Apêndice C do meu livro *Orphism* (Oxford, 1979).
11. Ver H.-M. Barzun, "Apothéose des forces" (1913), citado em Spate, *Orphism* (nota 85 do capítulo sobre Delaunay).
12. "Ma danse", *Du monde entier: poésies complètes: 1912-1924*, Paris, 1967.
13. Citado em Spate, *Orphism* (nota 72 do capítulo sobre Picabia).
14. Ver Delaunay, *Du Cubisme*, p. 186. Ver Também Spate, *Orphism* (nota 58 do capítulo sobre Picabia).
15. *Chroniques d'Art*, p. 298.

FUTURISMO

NORBERT LYNTON

Embora muitos aspectos, o futurismo foi único entre os movimentos artísticos modernos. Era italiano. Originou-se numa concepção de civilização e encontrou expressão primeiramente nas palavras; em vez de resultar de algum descontentamento com idiomas de arte herdados e da ambição de criar um novo idioma, partiu de uma idéia geral e só com dificuldade encontrou expressão artística. De certo modo, foi o movimento mais radical, rejeitando ruidosamente todas as tradições e os valores e instituições consagrados pelo tempo. Propagou suas idéias muito rapidamente por toda a Europa, de Londres a Moscou, e foi efêmero — um episódio meteórico, cuja importância duradoura tem sido geralmente subestimada. Escolheu o seu próprio nome — ao contrário de movimentos como o fauvismo e o cubismo, que foram assim rotulados por críticos antagonistas — e empenhou-se em fornecer seu próprio fundamento lógico de forma literária: a tradição moderna de manifestos artísticos tem sua origem básica no futurismo.

O poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) foi o inventor do movimento. No outono de 1908, ele escreveu um manifesto que apareceu primeiro como prefácio para um volume de seus poemas, editado em Milão em janeiro de 1909. Foi, entretanto, sua publicação em francês na primeira página de *Le Figaro* em 20 de fevereiro do mesmo ano que lhe propiciou o impacto que estava buscando, e esta é geralmente considerada a data de nascimento do futurismo.

Como nome para o movimento, Marinetti hesitava entre dinamismo, eletricidade e futurismo. As alternativas sugerem onde estavam seus interesses. Mais consciente do que a maioria dos escritores e artistas sobre o mundo do poder tecnológico crescente, Marinetti queria que as artes demolissem o passado e celebrassem as delícias da velocidade e da energia mecânica. Escreveu ele em seu manifesto:

Declaramos que o esplendor do mundo foi aumentado por uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um carro de corrida, sua carroceria ornamentada por grandes tubos que parecem serpentes com respiração explosiva... um automóvel estridente que parece correr como uma metralha é mais belo do que a *Vitória Alada de Samotrácia* [a famosa escultura helenística no Louvre]... A beleza agora só existe na luta. Uma obra que não seja de caráter agressivo não pode ser uma obra-prima... Queremos glorificar a guerra — a única higiene do mundo —, o militarismo, o patriotismo, o ato destrutivo dos anarquistas, as belas idéias pelas quais um indivíduo morre, o desprezo pelas mulheres. Queremos destruir os museus, as bibliotecas e as academias de todas as espécies, e combater o moralismo, o feminismo e todas as torpezas oportunistas e utilitárias. Cantaremos as grandes multidões excitadas pelo trabalho, o prazer ou os motins, as mares multicoloridas e de milhares de vozes da revolução em capitais modernas. Cantaremos a incandescência noturna e vibrante de arsenais e estaleiros, refulgindo em violentas

luas elétricas, as vorazes estações devorando suas fumegantes serpentes... as locomotivas de peitorais robustos que escavam o solo de seus trilhos como enormes cavalos de aço que têm por arreios poderosas bielas motrizes, e o vôo suave dos aviões, suas hélices açoitadas pelo vento como bandeiras e parecendo bater palmas de aprovação, qual multidão entusiástica. Lançamos da Itália para o mundo este nosso manifesto de violência irrefreável e incendiária, com o qual fundamos hoje o *Futurismo*, porque queremos libertar esta terra do fétido câncer de professores, arqueólogos, guias e antiquários.

Há mais, e no mesmo estilo. A veemência de Marinetti é proporcional à sua impaciência diante do desenvolvimento nacional inacabado da Itália, do peso imenso de uma tradição grandiosa que influiu sobre a cultura italiana de um modo mais inibidor do que em qualquer outro país — a Itália não dera virtualmente qualquer contribuição para os progressos registrados no século XIX — e também, talvez, da confusão em seu próprio espírito e no de seus amigos, resultante de um súbito confronto com a grande diversidade de tendências contraditórias na literatura e na arte modernas. Na primeira década do século, a Itália, através de novas revistas e de exposições, tinha tomado conhecimento do impressionismo, do pós-impressionismo de vários gêneros, incluindo as primeiras obras de Matisse e Picasso, do simbolismo, variedades de *art nouveau*, etc. Uma forma de superar a confusão era propor uma nova visão do mundo que destronasse essas novas tendências e correntes, adiantando-se a todas elas.

Os mesmos sentimentos foram expressos, em palavras quase idênticas, num manifesto dirigido "aos jovens artistas da Itália". Foi redigido por três pintores, sob a supervisão direta de Marinetti. Eram eles: Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947) e Carlo Carrà (1881-1966). Datado de 11 de fevereiro de 1910, embora escrito nos últimos dias desse mês, e divulgado ao público pela primeira vez por Boccioni, que o declamou do palco do Teatro Chiarella, em Turim, a 8 de março, o *Manifesto dos pintores futuristas* exigia firmemente uma nova arte para um novo mundo e denunciava todas as vinculações das artes com o passado. Qual o caráter que deveria ter essa nova arte ficou mais claro num outro manifesto, o *Manifesto técnico da pintura futurista*, de Boccioni, publicado como folheto no começo de abril:

Tudo se movimenta, tudo corre, tudo gira rapidamente. Uma figura nunca é estacionária diante de nós, mas aparece e desaparece incessantemente. Através da persistência das imagens na retina, as coisas em movimento multiplicam-se e são distorcidas, sucedendo-se umas às outras como vibrações no espaço através do qual se deslocam. Assim, um cavalo a galope não tem quatro patas: tem vinte, e o movimento delas é triangular... Por vezes, na face de uma pessoa com quem estamos falando na rua, vemos um cavalo passar à distância. Os nossos corpos penetram nos sofás em que nos sentamos, e os sofás penetram em nós, como também o bonde que corre entre as casas nelas entra, e elas, por sua vez, arremessam-se para ele e fundem-se com ele... Queremos reentrar na vida. Que a ciência de hoje negue o seu passado, isto corresponde às necessidades materiais do nosso tempo. Do mesmo modo, a arte, negando o seu passado, deve corresponder às necessidades intelectuais do nosso tempo.

Boccioni pouco adiantou em termos de instruções específicas sobre a maneira como essa multiplicidade de sensações seria incorporada numa tela, mas sublinhou como base essencial o sistema do divisionismo cromático desenvolvido um quarto de século antes pelos neo-impressionistas.

Levaria algum tempo até que os pintores futuristas, logo reforçados pela adesão de Giacomo Balla (1871-1958) e Gino Severini (1883-1965), descobrissem

o veículo pictórico para as suas idéias. Quando Boccioni expôs 42 trabalhos em Veneza, em julho, eles foram muito bem recebidos pela crítica, não impressionando ninguém como particularmente revolucionários; na verdade, um comentarista apontou a existência de um profundo abismo entre as palavras audaciosas de Boccioni e suas telas sóbrias e comedidas. Nesse ponto, o conhecimento que os futuristas tinham da arte de *vanguarda* ao norte dos Alpes era insignificante. Por falta de precursores mais audaciosos, eles admiravam os quadros de Segantini e Previati, e excitavam a imaginação através da leitura de Nietzsche e Bakunin. Suas telas dessa época provam seu interesse por temas urbanos e, de preferência, violentos, e houve alguns experimentos interessantes (especialmente por Boccioni, Carrà e Russolo) de pintura da luz elétrica, mas seus métodos estavam inteiramente de acordo com os da década de 1890. Nesse meio tempo, Marinetti e eles, juntos com uma variedade crescente de outros adeptos das crenças futuristas básicas, como o compositor Pratella, propagaram efetivamente suas teorias através de publicações e aparições em público. Numa conferência de 1911, Boccioni formulou o conceito de pintor nas seguintes palavras: "Queremos representar não a impressão óptica ou analítica, mas a experiência psíquica e total", indubitavelmente a mais perspicaz definição de, pelo menos, suas intenções pessoais, sublinhando suas divergências com as preocupações essencialmente visuais de tantos outros desdobramentos modernos. E falou em seguida sobre a possibilidade de formas impermanentes de pintura, como a que poderia ser executada com holofotes e gases coloridos.

A primeira grande mostra de pintura futurista teve lugar em Milão, inaugurada a 30 de abril de 1911. Boccioni, Russolo e Carrà enviaram 50 obras para uma exposição livre (que incluía também um setor de arte infantil). A novidade era ainda mais o tema do que o idioma de seus trabalhos, como *Uma Briga na Galeria de Milão* (Boccioni), *Trem em Movimento* (Russolo) e *O Funeral de um Anarquista* (Carrà), enfaticamente futuristas, mas apresentados de maneira mais ou menos tradicional. A crítica mordaz de Ardengo Soffici às suas telas, publicada na revista *La Voce* de Florença, foi caracteristicamente respondida com violência: Marinetti, Carrà e Boccioni foram a Florença e agrediram Soffici quando este estava tranquilamente sentado no terraço de um café. Depois que a polícia despachou os incursores milaneses para a estação ferroviária, na manhã seguinte, o pessoal da redação de *La Voce* apresentou-se na plataforma a fim de apressar o embarque dos agressores, e a polícia teve que intervir de novo na batalha que se seguiu. O desfecho, surpreendentemente, foi o estabelecimento de amizade entre Soffici, e a maior parte de seus colegas, e os futuristas, mas isso não acrescentou muito mais substância à arte futurista. Severini, que estivera durante algum tempo trabalhando em Paris, chegou nessa altura a Milão e insistiu em que era essencial para Boccioni e os outros familiarizarem-se com as realizações artísticas mais recentes. Marinetti foi persuadido a financiar a viagem, e, assim, Boccioni, Russolo e Carrà acompanharam Severini a Paris, para uma visita de 15 dias. Severini apresentou-os a Picasso, Braque e outros, e acompanhou-os na visita a algumas galerias. Os três visitantes ficaram profundamente impressionados com o que viram, sobretudo Boccioni que, agora afetuoso amigo de Severini, permaneceu por mais alguns dias em Paris, após a partida de seus colegas.

De volta a Milão, todos eles trabalharam febrilmente, reorientando bravamente seus esforços de acordo com o que tinham aprendido, sobretudo a respeito do cubismo, que, nessa época, era quase totalmente desconhecido fora de Paris.

Depositavam agora menos fé no poder dos novos temas e esforçaram-se por complementar o divisionismo cromático com uma fragmentação formal de inspiração cubista. Pintaram novas telas, repintaram as antigas e, com uma surpreendente rapidez e temeridade, reuniram uma exposição para ser apresentada justamente em Paris. Foi inaugurada em 5 de fevereiro de 1912, na Galerie Bernheim-Jeune. Depois a exposição viajou pela Europa. Em março estava na Sackville Gallery, em Londres, em abril e maio, apresentou-se na Galeria Der Sturm, em Berlim, onde um banqueiro comprou 24 do total de 35 telas expostas. A exposição seguiu para Bruxelas (maio-junho), e a coleção futurista do banqueiro foi subseqüentemente vista em Hamburgo, Amsterdam, Haia, Munique, Viena, Budapeste, Frankfurt, Breslau, Zurique e Dresden. Este passeio, apoiado como foi por conferências e publicações, é importante por ser o mais enfático ato de proselitismo que a arte moderna já presenciara. E foi ainda mais ampliado em 1913-1914: a coleção do banqueiro foi exposta em Chicago; Marinetti realizou conferências em Moscou com grande sucesso; e houve numerosas manifestações futuristas na Itália e em outros países. Em consequência de tudo isso, o futurismo encontrou discípulos e defensores efetivos por toda a parte, e suas idéias básicas foram aplicadas a uma gama sempre crescente de assuntos. Uma francesa, Valentine de Saint-Point, apesar da inicial rejeição das mulheres por Marinetti, aderiu ao movimento e escreveu um *Manifesto das mulheres futuristas* ("Em vez de colocar os homens sob o jugo de necessidades desprezíveis e sentimentais, estimulem, incentivem os vossos filhos, os vossos homens a superarem-se. Vocês os geram. Vocês podem fazer tudo com eles. Vocês estão devendo neróis à humanidade. Forneçam-nos!"), fazendo-o seguir pouco depois por um *Manifesto do prazer*. Outros escreveram novas formulações dos pontos de vista futuristas em política, literatura e música, mas o mais importante de tudo isso, do ângulo artístico, foi o apoio que o movimento recebeu do principal crítico e poeta da vanguarda, ativo no mais importante baluarte da arte moderna: em junho de 1913, Apollinaire escreveu o seu ensaio *A anti-tradição futurista*, publicado na revista *Lacerba*, de Florença, em setembro seguinte. Expôs de maneira muito sugestiva os amores e as aversões do futurismo e os meios pelos quais o mundo cultural poderia ser renovado, e concluiu desejando *merde* sobre as cabeças de quase todo mundo, desde os críticos até os gêmeos siameses, via Dante e Bayreuth, e abençoando uma lista de pessoas que juntaram artistas como Picasso, Delaunay, Kandinsky e Matisse aos próprios futuristas.

O que o futurismo oferecia ao mundo? Seus pontos de vista básicos, importando numa insistência em que o crescimento da tecnologia e o concomitante desenvolvimento na sociedade e no pensamento exigiam expressão em novas e audaciosas formas de arte, não eram únicos, mas nunca tinham sido postulados com tanta veemência. Além disso, aí estava um movimento que antepunha a idéia ao estilo, desafiando assim não só os valores artísticos tradicionais, mas também as ambições estéticas da arte de vanguarda mais radical. Pinturas futuristas testaram e provaram a possibilidade de usar a arte como meio de captar aspectos, tanto não-visuais quanto visuais, de um meio ambiente reconhecido como dinâmico e não como estático. Ao associarem a cor brilhante às formas fragmentadas do cubismo, eles também encorajaram os cubistas menores de Paris a se afastarem do idioma mais ou menos monocromático de Picasso e Braque, sendo ainda provável que tenham impellido esses dois em direção ao estilo menos limitado e mais expressivo do cubismo sintético. Por vezes, suas composições ofereceram alternativas viáveis

para os arranjos centralizados dos cubistas, e há um certo número de telas futuristas que, na descrição de um movimento específico, convertem a área do quadro numa ação apenas do que deve parecer um movimento contínuo: a ação passa através da pintura e não possui um centro.

Mas é perigoso generalizar excessivamente sobre a produção dos futuristas: eles variavam tanto em seus interesses quanto em seus talentos. A obra de Balla, por exemplo, tende mais facilmente para a abstração. Embora fosse o pintor do famoso *Cão na Coleira* (1912; Coleção Goodyear, Nova York), o mais perto que o futurismo conseguiu chegar dos estudos fotográficos do movimento realizados por Muybridge e outros, nas últimas décadas do século XIX, uma grande parte de sua obra foi dedicada a formular proposições mais ou menos intuitivas sobre o movimento, através de padrões abstratos. Numa série de telas intitulada *Interpenetrações Iridescentes* (entre 1913 e 1914), ele trocou até o movimento de coisas pela mobilidade ou instabilidade ótica de tons e cores contrastantes, um precursor isolado da arte op da década de 1960. Carrà permaneceu mais próximo do cubismo analítico e do sintético, até que, durante a guerra, se mudou para uma espécie poética do realismo; ligou-se subseqüentemente aos gigantes do início da Renascença. Também Severini, mais envolvido em Paris do que os outros, estava profundamente vinculado ao cubismo, mas, por algum tempo, combinou planos cubistas com a notação cromática divisionista na execução de telas que parecem abstratas mas têm títulos explicativos, como *Bailarina + Mar*. Muitas das telas de Russolo exploram o que aprendemos a chamar ondas de choque, como símbolos de movimento e energia, mas sua contribuição para a história foi menos como pintor do que como compositor revolucionário. Almejou criar uma música apropriada a uma era de energia mecânica, inventando várias máquinas geradoras de ruídos e compondo peças para elas com títulos tais como *O Despertar da Cidade* e *O Encontro de Aviões e Automóveis*. Concertos foram realizados na Itália, provocando a previsível fúria dos críticos e das platéias e, em junho de 1914, teve lugar no Coliseum de Londres o primeiro concerto de música-ruído fora da Itália.

Boccioni era, sem dúvida, o artista mais talentoso entre eles e também o mais inventivo. Suas telas variam muito. Por vezes, em pinturas como a cena noturna *Forças de uma Rua* (1911-1912; Coleção Hängi, Basiléia), ele parece dar perfeita expressão aos temas básicos do futurismo: metrópole, luz, energia, movimento mecânico e ruído, busca urbana de prazer, tudo amalgamado numa única experiência visual. Também pesquisou em função de uma temática mais limitada, como a interpenetração de figuras isoladas, estacionárias, e seus meios ambientes. No seu grande tríptico intitulado *Estados de Espírito* (*Nº 1: O Adeus; Nº 2: Os que Partem; Nº 3: Os que Ficam*, 1911-1912), ele fundiu o interesse futurista em trens, multidões, movimento e sensações múltiplas numa obra poética de notável força épica.

Ainda mais impressionante, porém, é a triunfal incursão de Boccioni no terreno da escultura. Em março de 1912, ele voltou a visitar Severini em Paris. Desta vez, ele estava pensando em escultura. Conheceu Archipenko, Brancusi, Duchamp-Villon e outros, e pouco depois escreveu o seu *Manifesto da escultura futurista*, datando-o retroativamente de 11 de abril de 1912. Revoltado com a selva de estátuas e monumentos de bronze e pedra em que a escultura parecia estar se asfixiando, e também com a tradição greco-michelangeliana que a alimentava, Boccioni exigiu uma renovação total:

Livremo-nos de toda essa tralha e proclamemos a REJEIÇÃO ABSOLUTA E FINAL DA LINHA FINITA E DA ESTATUA DE FORMA FECHADA. RASQUEMOS O CORPO E TRATEMOS DE INCLUIR NELE O QUE O CERCA... Assim, uma figura pode ter um braço vestido e o outro nu, e as linhas variadas de um vaso de flores podem perseguir-se mutuamente e com plena liberdade entre as linhas de um chapéu e as de um pescoço. Assim, os planos transparentes de vidro, de chapa metálica, arames, iluminação elétrica interior e exterior podem indicar os planos, as direções, os tons e semitons de uma nova realidade.

Para esse fim, todos os tipos de materiais devem participar na escultura: "Enumeramos apenas alguns deles: vidro, madeira, cartão, ferro, cimento, crina, couro, pano, espelho, luz elétrica, etc." Boccioni menciona a possibilidade de adicionar motores embutidos para dar movimento às esculturas.

Suas esculturas eram quase tão revolucionárias quanto suas palavras. Já em junho/julho de 1913 ele realizava uma exposição de escultura na Galerie La Boétie em Paris. Aproveitou a ocasião para desenvolver seu manifesto numa introdução do catálogo e proferiu uma conferência (em mau francês). Muitas peças perderam-se e só são conhecidas através de fotografias. Algumas delas utilizam a mesma espécie de interpenetração de objetos heterogêneos (cabeça, janela, moldura, luz) que encontramos na pintura futurista. Outras, como *Formas Únicas de Continuidade no Espaço* (1913; na realidade, a escultura de um homem caminhando em largas passadas e não inteiramente diferente da *Vitória Alada de Samotrácia* tão denegrida por Marinetti) e *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço* (1912), mostram uma tentativa mais essencialmente escultórica de abrir a forma a fim de revelar as energias implícitas em sua estrutura e de fundi-la com o espaço circundante. A obra mais impressionante é *Cavalo + Cavaleiro + Casa* em madeira e cartão (1914), uma escultura colorida de aparência abstrata, cujas formas abertas, espaciais, pertencem ao mundo do construtivismo.

Falta registrar uma outra extensão da criatividade futurista. Em 1914, na pessoa de Antonio Sant'Elia (1888-1916), a arquitetura entrou na esfera futurista. Um *Manifesto da arquitetura futurista*, datado de 11 de julho de 1914, apresentou suas idéias, que também foram mais sugestivamente expressas num grande número de desenhos imaginativos, alguns dos quais expostos sob o título de *A Nova Cidade*. Com uma visão que sugere a ficção científica — o que não significa que fosse inviável ou impraticável — Sant'Elia propôs uma nova espécie de metrópole, projetada sem olhares retrospectivos para os estilos históricos, mas de acordo com os novos materiais e invenções estruturais da engenharia, tendo em vista atender às novas concentrações populacionais numa era de transporte rápido. Seus desenhos sugerem um senso de forma que deve muito à influência da art nouveau e isso é corroborado por sua rejeição (no *Manifesto*) às linhas perpendiculares e horizontais, formas estáticas, volumosas, e sua exigência de uma arquitetura de "concreto reforçado, ferro, vidro, têxteis e todos aqueles substitutos da madeira, do tijolo e da pedra que permitem a maior elasticidade e leveza".

A guerra de 1914-1918 precipitou o fim do futurismo. A "única higiene do mundo" eliminou Sant'Elia e Boccioni em 1916. Os restantes artistas futuristas transferiram-se para estilos e atitudes mais tradicionais. Marinetti satisfez seus ideais políticos ajudando o Fascismo a conquistar o poder na Itália. Alguns adeptos mais jovens do movimento, como Prampolini, lograram levar alguns aspectos do futurismo até à década de 1930, mas várias tentativas de reavivar o futurismo depois de 1918 tiveram pouco impacto.

Entretanto, sua influência foi de importância fundamental e duradoura. Como o futurismo estava profundamente envolvido no cubismo, suas conquistas foram também conquistadas para o cubismo. Sem a atividade dos italianos, o cubismo teria desempenhado um papel tão grande na arte moderna. Ecos mais específicos do futurismo podem ser encontrados numa variedade de artistas e movimentos: o vorticismismo em Londres (em 1914, Marinetti e o vorticista inglês R. W. Nevinson colaboraram num manifesto, *Vital English Art*), algumas formas de expressionismo na Alemanha, a pintura e a tipografia de vanguarda em Moscou, em torno de 1913-1915, a arquitetura dos anos 20 na Holanda, Alemanha e França. A Rússia pode ser declarada a maior devedora imediata do futurismo. Com efeito, o futurismo literário de Maiakovsky deve muito ao de Marinetti, apesar de suas concepções políticas serem substancialmente opostas, e a arte revolucionária da Rússia, sobretudo a arquitetura, é em muitos aspectos a concretização do que os milaneses tinham tentado.

VORTICISMO

PAUL OVERY

Freqüentemente se esquece, em meio aos gritos acriticos de felicidade com o recente "renascimento" da pintura e escultura inglesas, que os artistas da Inglaterra deram uma importante contribuição para o movimento moderno antes da Primeira Guerra Mundial, embora o holocausto lhe tenha posto um rápido fim. Nem todos esses artistas estavam formalmente associados ao movimento vorticista, se bem que quase todos eles expusessem com os vorticistas em uma ou outra ocasião, ou estivessem em contato com eles.

Em retrospecto, o vorticism parece dominado pela personalidade de Wyndham Lewis, não porque fosse o melhor pintor, mas porque, sendo um hábil polemista, era quem melhor publicidade fazia de sua própria obra. Em 1956, a Tate Gallery de Londres realizou uma exposição intitulada "Wyndham Lewis e o Vorticism", em que "outros vorticistas" foram relegados a uma posição inferior. Um outro sobrevivente, William Roberts, protestou com toda a justiça em alguns panfletos virulentos.

Wyndham Lewis não era o mais importante dos artistas abstratos que trabalhavam na Inglaterra em 1914, mas a publicação da revista *BLAST*, que Lewis editava, foi um dos mais importantes eventos na arte inglesa da época. Saíram somente dois números. Um no verão de 1914, "esse enorme periódico cor de pulga", como Lewis o descreveu, e que os protagonistas podem ser vistos segurando, como crianças agarradas a seus livros de histórias, na cômica recriação da cena por Roberts, 50 anos depois em *Os Vorticistas no Café da Torre Eiffel*, hoje na Tate Gallery de Londres. O segundo e último número da revista, mais fino e com uma capa em preto e branco, foi publicado em 1915.

Muitas das obras de Lewis, Roberts, Edward Wadsworth, Frederick Etchells e outros, que foram reproduzidas em *BLAST*, desapareceram, sendo esse o único registro da sua existência. *BLAST* foi impressa em papel poroso, com tinta muito preta e em tipo tosco. Num ensaio sobre "O Futuro do Livro", em 1926, o artista plástico e designer russo El Lissitzky escreveu que *BLAST* foi um dos precursores da Nova Tipografia que revolucionou o design gráfico nas décadas de 20 e de 30, e que ainda perdura entre nós (agora, com freqüência, depreciado e inexpressivo). Isso e os tipos criados por Edward Johnston para os letreiros do metrô londrino, em 1917, foram a última contribuição importante da Inglaterra para o movimento moderno do design, e anteciparam-se às inovações tipográficas dos desenhistas de De Stijl, Bauhaus e russos, como Rodchenko e o próprio Lissitzky.

Muitas das obras desses primeiros artistas abstratos ingleses, especialmente as de Wadsworth e Lewis, parecem ter sido inspiradas pela então recém-desen-

volvida técnica aérea. Nisso se anteciparam às obras de Malevich, cujas pinturas e desenhos suprematistas se pensa hoje datarem de 1915. Não se sabe ao certo se Malevich conheceu a obra dos vorticistas — se bem que, se Lissitzky pôde ver *BLAST*, Malevich também o poderia, mas possivelmente em data posterior. As semelhanças das obras vorticistas e suprematistas devem-se provavelmente ao fato de ambos os movimentos terem sido influenciados pelo cubismo e pelo futurismo, pela fotografia, e por desenvolvimentos recentes na tecnologia da engenharia e na arquitetura.

Ezra Pound, então assíduo companheiro de Lewis e quem batizou o movimento, descreveu em um artigo a época em que é como o vorticism diferia do futurismo: "O futurismo descende do impressionismo. Na medida em que constitui um movimento artístico, ele é uma espécie de impressionismo acelerado. É uma arte de superfície, ou extensiva, em contraste com o vorticism, que é intensivo."

O futurismo é essencialmente uma aceleração de imagens sucessivas, vistas simultaneamente, cruzando uma planície muito pouco profunda, tal como era também o "cubo-futurismo" de *Nu Descendo uma Escada*, de Marcel Duchamp. O que o vorticism fez foi ampliar essa aceleração em profundidade, criando uma perspectiva intensa e turbilhonante — um vórtice. Escreveu Pound: "A imagem não é uma idéia. É um nodo ou feixe radiante; é o que eu posso e devo forçosamente chamar um VÓRTICE, do qual e para o qual as idéias estão constantemente fluindo em turbilhão. Na verdade, só se lhe pode chamar um VÓRTICE. E dessa necessidade proveio o nome de 'vorticism'."

Para que *BLAST* não passasse despercebida, a publicação do primeiro número foi celebrada com um *Blast Dinner* — o jantar lembrado por Roberts em sua tela da Tate Gallery — e um *Blast Party* na "Cave of the Golden Calf", casa noturna dirigida por Madame Strindberg, a segunda esposa do dramaturgo, na qual, de acordo com Edgar Jepson, "dançava-se o *Turkey Trot* e o *Bunny Hug*". Isso e itens na *BLAST*, como listas de "maldições fulminantes" e de "bênçãos"* — com as quais indivíduos e instituições eram condenados ou elogiados —, destinavam-se obviamente a atrair o máximo de publicidade, mas, por baixo da autopromoção e do estilo bombástico, das pragas e dos bombardeios, o movimento foi uma séria tentativa de estabelecimento de um estilo moderno viável na Inglaterra, e que teria provavelmente tido sucesso se não fosse a guerra.

BLAST publicou (em manifestos de Lewis) algumas das mais inteligentes críticas até hoje escritas sobre o cubismo e o futurismo. Wadsworth colaborou com uma análise crítica, incluindo longas citações traduzidas do livro de Kandinsky, *Do espiritual em arte*. As telas do próprio Wadsworth, nesse período, são mais racionais e frias do que as de Lewis. Prenunciam, sob certos aspectos, o estilo que Kandinsky adotaria depois da guerra, na Bauhaus, mas que nessa altura só tinha formulado teoricamente em seus escritos. A obra de Lewis é mais dinâmica, menos rigorosamente organizada do que a de Wadsworth, muito poderosa e cerebral, dotada da mesma espécie de energia brutal e levemente inumana de seu primeiro romance, *Tarr*. Observando as reproduções de pinturas ou desenhos de Lewis, quando se folheiam as páginas espessas e porosas de *BLAST*, tem-se uma súbita

* Essa idéia foi tomada de Apollinaire — e algo expurgada. Onde os vorticistas sentenciavam "Blast" (maldição), Apollinaire sentenciava "Merde".

sensação de vertigem, de mergulho num abismo de espaço. Pound, ao criar o nome "vorticismo", captara com exatidão o sentimento implícito na obra de Lewis — somente nesse sentido tinha Lewis o direito de afirmar, muitos anos depois, que era o único vorticista. (Em sua introdução para o catálogo da Tate Gallery, em 1965, Lewis escreveu: "O vorticismo, de fato, foi o que eu, pessoalmente, fiz e disse num certo período.")

Alguns dos desenhos e quadros de Frederick Etchells aproximam-se muito dos *designs* de Charles Rennie Mackintosh (mais ou menos da mesma época ou um pouco depois) para o interior da casa Bassett-Lowke em Northampton (1915-1916). O próprio Etchells veio a dedicar-se à arquitetura depois da guerra. Fez a primeira tradução inglesa da *Para uma nova arquitetura* de Le Corbusier, e projetou o primeiro bloco moderno de escritórios em Londres para Crawfords, em High Holborn (ainda de pé).

O mesmo vigoroso maneirismo decorativo (explorado muito mais tarde, nos anos 20, pelos *designers* da *Arte Deco*) pode ser apreciado em alguns dos trabalhos de Roberts do período. Um deles, um desenho a lápis intitulado *São Jorge e o Dragão*, foi reproduzido no *Evening News* de abril de 1915 e causou grande sensação. Roberts tinha apenas 19 anos nessa época.

David Bomberg estava então com vinte e poucos anos. Nunca foi formalmente um vorticista, embora os acompanhasse. Seus primeiros quadros, como *Banho de Lama* e *No Porão do Navio*, bem como a série de litografias para o Balé Russo (só publicadas em 1919, mas feitas antes da guerra) situam-se entre as mais perfeitas obras abstratas ou quase-abstratas produzidas na Inglaterra nesse período, e parece que seus melhores trabalhos sobreviveram em maior número do que os dos outros pintores. Bomberg ficou na fronteira do vorticismo, e sua obra era mais livre, mais lírica (embora muito forte) na cor. Embora haja a forte diagonalidade característica do vorticismo nos primeiros trabalhos de Bomberg, este mostrou-se mais preocupado em preservar a uniformidade plana da superfície do quadro. Não existe o vertiginoso turbilhão de formas no espaço, como na obra de Lewis e, em menor grau, na de Wadsworth, Roberts e Etchells.

A escultura *Rockdrill* de Epstein, na qual uma figura semelhante a uma máquina foi originalmente montada sobre um verdadeiro berbequim mecânico, e as últimas obras de Henri Gaudier-Brzeska, o jovem escultor francês que trabalhou em Londres e foi morto na frente de batalha em 1915, mostram a forte influência das idéias vorticistas, resultando numa brutal energia dinâmica. Brutalidade não costuma ser uma qualidade admirável em arte, como tampouco o é na vida, e faz-se usualmente acompanhar de uma correspondente sentimentalidade. (Isto é válido para a obra de Gaudier e Epstein, mas não para a de Lewis.)

Essa energia brutal era característica do vorticismo. Em suas melhores criações, os vorticistas realizaram uma forte visualização do mergulho de cabeça da Europa na barbárie mecânica, uma consciência da brutalização do homem pelo seu controle irresponsável do seu próprio meio ambiente que está faltando na arte idealizada do cubismo e na arte romantizada do futurismo. Isso, e a aceleração de formas em profundidade, foram as contribuições significativas do vorticismo para a arte do século XX.

DADÁ E SURREALISMO

DAWN ADES

No início de fevereiro de 1916, Hugo Ball, um poeta e filósofo alemão, refugiado de guerra na Suíça, fundou o Cabaré Voltaire em um bar chamado *Meterel*, situado num "bairro ligeiramente suspeito da altamente respeitável cidade de Zurique".¹ O Cabaré Voltaire era um misto de *night club* e de sociedade artística, projetado como um "centro para entretenimento artístico"² onde poetas e artistas jovens eram convidados a trazer suas idéias e colaborações, declamar seus poemas, pendurar seus quadros, cantar, dançar e fazer música. Em fevereiro, Ball escreveu em seu diário:

O lugar estava superlotado; muitos não conseguiam entrar. Por volta das seis da tarde, quando ainda estávamos atarefados, martelando e pendurando cartazes futuristas, apareceu-nos uma representação de quatro homenzinhos de aspecto oriental, carregando telas e portfólios debaixo dos braços e fazendo polidas mesuras repetidas vezes.

Apresentaram-se: Marciél Janco, o pintor, Tristan Tzara, Georges Janco e um quarto cujo nome não entendi. Arp também estava presente, e chegamos a um entendimento sem necessidade de muitas palavras...³

No final de fevereiro, o Cabaré estava fervilhando de atividades e era evidente que precisavam de um nome para cobrir o que se convertera em um novo movimento. Ao que parece, o nome foi encontrado por Ball e Huelsenbeck por acidente, enquanto folheavam um dicionário de alemão-francês. "Adotemos a palavra *dadá*", disse eu. "Está na medida certa para os nossos propósitos. O primeiro som emitido pela criança expressa o primitivismo, o começar do zero, o novo em nossa arte."⁴ O Cabaré durou seis meses; uma anotação de Tzara na *Crônica de Zurique* diz:

26 de fevereiro — CHEGA HUELSENBECK — bang! bang! bangbangbang... Noite de gala — poema simultâneo em 3 línguas protesto barulhenta música negra... diálogo de invenção!! DADÁ! a última novidade!!! síncope burguesa, música RUIDISTA, a última fúria, canção Tzara dança protestos — o grande tambor — luz vermelha...⁵

No ano seguinte, uma nova temporada dadá foi animada pela inauguração da Galeria Dadá e o aparecimento da revista *Dada*, energeticamente organizada, editada e distribuída por Tzara. Apesar da guerra, exemplares dessa publicação chegaram às mãos de Apollinaire em Paris, entre outras pessoas. Quando a guerra terminou, os dadaístas originais de Zurique dispersaram-se e continuaram suas atividades em outros lugares, especialmente em Colônia e Paris.

O dadá foi batizado em Zurique, mas a rapidez com que o nome se propagou, imediatamente depois da guerra, a outros países e a outros grupos de pessoas indica que suas atitudes e atividades já existiam. Foi um movimento essencialmente internacional: dos dadaístas de Zurique, Tzara e Janco eram romenos, Arp, alsaciano, Ball, Richter e Huelsenbeck, alemães. Tampouco se limitou à Europa. Em Nova York, os expatriados franceses Duchamp e Picabia apresentaram, durante a guerra, artigos críticos protodadaístas, 391 e *Rongwrong*, e reuniram à sua volta um grupo de jovens americanos insatisfeitos, incluindo Man Ray.

"Dadá é um estado de espírito", disse Breton.⁶ Esse estado de espírito já era endêmico na Europa antes da guerra, mas o conflito deu novo impulso e urgência ao descontentamento que muitos artistas plásticos e poetas jovens já sentiam. Huelsenbeck escreveu em 1920: "Estamos de acordo que a guerra foi maquinada pelos vários governos pelas razões mais autocráticas, sórdidas e materialistas.⁷ A guerra era a agonia de uma sociedade baseada na cobiça e no materialismo. Ball viu o dadá como um réquiem para essa sociedade, e também como os primórdios de uma nova. "O dadaísta luta contra os estertores e delírios mortais de seu tempo... Sabe que este mundo de sistemas foi despedaçado, e que a era que exigia pagamento à vista acabou organizando uma liquidação de filosofias sem deus."⁸ A própria arte era dependente dessa sociedade; o artista e o poeta eram produzidos pela burguesia e deles esperava-se, portanto, que fossem seus "trabalhadores assalariados", servindo a arte meramente para preservá-la e defendê-la. A arte estava tão intimamente ligada ao capitalismo burguês quanto as imagens complexas deste trecho de Tzara indicam: "É o propósito da arte fazer dinheiro e agradar ao amável burguês? As rimas soam com a assonância da moeda circulante, e a inflexão desliza ao longo da linha da barriga de perfil. Todos os grupos de artistas chegaram a esse consórcio depois de terem cavalgado seus corcéis em vários cometas."⁹ A arte tornou-se uma transação comercial, literal e metaforicamente, os artistas eram mercenários em espírito, os poetas, "banqueiros da linguagem". Tornou-se ainda uma espécie de válvula de segurança moral, justificando um patriotismo dúbio: "Nenhum de nós tinha em grande apreço a espécie de coragem exigida para que alguém se deixe matar pela idéia de uma nação que, na melhor das hipóteses, é um cartel de açambarcadores e traficantes ou, na pior, uma associação cultural de psicopatas que, com os alemães, marcharam para o *front* com um volume de Goethe na mochila, a fim de espetar franceses e russos em suas baionetas."¹⁰ A revolta dos dadaístas envolveu um tipo complexo de ironia, porque eles próprios eram dependentes da sociedade condenada, e a destruição desta e de sua arte significaria, pois, a destruição deles próprios como artistas. Assim, num certo sentido, o dadá existiu para se destruir.

"ARTE" — palavra-papagaio — substituída por DADÁ,
PLESIOSSAURO, ou lençinho de bolso
MÚSICOS DESTRUI Vossos INSTRUMENTOS
CEGOS ocupai o palco

A arte é um ENGANO estimulado pela
TIMIDEZ do urinol, a *histeria* nascida
em *O Estúdio*¹¹

Jacques Vaché, que morreu de uma dose de ópio em 1918 sem nunca ter ouvido falar em Dadá, entendeu perfeitamente a ironia desse estado de espírito:

"Além disso, a ARTE, é claro, não existe... no entanto: nós fazemos arte — porque assim é, e não de outro modo — Bem — o que é que vocês querem fazer a esse respeito?"

"Assim, não gostamos da Arte nem dos artistas (abaixo Apollinaire!)... De qualquer modo, como é necessário vomitar um pouco de ácido ou de velho lirismo, que isso se faça abruptamente, rapidamente, pois as locomotivas correm velozes."¹² Pois os dadaístas continuaram produzindo coisas, ainda que estas fossem, com frequência, como cavalos de Tróia, objetos antiarte.

O estado de espírito dadá é bem expresso se compararmos *Gift*, de Man Ray, um ferro de engomar comum com uma fila de pregos de latão espetados na base, à idéia de Duchamp para um "Ready-made Recíproco: Use um Rembrandt como tábuas de passar ferro".¹³

Picabia disse: "As únicas coisas realmente feias são a arte e a antiarte. Sempre que a arte aparece, a vida desaparece." Com o descrédito da obra de arte veio o cultivo do *gesto*. Dadá era um modo de vida. Escreveu Ball: "Tendo a falência das idéias destruído o conceito de humanidade até as suas camadas mais profundas, os instintos e os antecedentes hereditários estão agora emergindo patologicamente. Como não existe arte, política ou fé religiosa que pareça adequada para sustar essa torrente, resta apenas a *blague* e a postura ferina."¹⁴ Dadá declarou como seus heróis Vaché, que certa vez interrompeu uma representação de *Os seios de Tirésias*, de Apollinaire, ameaçando descarregar sua pistola contra a platéia e cujo suicídio foi um gesto final, e Arthur Cravan, um poeta irremediavelmente incompetente que se converteu em uma duradoura lenda em conseqüência de façanhas tais como desafiar para uma luta o campeão mundial de pesos-pesados, Jack Johnson, ou chegar bêbado para proferir uma conferência sobre arte moderna, diante de uma requintada platéia de Nova York, e despindo-se no estrado. Em 1918, partiu dos Estados Unidos para o México em um barco a remo e nunca mais foi visto. Os gestos dadá são abundantes: por exemplo, o escândalo encenado por Duchamp, quando inscreveu um urinol a que chamou *Fonte* para a Exposição dos Independentes em Nova York, sob o pseudônimo de R. Mutt, e, quando se recusaram a expô-lo, demitiu-se do júri.

O efeito de tais gestos era inteiramente desproporcional ao montante de energia que os dadaístas neles investiam. Era como se o dadá tivesse uma vida própria — porquanto não havia unidade real entre os dadaístas. Suas exposições, por exemplo, eram notáveis por sua total incoerência. Nada há que seja um *estilo* dadá. Os dadaístas continuaram produzindo arte (ou o que, em virtude de um processo de osmose, se converteu subseqüentemente em arte), mas cada um seguindo sua própria direção. Dadá também teve um caráter ligeiramente diferente nos diferentes lugares. Entretanto, talvez se possam distinguir dois tipos de ênfase dentro do dadá. Por um lado, havia aqueles como Ball e Arp, que buscavam uma nova arte a fim de substituir o esteticismo gasto e irrelevante; e, por outro lado, aqueles como Tzara e Picabia, empenhados na destruição pela zombaria, e também preparados para explorar a ironia de sua posição, burlando o público a respeito de sua identidade social como artistas. Picabia desfrutou de enorme sucesso em Paris como o artista dadá.

Em Zurique, o dadá manteve mais ou menos o aspecto de um movimento artístico novo, prosseguindo na realização de experimentos no "novo veículo", a colagem, e em uma nova linguagem para a poesia. Arp escreveu mais tarde:

Em Zurique, em 1915, tendo perdido o interesse pelos matadouros da guerra mundial, voltamos para as Belas Artes. Enquanto o troar da artilharia se escutava a distância, colávamos, recitávamos, versejávamos, cantávamos com toda a nossa alma. Buscávamos uma arte elementar que, pensávamos, salvasse a espécie humana da loucura destes tempos.¹⁷

Enquanto as noitadas no Cabaré Voltaire ficavam cada vez mais barulhentas e provocantes, Arp e outros dadaístas, como Hans Richter e Marcel Janco, buscavam privadamente uma arte mais elementar e abstrata, através de diferentes métodos. Arp queria que a arte fosse anônima e coletiva; e, em colaboração com Sophie Taeuber, sua futura esposa, executou colagens e bordados baseados em formas geométricas simples. As revistas Dadá estão cheias de suas impressionantes xilogravuras. Também começou a fazer relevos em madeira, como o *Retrato de Tzara*, cujas formas mais fluidas e orgânicas prefiguram seus relevos e esculturas posteriores, mas são freqüentemente montadas de modo precário, com pregos. Ele evitou deliberadamente a pintura a óleo, que lhe parecia carregada com o peso da tradição e vinculada à exaltação que o homem fazia de si mesmo. Dadá significava para Arp algo muito particular:

Dadá visou destruir as razoáveis ilusões do homem e recuperar a ordem natural e absurda. Dadá quis substituir o contra-senso lógico dos homens de hoje pelo illogicamente desprovido de sentido. É por isso que golpeamos com toda a força no grande tambor de Dadá e proclamamos as virtudes da não-razão. Dadá deu à Vênus de Milo um enema e permitiu a Laocoonte e seus filhos que se libertassem, após milhares de anos de luta com a boa salsicha Python. As filosofias têm menos valor para Dadá do que uma velha escova de dentes abandonada, e Dadá abandonou aos grandes líderes mundiais. Dadá denunciou os ardis infernais do vocabulário oficial da sabedoria. Dadá é a favor do não-sentido, o que não significa contra-senso. Dadá é desprovido de sentido como a natureza. Dadá é pela natureza e contra a arte. Dadá é direto como a natureza. Dadá é pelo sentido infinito e pelos meios definidos.¹⁸

Não surpreende que, embora se movimentasse mais tarde nos círculos surrealistas, a simpatia de Arp permanecesse sempre com o Dadá.

Arp era um poeta, tanto quanto um artista plástico, e aderiu ao ataque contra a linguagem que o Dadá desencadeou e que o surrealismo continuaria à sua maneira. Richter descreve como Arp, certo dia, rasgou um desenho em pedaços e deixou que os fragmentos, ao cair, formassem um novo padrão; Arp começava a deixar que o acaso entrasse em suas composições (ver nota 26); e, ao mesmo tempo, estava produzindo desenhos espontâneos que resultavam do fluir livre da tinta, que tinham muito em comum com o desenho automático dos surrealistas [ilustração 54]. Também introduziu o acaso em seus poemas, "rasgando" frases para que não houvesse coerência lógica, embora estejam longe de ser desprovidas de sentido: "animais hílares espumam pelos potes de ferro os rolos de nuvens geram animais de suas entranhas".¹⁷ Arp introduzia às vezes palavras ou frases pinçadas ao acaso de um jornal: "Maravilha mundial envia cartão imediatamente aqui é uma parte de um porco todas as 12 partes reunidas fixaram-se o apartamento dará uma clara vista lateral de um estêncil surpreendentemente barato todos compram" (*Weltwunder*, 1917). Tzara, cujos *Vingt-Cinq Poèmes* mantêm um fluxo torrencial de imagens desvaídas, foi ainda mais longe, recomendando como receita para um poema dadaísta recortar frases de um jornal, as quais serão depois metidas num saco, agitadas e retiradas ao acaso. "O poema será parecido com você", disse ele, referindo-se à idéia de que o acaso pode ser tão pessoal quanto a ação consciente

e deliberada. Menciono esses experimentos mais demoradamente porque eles têm uma relação direta com o futuro do surrealismo. O automatismo, tão estreitamente ligado ao acaso, era parte fundamental do surrealismo; e, no primeiro *Manifesto Surrealista*, Breton discute seriamente o "poema jornal" como atividade surrealista. Entretanto, como veremos, enquanto o surrealismo organizaria essas idéias num conjunto de regras e princípios, no Dadá elas eram apenas uma grande explosão de atividade que tinha por objetivo provocar o público, a destruição das noções tradicionais de bom gosto, e a libertação das amarras da racionalidade e do materialismo.

Hugo Ball foi mais longe do que qualquer outro em sua busca de uma nova linguagem para a poesia. Ele era um homem estranho, dividido entre o desejo de envolvimento e de ação política direta e o anseio de renúncia ao mundo e recolhimento a uma vida de ascetismo. O seu papel no Dadá nunca foi adequadamente definido. Seus vínculos iniciais com o expressionismo alemão, com o *Der Blaue Reiter* e o *Der Sturm*, são evidentes nos programas do Cabaré Voltaire; eram vínculos que ele compartilhava com Arp e Richter, que estava ainda pintando telas nitidamente expressionistas. Mas ele acabou se rebelando contra a fraseologia grandiloqüente do expressionismo e sentiu que a auto-expressão, embora a idéia sobrevivesse, tinha muito pouco em comum com o estado de espírito dadaísta. Ball explicou sua nova linguagem em *Flucht aus der Zeit*:

Levamos a plasticidade da palavra a um ponto que dificilmente poderá ser suplantado. Esse resultado foi obtido às custas da sentença logicamente construída e racional... As pessoas podem sorrir, se assim quiserem; a linguagem nos agradecerá por nosso zelo, mesmo que não haja quaisquer resultados diretamente visíveis. Incutimos na palavra forças e energias que nos possibilitam redescobrir o conceito evangélico do "verbo" (logos) como um complexo mágico de imagens.¹⁸

No início de 1917, Ball dedicou uma *soirée* inteira à leitura de seu poema fonético na Galeria Dada. Trajando uma espécie de pilar cilíndrico de cartão azul lustroso, para que não pudesse fazer movimento nenhum, Ball teve que ser carregado até o estrado, onde começou recitando, lenta e majestosamente: "gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori..." O público riu e aplaudiu, pensando ser mais uma gozação às suas custas, mas estava disposto a aceitar e a colaborar. Ball continuou recitando e, ao atingir o climax, sua voz adquiriu a entonação de um sacerdote. Foi uma de suas últimas aparições como dadaísta. Outros dadaístas, como Raoul Hausmann, em Berlim,¹⁹ transformaram o poema fonético no que Hausmann chamou de uma forma puramente abstrata, e que Schwitters utilizou em sua famosa *Ursonate*. Outros experimentos incluíram o "poema simultâneo, em que Tzara, Huelsenbeck e Janco leram simultaneamente três poemas banais em alemão, francês e inglês o mais alto que suas vozes eram capazes. (A simultaneidade era uma herança dos futuristas, tal como o "ruidismo"). Mas o misticismo de Ball estava cada vez mais deslocado no Dadá. Faltava-lhe o humor suave, mas irônico que permitiu a Arp manter seu equilíbrio dentro do Dadá. Finalmente, Ball se retirou. "Examinei-me cuidadosamente", disse ele, "e concluí que nunca poderia desejar boas-vindas ao caos."

Escrevo um manifesto e não quero nada, entretanto digo certas coisas e, em princípio, sou contra os manifestos, como também sou contra princípios. Escrevo este manifesto para mostrar que as pessoas podem desempenhar juntas ações contrárias enquanto sorvem um trago de ar fresco: sou contra a ação...

Se eu grito:
Ideal, ideal, ideal
Saber, saber, saber
Bum-bum, bum-bum, bum-bum.

Dei uma versão bastante fiel de progresso, lei, moralidade e todas as outras altas qualidades que vários homens sumamente inteligentes discutiram em tantos livros, somente para concluir que cada um dança de acordo com o seu próprio bum-bum.

O *Manifesto Dadá de 1918* de Tzara, agressivo e nihilista, assinala realmente o início de uma nova fase para o Dadá. Foi esse manifesto que seduziu Breton e obteve a adesão do grupo *Littérature* em Paris, e parece ter sido inspirado pela chegada a Zurique de Francis Picabia, cuja revista itinerante "391", publicada a partir de 1917 em Barcelona, Nova York, Zurique e Paris, continha os mais virulentos ataques contra praticamente tudo. O pessimismo sombrio de Picabia, combinado com sua personalidade enérgica e magnética, dominou o Dadá pelo resto de sua existência.

Picabia aperfeiçoou a apresentação do objeto Dadá como um gesto teatral. Geralmente as obras Dadá eram transitórias por sua própria natureza e produzidas, com frequência, para entretenimento/demonstrações que agiam como isca para o público. Essas obras intencionais eram, amiúde, desconcertantemente distintas da arte produzida pelo dadaísta em seu ateliê. As máscaras de Janco, por exemplo, não têm a menor semelhança com seus calculados relevos cubistas em gesso. "Não esqueci as máscaras que você costumava fazer para as nossas demonstrações Dadá. Eram aterrorizantes, a maioria delas besuntadas com vermelho sanguíneo. Com cartão, papel, crina, arame e pano, você fez seus fetos langorosos, suas sardinhas lésbicas, seus camundongos extáticos."²⁰ Em contraste, Richter descreve o efeito cômico que Arp conseguia reproduzindo sua morfologia numa escala gigantesca, pintando os cenários para uma de suas *soirées*: "Começamos pelas pontas opostas de tiras de papel imensamente longas, com cerca de 1,80 m de largura, pintando imensas abstrações pretas. As formas de Arp pareciam gigantescos pepinos. Segui seu exemplo e pintamos milhas de plantações de pepinos, até finalmente nos encontrarmos na metade do caminho."²¹ A distinção entre suas demonstrações e suas exposições tornou-se cada vez mais exígua, com os manifestos e poemas sendo lidos em exposições, e telas apresentadas em seus espetáculos de entretenimento. Na primeira *matinée* Dadá realizada em Paris, em janeiro de 1921, Picabia encenou um dos pontos altos da tarde. Após a exposição de telas de Gris, Léger e de Chirico, Breton apresentou um quadro de Picabia (que nunca estava pessoalmente em tais momentos), intitulado *Le Double Monde*, que consistia unicamente em alguns traços pretos na tela com inscrições como "Haut" (topo) embaixo e "Bas" (base) no topo, "Fragil" e, finalmente, na base da tela, em enormes letras vermelhas L.H.O.O.Q. (*Elle a chaud au cul*).²² Quando o público entendeu esse trocadilho obsceno houve uma tremenda algazarra e, antes que pudessem recuperar o fôlego, uma outra obra de arte foi levada para o palco, desta vez um quadro-negro com algumas inscrições e o título *Riz au Nez*, o qual foi prontamente apagado por Breton.²³ Os dadaístas usaram suas obras, de fato, como um ator usa os adereços de cena. Uma das outras telas de Picabia, *L'Oeil Cacodylate*, resume a atitude Dadá perante a arte. Dado que o valor de uma pintura baseia-se na assinatura do artista, Picabia convidou todos os seus amigos das Letras e das Artes, incluindo os dadaístas, a cobrir sua tela com as assinaturas deles — e o quadro consistiu somente nisso.

A apresentação de objetos transitórios, impermanentes ou claramente desprovidos de significado numa exposição era ainda mais provocativa. Hoje um objeto comum, em 1920 isso era bastante para fazer com que o Chefe de Polícia de Zurique tentasse processar os dadaístas por fraude, ao cobrarem entrada para uma exposição de arte que, de fato, nada tinha disso. Max Ernst respondeu: "Informamos claramente que se tratava de uma exposição Dadá. Nunca foi afirmado que Dadá tivesse qualquer coisa a ver com arte. Se o público confunde as duas coisas, então a culpa não é nossa." Essa exposição, orientada por Ernst, Johannes Baargeld e Arp, recém-chegado de Zurique, realizou-se num pequeno pátio a que se chegava através do banheiro da Bräuhaus Winter. Os visitantes, no dia da inauguração, eram recebidos por uma garotinha vestida com o traje branco de primeira comunhão, recitando poemas obscenos. A exposição continha um grande número de objetos "descartáveis". Uma escultura de Ernst tinha um machado preso ao lado, com o qual o público era convidado a despedaçá-la. *Fluidoskeptrick der Rotzwitha von Gandersheim*, de Baargeld, um precursor de muitos objetos surrealistas, consistia num pequeno tanque cheio de água colorida de vermelho (manchada de sangue?), com uma fina capa de cabelo flutuando na superfície, uma mão humana (de madeira) sobressaindo da água e um despertador no fundo do tanque. A peça foi destruída durante a exposição. Ironicamente, a exposição esteve fechada enquanto as autoridades investigavam queixas de obscenidade, mas tudo o que puderam encontrar foi uma gravura de Adão e Eva de Dürer, e a exposição foi reaberta.

Em *Jesus-Christ Rastaquouère*, Picabia escreveu: "Vocês estão sempre em busca de uma emoção que já foi sentida antes, assim como gostam de receber de volta da tinturaria um velho par de calças, que parecem novas desde que não sejam olhadas de muito perto. Os artistas são como tintureiros, não se deixem ludibriar por eles. As verdadeiras obras de arte modernas não são feitas por artistas, mas, muito simplesmente, por homens."²³ A não-superioridade do artista como criador era uma das preocupações fundamentais do Dadá. Ligado a isso estava todo um complexo de idéias, interpretadas de diferentes maneiras por um ou outro dadaísta. Poesia e pintura podem ser produzidas por qualquer um; deixou de ser requerido um determinado surto de *emoção* para produzir qualquer coisa; rompeu-se o cordão umbilical entre o objeto e o seu criador; não existe diferença fundamental entre o objeto feito pelo homem e o objeto feito pela máquina, e a única intervenção pessoal possível numa obra é a *escolha*.

Duchamp explorou essas idéias mais do que qualquer outro. Em 1914, "designou" o primeiro dos seus *ready-mades*, um porta-garrafas [ilustração 55]. Seguiram-se-lhe outros ao longo de vários anos, incluindo um porta-chapéus e uma pá para a neve (*Na previsão de um braço fraturado*). "Um ponto que quero deixar bem claro é que a escolha desses *ready-mades* nunca foi ditada pela apreciação estética. A escolha se baseou em uma reação de *indiferença* visual, ao mesmo tempo com uma total ausência de bom gosto ou de mau gosto, de fato, uma completa anestesia."²⁴ O efeito de um objeto exposto sem qualquer implicação de gosto, bom ou mau, é desorientar o observador. Embora esses objetos industriais, produzidos em série, tenham sido artisticamente batizados à força de ilustrarem numerosos catálogos de exposições e livros sobre arte moderna, eles ainda continuam sendo profundamente desconcertantes. "Não existe problema, não existe solução. A obra existe, e sua única razão de ser é existir. Não representa nada além do desejo do cérebro que a concebeu."²⁵

Ao tentar evitar a interferência do gosto, que ele equipara a hábito, Duchamp produziu obras que são, na aparência, notavelmente dessemelhantes entre si, embora ocorram os mesmos temas e preocupações; e introduziu deliberadamente o *acaso* nessas obras.²⁶ Seus últimos óleos, em 1912, *A Noiva e Passagem da Virgem para a Noiva*, sugerem sutilmente órgãos humanos transpostos para máquinas, ou diagramas para máquinas, e desencadearam a produção de centenas de desenhos de "máquinas", principalmente os de Picabia [ilustração 56]. *O Grande Vidro, A Noiva Desnuda por Seus Noivos, Mesma*, * com sua iconografia extremamente complexa, é a culminação de sua carreira "pública" como artista. Representa uma máquina de amor que, porque nunca pode "funcionar", frustra permanentemente o desejo de seus protagonistas. Ela ilustra perfeitamente como suas telas, e as de outros dadaístas que produziram representações pictóricas de máquinas, são o exato oposto da estética mecânica futurista: Sua atitude é inteiramente irônica. Depois de 1923, Duchamp decidiu acatar o conselho que ele próprio dava aos artistas mais jovens e passou a viver à margem dos acontecimentos. Ao renunciar a toda atividade artística, salvo para organizar uma ou outra exposição surrealista, ele parecia ter levado o Dadá à sua conclusão lógica.²⁷

Cumpra considerar separadamente, em poucas palavras, o Dadá em Berlim, porque pertence especificamente à situação política na Alemanha a partir de 1917, quando a desilusão com a guerra estava aumentando, através dos anos de desespero do pós-guerra, quando as esperanças de um Estado comunista foram frustradas. Em Berlim, o Dadá assumiu a sua forma mais ostensivamente política.

Quando Huelsenbeck regressou de Zurique a Berlim, em janeiro de 1917, ele trocou um "idílio elegante e bem alimentado" por uma "cidade de cintos apertados, de tremenda e crescente fome". Deparou-se com o estranho fenômeno de um povo atormentado e exausto que se voltava para a arte em busca de conforto: "A Alemanha se converte na terra de poetas e pensadores sempre que se purifica dos juristas e carniceiros."²⁸ Naturalmente, foi para o expressionismo que ele se voltou, porque oferecia a fuga mais clara da feia realidade, visando a "introspecção, a abstração, a renúncia a toda objetividade". O Dadá identificou imediatamente essa atitude como sua inimiga declarada. Tudo o que o Dadá produziu em Berlim é notável por sua insistência spera e agressiva na realidade. "A arte suprema será aquela que, em seu conteúdo consciente, apresenta os mil vezes mil problemas do dia, a arte que foi visivelmente estraçalhada pelas explosões da semana passada, arte que está incessantemente buscando reunir seus membros esparramados após a colisão de ontem" (extraído do primeiro manifesto Dadá alemão). A invenção da fotomontagem, uma adaptação da colagem por eles criada e desenvolvida, feita de recortes de jornais e fotografias, adotou um caminho muito diferente de outras colagens dadá, como as de Max Ernst, que tendiam a uma desorganização *poética* da realidade. A fotomontagem, usando o material visual do mundo à sua volta, do ambiente familiar, tornou-se uma arma política incisiva e mordaz nas mãos dos dadaístas. George Grosz, Hannah Höch, Raoul Hausmann e John Heartfield, todos eles a usaram. As fotomontagens mais recentes de Heartfield constituíram uma denúncia arrasadora de Hitler e do militarismo capitalista.

* *La mariée mise a nu par ses celibataires, même*, título original. O aposto "même", "mesma", é um trocadilho, intraduzível para o português: *m'aime* (me ama). (N.R.T.)

Para se assegurar de que ninguém poderia ainda confundir o Dadá com uma "idéia culturalmente progressista", Hausmann e Huelsenbeck traçaram um programa de ação, "O que é o dadaísmo e o que ele quer na Alemanha?", que conclamava à "união revolucionária internacional de todos os homens e mulheres criativos e intelectuais, com base no comunismo radical" e "a expropriação imediata da propriedade (socialização) e a alimentação de todo o povo..." Só Heartfield, porém, era filiado ao Partido Comunista, e exigências tais como a "introdução do poema simultaneísta como uma oração do Estado comunista" e "regulamentação imediata de todas as relações sexuais de acordo com as idéias do dadaísmo internacional, através do estabelecimento de um centro sexual dadaísta", em nada contribuíram para tranquilizar os comunistas a respeito da seriedade de propósitos de tais parceiros, ao mesmo tempo que os cidadãos respeitadores da lei consideravam agitadores bolcheviques. Muitos deles, entretanto, estiveram envolvidos na Revolução de Novembro, e quando esta fracassou, continuaram na oposição, conservando sua identidade como dadaístas muito depois que o movimento já morrera em outras paragens.

SURREALISMO

O surrealismo nasceu de um desejo de ação positiva, de começar a reconstruir a partir das ruínas do Dadá. Pois, ao negar tudo, o Dadá tinha que terminar negando a si mesmo ("O verdadeiro dadaísta é contra o Dadá"), e isso levou a um círculo vicioso que era necessário romper. Isso foi sentido da maneira mais aguda pelo grupo de jovens franceses reunidos em torno de André Breton. A tendência de Breton a teorizar já se chocara com o nihilismo de dadaístas como Picabia, o que se percebe facilmente se compararmos um de seus manifestos dadá: "O Dadá é um estado de espírito... o livre pensamento em matérias religiosas não se assemelha a uma igreja. Dadá é livre pensamento artístico,"²⁹ como, por exemplo, o *Manifesto canibal* de Picabia:

Vocês são todos acusados, levantem-se...
O que estão fazendo aqui, amontoados como ostras sérias...
Dadá não sente nada, não é nada, nada, nada.
É como as vossas esperanças, nada.
Como o vosso paraíso, nada.
Como os vossos artistas, nada.
Como a vossa religião, nada.

Foi Breton quem finalmente pôs um fim ao Dadá com a organização de uma série de eventos desmoralizadores em 1921, como o pseudojulgamento de Maurice Barrès, o patriota e homem de letras. A cisão nas fileiras dadaístas revelou-se claramente quando Tzara se negou a colaborar e alegremente sabotou a iniciativa toda ao recusar-se a responder com seriedade às perguntas sisudamente formuladas por Breton, o "presidente" do tribunal. Fingindo ser parte de uma campanha de terrorismo contra membros destacados da sociedade francesa, o julgamento primou pela total ausência de humor e pertence, na realidade, à pré-história do sur-

realismo. Em 1922, Breton anunciou planos para um Congresso Internacional a fim de determinar "a direção do espírito moderno" ao qual compareceriam representantes de todos os movimentos modernos, incluindo o cubismo, o futurismo e o Dadá — e assim, ao inscrever o Dadá, por assim dizer, na história da arte, Breton matou-o efetivamente.

O relacionamento entre o surrealismo e o Dadá é complexo, porque, sob muitos aspectos, eles eram bastante semelhantes. Politicamente, o surrealismo herdou a burguesia como seu inimigo, e continuou, pelo menos em teoria, seu ataque às formas tradicionais de arte. Artistas previamente associados ao dadá aderiram ao surrealismo; mas é impossível dizer que a obra de Arp, Ernst ou Man Ray, por exemplo, *virou* surrealista de um dia para o outro. O surrealismo foi, por assim dizer, um substituto do Dadá; como disse Arp, "expus com os surrealistas porque sua atitude rebelde em relação à 'arte', e sua atitude direta em face da vida eram semelhantes às do Dadá".³⁰ A diferença radical entre eles residia na formulação de teorias e princípios, em vez do anarquismo dadaísta.

Mas foram precisos dois anos para que o surrealismo se firmasse realmente como um movimento, e esses anos, de 1922 a 1924, ficaram conhecidos como a "période des sommeils". Os futuros surrealistas, incluindo Breton, Eluard, Aragon, Robert Desnos, René Crevel e Max Ernst, já estavam explorando as possibilidades do automatismo e dos sonhos, mas o período foi marcado pelo uso de hipnotismo e drogas. Num artigo intitulado "Entrée des médiums", em 1922, Breton descreve a excitação que eles sentiram quando descobriram que, durante um transe hipnótico, alguns deles, especialmente Desnos, podiam produzir surpreendentes monólogos, escritos ou falados, repletos de imagens vividas de que seriam incapazes, afirmou ele, num estado consciente. Mas uma série de incidentes perturbadores, como a tentativa de suicídio em massa de todo um grupo deles durante um transe hipnótico, levou ao abandono desses experimentos e, no primeiro *Manifesto surrealista*, Breton evita qualquer discussão de auxiliares "mecânicos", como drogas ou o hipnotismo, enfatizando o surrealismo como atividade natural, não induzida.

Em 1924, foi estabelecido o Centro de Pesquisas Surrealistas, publicou-se o *Manifesto surrealista* de Breton e saiu o primeiro número da revista surrealista *La Révolution Surréaliste*. Gerou-se uma atmosfera de expectativa exultante, e muito mais escritores e artistas plásticos jovens foram atraídos para o novo movimento. Entre eles estava Antonin Artaud, que fundou mais tarde o revolucionário Théâtre Alfred Jarry. Artaud foi colocado na direção do Centro de Pesquisas Surrealistas, que Aragon descreveu como "uma embalagem romântica para idéias inqualificáveis e revoltas permanentes."³¹ Em sua "Carta aos Reitores das Universidades Europeias", Artaud expressa o desejo abrangente de liberdade, de evasão dos grilhões da existência banal, e também o irrefreável otimismo dos surrealistas.

Mais longe do que a ciência jamais irá chegar, lá onde as flechas da razão se quebram contra as nuvens, existe esse labirinto, um ponto central para onde convergem todas as forças do ser e todos os nervos essenciais do Espírito. Nesse dédalo de paredes móveis e sempre mutantes, fora de todas as formas conhecidas de pensamento, o nosso Espírito se agita, atento aos seus movimentos mais secretos e espontâneos — aqueles com o caráter de revelação, um ar de ter vindo de alhures, de ter caído do céu... A Europa se cristaliza, mumifica-se lentamente sob o envoltório de suas fronteiras, suas fábricas, seus tribunais de justiça, suas universidades. A culpa está nos vossos sistemas bolorentos, na vossa lógica de dois mais dois igual a quatro; a culpa está em vocês, reitores... O menor ato de criação espontânea é um mundo bem mais complexo e revelador do que qualquer metafísica.³²

Reconhecendo o poder do "ato de criação espontânea", o surrealismo aboliu o que o Dadá tinha aplicado à arte e eliminou a necessidade da posição irônica dadaísta, devolveu ao artista a sua razão de ser sem impor, ao mesmo tempo, um conjunto de regras estéticas. Mas o apelo de Artaud para a derrubada de barreiras não teve resposta por largo tempo, dado que o surrealismo só se tornou realmente internacional em 1936, permanecendo até então um movimento predominantemente francês, centrado em Paris.

O *Manifesto surrealista* anunciou o surrealismo como um movimento literário, mencionando a pintura apenas numa nota de rodapé. Afirmava, entretanto, abranger todo o espectro da atividade humana, com o objetivo de explorar e unificar a psique humana, englobando áreas até então negligenciadas da vida, como o sonho e o inconsciente. O *Manifesto* era tanto a culminação dos dois anos precedentes quanto o anúncio de algo totalmente novo. Deu a seguinte definição de surrealismo:

SURREALISMO, s.m. Puro automatismo psíquico, através do qual se pretende expressar, verbalmente ou por escrito, o verdadeiro funcionamento do pensamento. O pensamento ditado na ausência de todo o controle exercido pela razão, e à margem de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCIC. Filos. O surrealismo se assenta na crença na realidade superior de certas formas de associação até agora desprezadas, na onipotência do sonho e no jogo desinteressado do pensamento. Visa à destruição definitiva de todos os outros mecanismos psíquicos, substituindo-os na resolução dos principais problemas da vida.³³

Afirma Breton que a origem de seu interesse pelo automatismo foi Freud. Como estudante de medicina, trabalhara na Clínica Charcot sob a orientação do neurologista Babinski e passara algum tempo num hospital de Nantes (onde conhecera Vaché). Escrevendo no *Manifesto* sobre os anos que antecederam a guerra, diz Breton: "Completamente ocupado com Freud, como eu ainda estava nessa época, e familiarizado com os seus métodos de observação, que eu tivera ocasião de aplicar em pacientes durante a guerra, decidi obter de mim mesmo o que tentamos obter deles, um monólogo pronunciado o mais rapidamente possível, sobre o qual a mente crítica do indivíduo não deve produzir qualquer julgamento, e que, portanto, não seja embaraçado por nenhuma reticência e seja, tão exatamente quanto possível, *pensamento falado*."³⁴ Em colaboração com Philippe Soupault, produziu páginas e páginas escritas desse modo e que, quando as leram e compararam, os deixaram espantados com "a considerável seleção de imagens" assim geradas, "de uma qualidade tal que não teríamos sido capazes de produzir usando a escrita comum".³⁵ As imagens, a vivacidade e a emoção nos seus escritos eram muito semelhantes — as diferenças nos textos provinham das diferenças em seus respectivos temperamentos, "sendo os de Soupault menos estáticos do que os meus". Os surrealistas sempre sublinharam que o automatismo revelaria a verdadeira natureza individual de quem quer que o praticasse, de um modo muitíssimo mais completo do que em qualquer de suas criações conscientes. Pois o automatismo era o meio mais perfeito para alcançar e desvendar o inconsciente. Os textos que Breton e Soupault tinham escrito foram publicados em *Littérature*, em 1919, sob o título de *Les Champs Magnétiques*, os quais, cinco anos antes do *Manifesto*, podiam ser qualificados como a primeira obra surrealista.

O primeiro *Manifesto* é uma colcha de retalhos de idéias — a definição de surrealismo sublinha o automatismo, mas uma extensa parte é dedicada aos sonhos, que Freud tinha revelado serem uma expressão direta da mente inconsciente,

quando a mente consciente diminuía seu controle durante o sono.³⁶ Seria um equívoco, entretanto, pensar que, em virtude de suas origens aparentes na teoria psicanalítica, o espírito de pesquisa científica presidisse aos primeiros anos do surrealismo. A despeito da homenagem prestada a Freud, é evidente que o uso que eles fizeram de suas técnicas de livre associação e interpretação de sonhos foi, em muitos aspectos, abertamente oposto às suas intenções. "Cabe agora ao homem pertencer completamente a si mesmo, quer dizer, manter em um estado anárquico o sempre poderoso bando de seus desejos."³⁷ Encorajar deliberadamente os desejos indisciplinados do homem é contrariar frontalmente a psicanálise de Freud, que tinha por finalidade curar os distúrbios mentais e emocionais do homem, habilitando-o a ocupar o seu lugar na sociedade e a viver, como disse Tzara, num estado de normalidade burguesa. Tampouco estavam interessados na interpretação de sonhos, contentando-se em deixar que eles se sustentassem por si mesmos. Freud recusou-se, certa vez, a colaborar para uma antologia de sonhos organizada por Breton, argumentando que não conseguia vislumbrar em que é que uma coletânea de sonhos, sem as associações e as lembranças da infância do sonhador, poderia ter interesse para alguém. O que os surrealistas viam nos sonhos era a imaginação em seu estado primitivo e uma expressão pura do "maravilhoso".

Embora ele não o reconhecesse no *Manifesto*, o automatismo também devia bastante aos médiuns e à sua "escrita automática", e isso é denunciado quando Breton sublinha a *passividade* do indivíduo: "tornamo-nos em nossas obras os receptáculos mudos de tantos ecos, modestos dispositivos de gravação."³⁸ Ernst e Dalí enfatizaram sua passividade diante da obra, comparando-se a médiuns. Entretanto, quando falam sobre o "além", não pretendem subentender o sobrenatural, como as mensagens dos mortos transmitidas pelos médiuns, mas tão-somente coisas que estão além das fronteiras da realidade imediata e podem, não obstante, ser-nos reveladas pelo nosso inconsciente ou mesmo pelos nossos sentidos, quando num estado de extrema sensibilidade.

Um extenso trecho do *Manifesto* é dedicado à "imagem surrealista". A metáfora é natural na imaginação humana, mas esse potencial só pode ser realizado se for dado ao inconsciente plena liberdade de ação. Então, as mais impressionantes imagens ocorrem espontaneamente. "A linguagem foi dada ao homem para ser usada de um modo surrealista." A imagem surrealista nasce da justaposição fortuita de duas realidades diferentes, e é da centelha gerada por esse encontro que depende a beleza da imagem; quanto mais diferentes forem os dois termos da imagem, mais brilhante será a centelha. Essa espécie de imagem, acreditava Breton, não podia ser premeditada; o mais perfeito exemplo, com que eles se dispunham a rivalizar e passaria a ser a sua divisa, era a frase de Lautréamont: "Tão belo quanto o encontro fortuito de uma máquina de costura e de um guarda-chuva sobre uma mesa anatômica."³⁹

Breton admitiu que sua própria imaginação era primordialmente verbal, mas reconheceu a possibilidade de imagens visuais desse gênero. De fato, elas já existiam nas colagens de Ernst, e logo em 1921 Breton escrevia o prefácio para uma exposição de Ernst, no qual essas obras foram descritas em termos muito semelhantes aos que usaria mais tarde para descrever a imagem poética surrealista.⁴⁰ Tais colagens dadá já prometiam o desvairado *dépayement* das séries subsequentes de colagens de Ernst, *A Mulher 100 Cabeças* [ilustração 57] e *Uma Semana de Bondade*, que pertencem propriamente ao surrealismo.

As artes plásticas são, num certo sentido, auxiliares do surrealismo, cujos interesses principais são a poesia, a filosofia e a política, embora fosse realmente através daquelas que o surrealismo se tornou conhecido do grande público. No âmbito das artes visuais, o surrealismo foi um dos mais vorazes de todos os movimentos modernos, atraindo para a sua órbita a arte dos médiuns, crianças, lunáticos, os pintores naïfs, juntamente com a arte primitiva, que refletia a crença dos surrealistas em seu próprio "primitivismo integral". Faziam jogos infantis, como o "*cadavre exquis*", em que cada jogador desenha uma cabeça, o corpo ou as pernas, dobrando o papel depois de sua vez, de modo que sua contribuição não possa ser vista. As estranhas criaturas que daí resultam forneceram a Miró inspição para suas telas.

Pierre Naville, um dos primeiros editores de *La Révolution Surréaliste*, negou que pudesse existir uma pintura surrealista: "Todos sabem agora que *pintura surrealista* é coisa que não existe. Tanto as linhas do lápis consignadas ao acaso do gesto, quanto a reprodução pictórica de imagens oníricas ou as fantasias imaginativas não podem, é claro, ser assim descritas.

"Mas existem espetáculos.

"Memória e o prazer dos olhos: essa é toda a estética."⁴¹

Breton respondeu a essa acusação numa série de artigos publicados em *La Révolution Surréaliste* a partir de 1925, analisando a obra de Picasso, Braque e Chirico, assim como a daqueles pintores que forjavam os vínculos mais fortes entre o surrealismo e a pintura, Max Ernst, Man Ray e Masson. Quando os artigos foram editados em livro, com o título de *Le Surréaliste et la Peinture*, em 1928, ele adicionou Arp, Miró e Tanguy. Breton não tenta definir a pintura surrealista como tal; aborda a questão de um modo diferente, avaliando o relacionamento individual de cada pintor com o surrealismo. Evita qualquer discussão real sobre estética, embora inscreva seu argumento, de um modo um tanto vago, no contexto da "imitação" em arte, dizendo estar unicamente interessado numa tela na medida em que é uma janela que olhava para algo; afirma também que o modelo do pintor deve ser "puramente interior". Mais tarde, em *Gênese artística e perspectiva do surrealismo* (1941), define o automatismo e o registro de sonhos como os dois caminhos abertos ao surrealismo.

Os pintores ligados aos surrealistas conseguiram, de fato, manter um maior grau de independência em relação à personalidade dominante de Breton do que os escritores surrealistas, talvez porque a pintura não fosse o campo de atividade do próprio Breton. Num certo sentido, eles puderam *usar* idéias surrealistas sem serem por elas subjugadas e acharam a atmosfera gerada pelo surrealismo, sem dúvida, muito estimulante.

Max Ernst talvez fosse o mais chegado aos poetas surrealistas, sobretudo a Paul Eluard, e acompanhou com interesse os desdobramentos teóricos do surrealismo. Em 1925, descobriu o *frottage*, que descreve como "o verdadeiro equivalente do que já é conhecido pelo termo *escrita automática*".

Fui assaltado pela obsessão que mostrava ao meu olhar excitado as tábuas do assoalho, nas quais mil arranhões tinham aprofundado as estrias. Decidi então investigar o simbolismo dessa obsessão e, para ajudar as minhas faculdades meditativas e alucinatórias, fiz das tábuas uma série de desenhos, colocando sobre elas ao acaso folhas de papel que passei a friccionar com grafite. Olhando atentamente para os desenhos assim obtidos... surpreendeu-me a súbita intensificação de minhas capacidades de visão e a sucessão alucinatória de imagens contraditórias umas às outras.⁴²

O método de *frottage*, pelo qual o autor assiste como "espectador ao nascimento de sua obra", extrapola o controle e evita questões de gosto ou habilidade. Entretanto, esses *frottages* a lápis, que usam outras texturas além da madeira, são de uma extraordinária beleza e sutileza, uma combinação da atividade passiva de "ver" descrita por Ernst e da subsequente composição, cuidadosa e delicada. Estão repletos de trocadilhos visuais, como em *Hábito das Folhas* [ilustração 59], onde uma fricção da textura de madeira converte-se numa enorme folha com nervuras equilibrada entre os troncos de duas "árvores" que também são *frottages* de tábuas.

Para Miró e Masson, o automatismo iria oferecer, de formas diferentes, uma direção completamente nova para seus trabalhos. Os dois pintores tinham ateliês vizinhos em Paris e, num dia de 1923, Miró perguntou a Masson se deveriam ir visitar Picabia ou Breton. "Picabia já é o passado," respondeu Masson, "Breton é o futuro." Masson adotou sem reservas o princípio do automatismo, e os desenhos à pena e à tinta que começou no inverno de 1923-1924, logo depois do seu encontro com Breton, estão entre os mais notáveis produtos do surrealismo. A pena move-se rapidamente, sem idéia consciente de um tema, traçando uma teia de linhas nervosas, mas firmes, das quais emergem imagens que são, por vezes, aproveitadas e elaboradas, outras vezes deixadas como sugestões. Os mais bem-sucedidos desses desenhos possuem uma integridade que provém da elaboração inconsciente de referências texturais e sensuais, tanto quanto visuais. Parecem ter a qualidade orgânica, que Breton notara nas frases que lhe acudiam espontaneamente quando em vigília, uma qualidade que ele descreve em maior detalhe quando discute o automatismo em *Gênese artística e perspectiva do surrealismo*:

Nos termos da moderna pesquisa psicológica, sabemos que fomos levados a comparar a construção do ninho de um pássaro ao começo de uma melodia que tende para uma certa conclusão característica. Uma melodia impõe sua própria estrutura na medida em que distinguimos os sons que lhe pertencem daqueles que lhe são estranhos... Insisto em que o automatismo, tanto gráfico quanto verbal — sem prejuízo das profundas tensões individuais que ele é capaz de manifestar e, em certa medida, resolver —, é o único modo de expressão que satisfaz plenamente o olho ou o ouvido, ao realizar a *unidade rítmica* (tão reconhecível no desenho ou texto automático quanto na melodia ou no ninho)... E concordo que o automatismo pode participar na composição com certas intenções premeditadas; mas há um grande risco de afastamento do surrealismo, se o automatismo deixar de fluir *às ocultas*. Uma obra não pode ser considerada surrealista se o artista não se esforçar por abranger o campo psicológico total, do qual a consciência é apenas uma pequena parte. Freud mostrou que nessa profundidade "insondável" prevalece a total ausência de contradição, uma nova mobilidade dos bloqueios emocionais causados pela repressão, uma intemporalidade e uma substituição da realidade externa pela realidade psíquica, tudo sujeito exclusivamente ao princípio do prazer. O automatismo conduz diretamente a essa região.⁴³

As reivindicações que Breton faz para o automatismo são exageradas no trecho acima transcrito, porque ele estava tentando restabelecê-lo às custas da "Outra via oferecida ao surrealismo, a chamada fixação *trompe l'oeil* de imagens oníricas",⁴⁴ da qual (afirmou ele) Dalí tinha abusado e corria o perigo de desacreditar o surrealismo. De fato, à parte os desenhos de Masson e algumas de suas pinturas de "areia", há muito poucas obras puramente automáticas — e, de qualquer forma, como avaliar o grau de automatismo num desenho ou pintura? Vários novos métodos de solicitar o inconsciente foram desenvolvidos, os quais envolvem um tipo mais mecânico de automatismo e têm a vantagem de contornar a questão da

habilidade manual. Entre esses novos processos figuraram o já citado *frottage* de Max Ernst e a "decalcomania", inventada por Oscar Dominguez. Guache preto era espalhado sobre uma folha de papel, e uma segunda folha, colocada em cima da primeira, era levemente comprimida contra esta e, depois, cuidadosamente levantada, instantes antes de que a tinta secasse; o resultado deve ser "sem paralelo em seu poder de sugestão" — era "a velha parede paranóica de da Vinci levada à perfeição".⁴⁵

Masson concluiu que uma adesão excessivamente rígida aos princípios do automatismo não o levava a nada e abandonou-o em 1929, retornando a um estilo cubista, mais ordenado. Miró, entretanto, tal como Ernst, fez um uso triunfal do automatismo para libertar suas telas do estilo antes adotado, estritamente representacional, uma herança do cubismo contra a qual Miró se rebelou violentamente, por representar para ele a "arte estabelecida" ("Eu farei em pedaços a guitarra deles"). Breton afirmou que, por seu "puro automatismo psíquico", Miró poderia "ser considerado o mais surrealista de todos nós".⁴⁶ "Começo a pintar", disse Miró, "e, enquanto pinto, o quadro começa a afirmar-se ou a sugerir-se sob o meu pincel. Enquanto trabalho, a forma começa assinalando uma mulher, um pássaro... A primeira fase é livre, inconsciente. Mas," acrescentou, "a segunda fase é cuidadosamente calculada."⁴⁷ Nos anos seguintes, Miró alternou entre obras em que o automatismo é dominante, como *O Nascimento do Mundo*, que ele começou espalhando aguada "de maneira aleatória" com uma esponja ou com trapos sobre anagem com uma leve imprimadura, e desenvolveu subsequente improvisando linhas e chapadas de cor, e telas como *Personagem Arremessando uma Pedra*, com suas formas biomórficas e de linguagem de sinais. Estas últimas pinturas derivam de uma das primeiras que ele realizou após ter estabelecido contato com os surrealistas, em que a fantasia é subitamente libertada — *Campo Arado* [ilustração 61]. Uma paisagem povoada de estranhas criaturas é dominada, à esquerda, por uma criatura que se constitui em uma fusão de homem, touro e charrua, e, à direita, por uma árvore de onde brotam uma orelha e um olho. Não era apenas a maior liberdade técnica que o surrealismo oferecia a Miró, através do automatismo, mas a liberdade para explorar desinibidamente seus sonhos e fantasias de infância, e tirar proveito do rico filão de inspiração que descobriu na arte popular catalã, na arte infantil e nas pinturas de Bosch.

A distinção entre o automatismo e os sonhos, postulada, por exemplo, em *La Révolution Surréaliste*, onde seções separadas são dedicadas a textos automáticos e à narração de sonhos, não se aplica rigidamente, em absoluto, à pintura surrealista. Arp, Miró e Ernst, por exemplo, misturaram habilmente ambas as coisas, não só em sua obra como um todo, mas dentro do mesmo quadro. As pinturas, relevos e esculturas de Arp têm afinidades com o automatismo e os sonhos: ele refere-se às suas "obras plásticas sonhadas". Sua morfologia flexível presta-se naturalmente a trocadilhos visuais, como a mão que também é um garfo, os botões que também são seios, que proliferaram em suas obras dos anos 20, quando esteve em estreito contato com os surrealistas.

A categoria de obras surrealistas conhecida como "pintura onírica" é realmente aquela em que predomina uma técnica ilusionística; não têm que ser necessariamente registros de sonhos. As telas de Tanguy, por exemplo, possuem uma qualidade onírica, mas não são registros de sonhos, antes explorações de paisagens íntimas [ilustração 62]. Muitas telas surrealistas, entretanto, têm características do que Freud chamou "labor do sonho", como, por exemplo, a existência

de elementos contrários lado a lado, a condensação de dois ou mais objetos ou imagens, o uso de objetos que têm um valor *simbólico* (ocultando freqüentemente um significado sexual).

Um pequeno grupo de telas de Max Ernst, datadas de 1921-1924, incluindo *O Elefante Célèbes*, *Oedipus Rex e Pietà* ou *a Revolução à Noite*, tem a clareza e a determinação que poderiam decorrer do fato de serem registros de um sonho vívido ou de imagem onírica. Fortemente influenciadas por De Chirico, são imagens enigmáticas, mas irresistíveis, impondo ao mundo a visão ou sonho do pintor, desintegrando o nosso senso de realidade tão efetiva, mas não tão violentamente quanto as suas colagens. Não nos são oferecidas para interpretação, embora indicações quanto ao seu possível "significado" nos sejam dadas nos títulos. As telas de Salvador Dalí, por outro lado, constituem uma dramatização deliberada de seu próprio estado psíquico, tão substancialmente influenciadas elas foram pelas leituras de psicologia do autor que parecem, por vezes, ilustrações para um caso clínico estudado por Freud ou Krafft-Ebing.

Dalí viu o seu realismo minucioso e ilusionístico como uma espécie de antiarte, livre de "considerações plásticas e outras 'besteiras'".⁴⁸ Dalí juntou-se aos surrealistas em 1929, época em que o movimento estava sacudido por conflitos pessoais e políticos. Nos anos seguintes, Dalí emprestou-lhe um novo foco, não só na pintura, mas também através de outras atividades, como o filme *Um cão andaluz* (1929), que ele fez com Luis Buñuel. Em 1936, o modo cínico como ele se promovia e a sua total indiferença política numa época em que os surrealistas se mobilizavam para a ação positiva provaram ser excessivamente prejudiciais, e ele foi expulso do movimento.

As telas de Dalí fazem desfilar seu temor obsessivo do sexo, levando ao onanismo e ao medo da castração (ele pintou uma série de telas de Guilherme Tell, cuja lenda interpretou como um mito de castração). A obra não fornece uma explicação para o seu inconsciente, porquanto ele próprio fez todo o trabalho de interpretação, e somos presenteados com uma descrição consciente e possivelmente duvidosa. Se compararmos as telas de De Chirico anteriores a 1917, que exerceram uma poderosa atração para todos os surrealistas, com as de Dalí, percebe-se claramente a diferença entre o simbolismo sexual inconsciente das torres e arcadas na obra de De Chirico, que reforça a sua qualidade alucinatória e enigmática, e o simbolismo sumamente óbvio de Dalí, por exemplo, a imagem recorrente da cabeça de mulher que é também um jarro, uma referência ao lugar-comum freudiano do recipiente simbólico de mulher.

Dalí disse que a única diferença existente ele próprio e um louco é que ele não era louco. A paranóia, que ele afirmava ser responsável por suas imagens duplas, pouco ou nada tinha a ver com a paranóia médica. A atividade crítico-paranóia era uma adaptação do método de *frottage* de Ernst, que tinha feito entrar em jogo a capacidade visionária do artista. Envolve a capacidade de perceber duas ou mais imagens numa só configuração, por exemplo, em *Mercado de Escravos com o Busto de Voltaire* [ilustração 63], as cabeças de pessoas em negro com golas brancas no centro do quadro também são os olhos do busto do filósofo. O método baseou-se no "súbito poder de associações sistemáticas, próprio da paranóia", e era "um método espontâneo de conhecimento irracional".⁴⁹ Disse Dalí: "Acredito estar próximo o momento em que, por um procedimento de pensamento paranóico ativo, será possível sistematizar a confusão e contribuir para o total descrédito do mundo da realidade."

As telas de Dalí são perturbadoras, mas não tão verdadeiramente transgressoras quanto as de Magritte. As telas de Magritte são controversas; questionam os nossos pressupostos acerca do mundo, acerca das relações entre um objeto pintado e um objeto real, e estabelecem analogias imprevisíveis ou justapõem coisas completamente desconexas num estilo deliberadamente inexpressivo, o que tem o efeito de um lento estopim. Não têm um significado no sentido de que um argumento é resolúvel. Em *A Condição Humana I* [ilustração 64], por exemplo, um cavalete está colocado diante de uma janela, sustentando o que parece ser uma lâmina de vidro, pois nela está uma continuação exata da paisagem vista através da janela. Entretanto, o "vidro" sobressai ao lado da cortina e mostra ser sólido, de fato, uma pintura numa tela. Assim, trata-se de um quadro dentro de um quadro e embora o ilusionismo seja realmente muito tosco, estabelece-se uma violenta tensão entre o nosso reconhecimento da *fidelidade* da paisagem na tela e a paisagem "real", por um lado, e o conhecimento de que ambas são meramente pintadas, por outro. Magritte executa muitas variações, e mais complexas, em torno desse gênero de idéia.

A atividade surrealista nos domínios "além" da pintura é muito diversa, mas o campo mais extenso e mais rico para a invenção foi o do objeto surrealista, que dominou a Exposição Internacional do Surrealismo em Paris, em 1938. Essa exposição marcou o apogeu do surrealismo antes da Segunda Guerra. Propunha-se criar um meio ambiente total, e o resultado foi esplendidamente desorientador. Adaptando uma frase de Rimbaud, o efeito era o de um salão montado no fundo de uma mina.⁵⁰ Duchamp, que organizou toda a decoração, pendurou do teto duzentos sacos de carvão; folhas mortas e grama cobriam o chão em redor de um tanque urlado de caniços e samambaias, um braseiro de carvão ardia no centro e em cada um dos cantos do recinto havia uma enorme cama de casal. Na entrada para a exposição estava colocado o *Táxi Chuvoso* de Dalí, um carro abandonado em que a hera crescia por todo o lado, tendo em seu interior os bonecos do motorista e de uma passageira histérica, que eram regados com água, e havia caracóis vivos rastejando por eles. O acesso ao pavilhão principal fazia-se por uma "rua surrealista", com manequins femininos alinhados de ambos os lados e "vestidos" por Arp, Dalí, Duchamp, Ernst, Masson, Man Ray e outros. No interior do pavilhão estavam reunidos, além dos numerosos quadros, objetos surrealistas tais como a xícara com pires para o café da manhã, forrados e revestidos com peles, e *Jamais*, de Dominguez, um imenso gramofone com um par de pernas sobressaindo do pavilhão acústico e uma mão de mulher substituindo o braço do *pick-up*.

A Segunda Guerra dispersou os surrealistas de Paris. Muitos deles, incluindo Breton, Ernst e Masson, foram para Nova York, onde deram prosseguimento a suas atividades surrealistas, ajudando a plantar as sementes de movimentos americanos do pós-guerra, como o expressionismo abstrato e a arte pop, e atraindo para a sua órbita Roberto Matta e Arshile Gorky. Eles voltaram para a França depois da guerra, mas o surrealismo já deixara de ser o movimento dominante em arte, embora não fosse terminar enquanto Breton estivesse vivo. Principal instigador e organizador do surrealismo, Breton faleceu em 1966, mas muitas idéias subjacentes no surrealismo ainda têm força geradora. Como o termo "surrealismo" é agora usado tão livremente, tendo passado ao vernáculo um pouco como aconteceu também ao termo "romântico", poderá ser útil recordar a finalidade do surrealismo: "Tudo sugere a existência de um certo ponto da mente no qual vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, as alturas e as

profundidades, deixam de ser percebidos como contraditórios. Ora, seria em vão que se buscaria qualquer outro motivo para a atividade surrealista a não ser a esperança de determinar esse ponto.⁵¹ Ele tinha em vista não a oposição dos estados evidentemente contraditórios, por exemplo, do sonho e da vigília, mas a sua resolução num estado de supra-realidade, e é isso o que é atingido pelo melhor do surrealismo visual.

NOTAS

1. Hans Richter, *Dada, Art and Anti-Art*, Londres, 1965, p. 13.
2. Anúncio publicado na imprensa, 2 fevereiro de 1916, *ibid.*, p. 16.
3. Hugo Ball, *Flucht aus Zeit*, Munique, 1927 (trad. em *Transition*, no. 25, Paris, 1936).
4. Richard Huelsenbeck, *Dada Lives!* 1936 [em Motherwell (org.) *Dada Painters and Poets*, Nova York, 1951, p. 280]. Esse relato é contestado por Tzara, que afirma ter sido *ele* o criador da palavra, assim como do seu significado, que é atribuído ora ao francês para cavaleiro de pau, ora ao romeno (*da, da*) para sim.
5. Em Motherwell, *ibid.*, p. 235. Primeiramente publicado em Berlim, *Dada Almanach*, 1920.
6. André Breton, "Dada Manifesto", *Littérature*, maio de 1920, no. 13.
7. Richard Huelsenbeck, *En Avant Dada: A History of Dadaism*, 1920, em Motherwell, *ibid.*, p. 21.
8. Hugo Ball, *op. cit.*
9. Tristan Tzara, *Dada Manifesto, 1918*, publicado pela primeira vez em *Dada 3*, Zurique, dezembro de 1918.
10. Richard Huelsenbeck, *En Avant Dada*.
11. Tristan Tzara, "Proclamation without Pretensio", *Seven Dada Manifestos*, Paris, 1924.
12. Jacques Vaché, *Lettres de Guerre*, Paris, 1919. Esta citação é de uma carta para Breton, 18 de agosto de 1917. Não deixou outras obras, e seu mito foi largamente promovido por Breton.
13. Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*, versão tipográfica das notas de Duchamp em *Green Box*, por Richard Hamilton, Londres, 1960. (As notas são datadas de 1912-23.)
14. Hugo Ball, *op. cit.*
15. Hans Arp, "Dadaland" *On My Way*, Nova York, 1948, p. 39.
16. Hans Arp, "I become more and more removed from aesthetics", *ibid.*, p. 48.
17. Hans Arp, *Die Wolkenpumpe*, Hanover, 1920.
18. Hugo Ball, *op. cit.*
19. Hausmann evitou completamente as palavras, usando só letras para criar o que ele chamou um ritmo de sons, para fazer poemas "letristas".
20. Hans Arp, "Dadaland" *op. cit.*
21. Hans Richter, *op. cit.*, p. 77.
22. Picabia também escreveu L.H.O.O.Q. na Mona Lisa barbada de Duchamp.
23. Francis Picabia, *Jesus-Christ Rastaquouère*, Paris, 1920, p. 44.
24. Marcel Duchamp, declaração em *The Art of Assemblage: A Symposium*, Museum of Modern Art, Nova York, 9 de outubro de 1961.
25. Gabrielle Buffet, citada por Picabia em *Jesus-Christ Rastaquouère*, p. 44.
26. É interessante comparar o uso do acaso por Duchamp, onde é um meio de evitar a ordem lógica e o gosto pessoal, com o de Arp, onde, como um aspecto do automatismo, assume uma significação mais mística: "Entreguei-me completamente a uma execução automática. Chamei-lhe 'trabalhar de acordo com a lei do acaso', a lei que contém todas as outras, e é insondável, como a causa primeira de onde toda vida emana e que só pode ser experimentada mediante o total abandono ao inconsciente". ("And so the circle closed", *On My Way*, p. 77.)
27. Somente depois da morte de Duchamp, em 1968, foi revelado que ele tinha estado a trabalhar durante 20 anos numa importante obra, *Étant Donnée: 1^o La Chute D'Eau, 2 Le gaz d'Eclairage*, 1946-66, a qual consiste num quarto, onde o espectador não pode entrar, no qual está um nu (modelo) e uma

paisagem brilhantemente iluminada, sendo a coisa toda uma ilusão complexa, impossível de descrever em tão curto espaço.

18. Richard Huelsenbeck, *En Avant Dada*.
19. André Breton, *Dada Manifesto*, *op. cit.*
20. Hans Arp, carta a M. Brzokowski, 1927, em *L'Art contemporain*, no. 3 (1930?).
21. Louis Aragon, *Une Vague de Rêves*, impressão particular, Paris, 1924.
22. Antonin Artaud, em *La Révolution Surréaliste*, no. 3, abril de 1925. A maior parte desse número era dedicada a elogiar os valores e as idéias orientais.
23. André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, outubro de 1924, em *Manifestes du Surréalisme*, Paris, 1962, p. 40.
24. *Ibid.*, p. 36.
25. *Ibid.*, p. 37.
26. *A interpretação dos sonhos*, de Freud, foi publicado em 1900.
27. André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, p. 31.
28. *Ibid.*, p. 42.
29. Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Chants de Maldoror* (canto VI), Paris, 1968-74.
30. "É a maravilhosa faculdade de alcançar duas realidades imensamente separadas sem sair do domínio de nossa experiência, de juntá-las e obter uma centelha resultante de seu contato, de reunir ao alcance dos nossos sentidos figuras abstratas dotadas com a mesma intensidade, o mesmo relevo, de outras figuras; e de desorientar-nos em nossa própria memória pela privação de um quadro de referência — é essa faculdade que, por enquanto, sustenta o dadá." Reimpresso em *Beyond Painting* (ver nota 42.)
31. Pierre Naville, em *La Révolution Surréaliste*, no. 3.
32. Max Ernst, *Beyond Painting*, trad. de Dorothea Tanning, Nova York, 1948, p. 7.
33. André Breton, *Artistic Genesis and Perspective of Surrealism*, 1941, *Le Surréalisme et la Peinture*, nova edição, Paris, 1965, p. 68.
34. *Ibid.*, p. 70.
35. Breton, "D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir)", 1936, em *Le Surréalisme et la Peinture*, *op. cit.* p. 127.
36. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, *op. cit.* p. 37.
37. Citado em James Sweeney, "Joan Miro: Comment and Interview", *Partisan Review*, Nova York, fevereiro de 1948, p. 212.
38. Salvador Dalí, "L'Ance Pourri", *Le Surréalisme au service de la Révolution*, Paris, 1930, vol. 1, no. 1, p. 12.
39. Salvador Dalí, *The Conquest of the Irrational*, reimpresso em *The Secret Life of Salvador Dalí*, 1942, p. 418.
40. "Eu me habituei à simples alucinação: vejo deliberadamente uma mesquita no lugar de uma fábrica, um conjunto de percussão formado por anjos, carruagens nas estradas do céu, um salão no fundo de um lago", Rimbaud, *Une Saison en Enfer*, citado por Ernst em *Beyond Painting*, p. 12.
41. André Breton, *Deuxième Manifeste du Surréalisme*, Paris, 1930, em *Manifestes du Surréalisme*, *op. cit.* p. 154.

SUPREMATISMO

AARON SCHARF

O suprematismo é menos um movimento artístico do que uma atitude de espírito que parece refletir a ambivalência da existência contemporânea. Foi quase a atuação de um só homem. Kasimir Malevich (1878-1935) foi o seu espírito condutor. O movimento surgiu na Rússia por volta de 1913. A intenção de Malevich era expressar a "cultura metálica do nosso tempo"; não por imitação, mas por criação. Malevich desdenhava a iconografia tradicional da arte representacional. Suas formas elementares pretendiam anular as respostas condicionadas do artista ao seu meio ambiente e criar novas realidades "não menos significativas do que as realidades da própria natureza".

A geometria de Malevich fundamentava-se na linha reta, forma elementar suprema que simboliza a ascendência do homem sobre o caos da natureza. O quadrado, que nunca se encontra na natureza, era o elemento suprematista básico; o fecundador de todas as outras formas suprematistas. O quadrado era um repúdio ao mundo das aparências e da arte passada. Em 1915, junto com outras telas fundamentalistas, sua tela de um quadrado negro sobre fundo branco foi exposta pela primeira vez em Petrogrado, então a capital da Rússia. Mas não se tratava meramente de um quadrado, e Malevich ficou irritado com a intransigência dos críticos, que não foram capazes de entender a verdadeira natureza dessa forma onipotente. Vazio? Não era um quadrado vazio, insistia ele. Ele estava cheio da ausência de qualquer objeto; estava prenhe de significado.

Além disso, não era nas pinturas, mas nos pequenos desenhos de elementos suprematistas, feitos por Malevich entre 1913 e 1917, que residiam as mais sutis implicações do suprematismo [ilustração 65]. Não pretos, mas cinzentos, eles eram cuidadosa e deliberadamente sombreados a lápis. O quadrado e suas permutações — a cruz, o retângulo — pretendiam mostrar os sinais da mão — uma asserção da ação humana —, e isso é central para a filosofia do suprematismo. Mas, embora as formas geométricas pretendessem transmitir a supremacia do espírito sobre a matéria, também era essencial que demonstrassem uma outra qualidade. "Por que escureci o meu quadrado com um lápis?", perguntou Malevich. "Porque é o ato mais humilde que a sensibilidade humana pode desempenhar."

Que significado têm, então, os campos brancos vazios em que pairam as formas suprematistas? [ilustração 66]. Representam as extensões ilimitáveis do espaço exterior; e, mais ainda, do espaço interior. O azul do céu, o azul da tradição, esse dossel colorido que o impedia de ver o infinito tinha que ser rasgado, acreditava Malevich. "Desfiz a fronteira azul dos limites da cor", proclamou ele "Emergi no branco. A meu lado, camaradas pilotos, nadem nesse infinito. Eu

estabeleci o semáforo do suprematismo. Nadem! O livre mar branco, infinito, estende-se diante de vocês!" Esse transcendentalismo cósmico faz eco ao jargão metafísico de Wassily Kandinsky e às especulações teosóficas da lendária Madame Blavatzky, cujos espíritos germinais influenciaram Malevich.

A arte, acreditava Malevich, destina-se a ser inútil. Jamais deverá procurar satisfazer necessidades materiais. O artista deve manter sua independência espiritual para poder criar. E, embora, como tantos dos artistas seus colegas na Rússia, Malevich tenha acolhido com satisfação a Revolução de 1917, ele nunca subscreveu a doutrina de que a arte devia servir a um propósito utilitário, orientada para a máquina, para as ideologias sociais e políticas. Opôs-se à subserviência do artista ao Estado, tanto quanto rejeitou a obediência às aparências naturais. O artista tem que ser livre. O Estado, protestou ele, cria uma estrutura de realidade que passa a ser a consciência das massas. Assim, a consciência do indivíduo é moldada por aqueles que sustentam o organismo do Estado. Rejeitando qualquer espécie de arte propagandística, Malevich insistiu em que os que sucumbem a esse poder arregimentador são qualificados como leais defensores do Estado. E aqueles que conservam sua individualidade, sua consciência subjetiva, são encarados com suspeita e tratados como criaturas perigosas.

Ele repudiou qualquer casamento de conveniência entre o artista e o engenheiro. Essa idéia, que tinha ganhado raízes na Europa durante as primeiras duas décadas do século, foi muito ampliada pelas exigências da Revolução Russa. Artistas e cientistas, insistiu Malevich, criam através de métodos totalmente diferentes. Enquanto as obras verdadeiramente criativas são temporais, as invenções da ciência e da tecnologia são circunstanciais. Se o socialismo, advertiu ele, confia na infalibilidade da ciência e da tecnologia, um grande desapontamento o aguarda. As obras de arte são manifestações da mente subconsciente (ou superconsciente, como ele chamou), e essa mente é mais infalível do que a consciente. Não obstante a explicitação desses pontos de vista, Malevich continuou trabalhando e lecionando na Rússia, embora com decrescente importância, até a sua morte em 1935, quando foi sepultado num caixão que ele cobrira de formas suprematistas.

À luz das declarações de Malevich, é evidente que não só o suprematismo refletiu a essência material do mundo feito pelo homem, como também comunicou um anseio pelo inexplicável mistério do universo. Embora reduzidas a simples formas geométricas, as composições de Malevich parecem ser, por vezes, referências quase literais a objetos reais: aeroplanos em vôo, conjuntos arquitetônicos como se fossem vistos do alto. Em obras como *Composição Suprematista Expressando o Sentimento da Telegrafia Sem Fios* (1915), os pontos e traços do código internacional são diretamente empregados. Sobre a *tabula rasa*, ele coloca formas que comunicam *sentimentos* acerca do universo e acerca do espaço: impressões de sons, *Composição de Elementos Suprematistas Combinados Expressando a Sensação de Sons Metálicos* (1915), de atração magnética, de vontades místicas e ondas místicas, *Composição Suprematista Transmitindo o Sentimento de uma Onda Mística Proveniente do Espaço Exterior* (1917).

Sua tela mais conhecida, *Composição Suprematista: Branco Sobre Branco* (c. 1918), um quadrado branco inclinado sobre um fundo branco, tem sido interpretada de muitas maneiras [ilustração 67]. Ignoramos realmente o que Malevich pretendeu representar. Mas, no contexto de suas outras obras e considerando suas próprias declarações, não será audacioso demais supor que pretendia

transmitir algo como a emancipação final: um estado de nirvana, a afirmação final de consciência suprematista. O quadrado (a vontade humana, talvez o homem?) solta a sua materialidade e funde-se com o infinito. Um tênue vestígio de sua presença é tudo o que resta.

Junho de 1966

DE STIJL

A EVOLUÇÃO E DISSOLUÇÃO DO NEOPLASTICISMO: 1917-1931

KENNETH FRAMPTON

"A Arte é apenas um substituto enquanto a beleza da vida ainda for deficiente. Desaparecerá proporcionalmente, à medida que a vida adquirir equilíbrio."

Piet Mondrian

O movimento De Stijl ou neoplástico, que perdurou como força ativa por escassos 14 anos, de 1917 a 1931, pode ser essencialmente caracterizado pelo trabalho de três homens: os pintores Piet Mondrian e Theo van Doesburg e o arquiteto Gerrit Rietveld. Os outros sete membros originais do nebuloso grupo de nove, formado em 1917-1918 sob a liderança de Van Doesburg — os artistas plásticos Van der Leek, Vantongerloo e Huszar, os arquitetos Oud, Wils e Van't Hoff, e o poeta Kok —, devem ser vistos em retrospecto como figuras catalíticas, mas relativamente marginais, que, embora desempenhassem papéis essenciais, não produziram de fato obras concretas ou teóricas que viessem, em última instância, a tornar-se centrais para o estilo maduro do movimento. De qualquer modo, era inicialmente uma união não muito coesa, que se encontrava formalmente ligada pelo aparecimento da maioria desses artistas como signatários do primeiro manifesto De Stijl, publicado sob a égide editorial de Van Doesburg no primeiro número (do segundo ano) da revista *De Stijl*, que saiu em novembro de 1918. Esse grupo estava em constante estado de fluxo, e pelo menos um membro fundador, Bart van der Leek,¹ iria dissociar-se menos de um ano depois da fundação do movimento, e outros, como Rietveld, foram recrutados em anos subsequentes como substitutos.

O movimento De Stijl nasceu com a fusão de dois modos de pensamento afins. Eram eles, em primeiro lugar, a filosofia neoplatônica do matemático Dr. Schoenmaekers, que publicou em Bussum, em 1915 e 1916, suas influentes obras intituladas *Het nieuwe Wereldbeeld (A nova imagem do mundo)* e *Beeldende Wiskunde (Princípios de matemática plástica)* e, em segundo lugar, os conceitos arquiteturais "recebidos" de Hendrik Petrus Berlage² e Frank Lloyd Wright.

Como afirmou o historiador de arte holandês H.L.C. Jaffé, cumpre reconhecer ter sido Schoenmaekers quem virtualmente formulou os princípios plásticos e filosóficos do movimento De Stijl, quando, em seu livro *A nova imagem do mundo*, referiu-se à preeminência cósmica da ortogonal da seguinte maneira: "Os dois contrários fundamentais completos que dão forma à Terra são a linha horizontal de energia, isto é, o curso da Terra em redor do Sol, e o movimento vertical, profundamente espacial, dos raios que se originam no centro do Sol"³ e mais adiante, na mesma obra, escreveu sobre o sistema de cores primárias de De Stijl: "As três cores principais são essencialmente o amarelo, o azul e o vermelho. São as únicas cores existentes... O amarelo é o movimento do raio... O azul é a cor contrastante do amarelo.. Como cor, azul é o firmamento, é a linha, a horizontali-

dade. O vermelho é a conjugação de amarelo e azul... O amarelo irradia, o azul 'recua' e o vermelho flutua."

Isso é muito diferente da *Weltanschauung* de Frank Lloyd Wright, que enfatizou pragmaticamente a horizontal como a "linha da domesticidade", a linha contrastante da pradaria, em confronto com a qual "polegadas de altura adquirem tremenda força". Não obstante, Wright também evocou um mundo totalmente homogêneo feito pelo homem, quando escreveu em seu texto introdutório para o primeiro volume Wasmuth sobre sua obra: "...é inteiramente impossível considerar o edifício uma coisa e seu mobiliário uma outra coisa... Aparelhos de aquecimento, instalações elétricas e seus equipamentos, as próprias cadeiras e mesas, armários e instrumentos musicais são parte do próprio edifício"; e mais adiante, sobre o papel da arte em relação à arquitetura: "Assim, fazer de um lugar de moradia uma completa obra de arte em si mesma, tão bela e expressiva e mais intimamente relacionada com a vida do que qualquer escultura ou pintura... eis a moderna oportunidade americana."⁴

A idéia de Wright de tal arquitetura já se disseminara pela Europa com a publicação em alemão dos dois famosos volumes Wasmuth sobre sua obra, em 1910 e 1911. Assim, esses dois pólos conexos, mas independentes, de pensamento, tal como foram sintetizados nos escritos de Schoenmaekers e Wright, estavam acessíveis ao público em 1915. O aparecimento das primeiras composições estritamente pós-cubistas de Mondrian, consistindo quase exclusivamente em linhas quebradas horizontais e verticais [ilustração 70], coincidiu virtualmente com o regresso do artista de Paris à Holanda, em julho de 1914, e com um período em que ele esteve, subseqüentemente, em contato quase diário com Schoenmaekers em Laren. Para a contribuição direta do outro "pólo" acima citado, temos o arquiteto Robert Van't Hoff que, após uma temporada nos Estados Unidos, antes da I Guerra, realizou na sua Huis-ter-Heide, em 1916, o palacete que se notabilizou por ter sido um dos primeiros edifícios a utilizar o concreto armado, de acordo com o seu próprio projeto, num estilo derivativo wrightiano⁵ [ilustração 72]. Paradoxalmente, tanto Schoenmaekers quanto Van't Hoff não desempenhariam papéis significativos no movimento depois de 1917. A essa altura, eles já tinham cumprido, por assim dizer, sua tarefa. As idéias que haviam respectivamente engendrado e demonstrado foram absorvidas e transformadas depois da guerra pelas figuras centrais do movimento: Mondrian, Van Doesburg e Rietveld.

Duas outras figuras periféricas iriam desempenhar papéis catalíticos, mas efêmeros, durante esse período do imediato pós-guerra. Uma delas foi o artista belga George Vantongerloo, e a outra, o irascível pintor abstracionista holandês Bart van der Leck. Suas respectivas contribuições parecem agora ter sido cruciais, visto que, sem eles, pode-se questionar seriamente se os artistas principais do De Stijl teriam sido capazes de desenvolver sua característica estética com uma convicção tão imediata; ou seja, passar das primeiras e hesitantes tentativas de 1917 para o estilo maduro de 1923, num escasso período de seis anos. É óbvio, por exemplo, que a famosa abstração de uma vaca, de Van Doesburg, em 1916-17, deve muito a Van der Leck, enquanto que a escultura de Vantongerloo, *Inter-relação de Massas*, de 1919 [ilustração 69], prenuncia claramente, em formas gerais, a estética de volume, que será utilizada por Van Doesburg e Van Estern em seus projetos de 1923, a Casa do Artista e a Casa Rosenberg.

O desenvolvimento estético e programático do De Stijl pode ser decomposto em três fases. A primeira, de 1916 a 1921, é uma fase formativa e essencialmente

centrada na Holanda, com alguma participação externa; a segunda fase, de 1921 a 1925, deve ser considerada um período de maturidade e de disseminação internacional; ao passo que a terceira fase, de 1925 a 1931, deve ser vista como um período de transformação e de desintegração final. A própria posição de Mondrian no tocante ao desenvolvimento do De Stijl é uma pedra de toque importante na determinação das características de cada uma dessas fases. Em consequência de sua atitude estoica e singularmente séria, Mondrian pôde manter sempre um certo despreendimento em relação ao que era imediatamente importante para o mundo à sua volta. Foi já o Mondrian de inclinações teosóficas⁶ quem forjou, em Laren, em 1914, o vínculo inicial entre o "movimento incipiente" e as idéias de Schoenmaekers.⁷ Também foi Mondrian quem estabeleceu, em Leyden, em 1916, a fecunda ligação com Bart van der Leck, um artista por quem ele e Van Doesburg foram imediatamente influenciados. E uma vez mais, também foi Mondrian quem finalmente rompeu com De Stijl e Van Doesburg, em 1925, em consequência da modificação "arbitrária" por este último do formato ortogonal predeterminado por Schoenmaekers.

1916-1921

A parte o palacete Huis-ter-Heide de Robert Van't Hoff, concluído em 1916, são a pintura, a escultura e a polémica cultural quem determina e informa predominantemente a atividade do De Stijl durante a sua primeira fase, ou seja, até 1921. Apesar de sua colaboração desde cedo⁸ com Van Doesburg, J.J.P. Oud, que veio a ser, em 1918, o Arquiteto da Cidade de Roterdão, na precoce idade de 28 anos, nunca esteve, cumpre reconhecer agora, irrestrita e convictamente ligado ao movimento — nem do ponto de vista formal, em virtude de sua abstenção no primeiro manifesto, nem do ponto de vista intelectual, como arquiteto, em sua própria obra subseqüente. Uma forte predileção pela simetria ou sistemas simétricos repetidos é evidente na obra de Oud, sem dúvida, até 1921, quando corta todos os laços públicos com o movimento. A exceção freqüentemente citada a isso é o seu projeto da Fábrica Purmersand, de 1910, onde uma pletera de elementos assimétricos foi jogada desajeitadamente contra uma fachada simétrica em todos os demais aspectos. Jan Wils, por seu lado, o terceiro arquiteto do grupo de 1917 e signatário de um manifesto, continuou trabalhando num estilo wrightiano igualmente lúgubre, até abandonar o movimento no final de 1921. Assim, estritamente falando, não houve arquitetura De Stijl antes de 1920, quando fez sua primeira aparição nos projetos de interiores de Gerrit Rietveld. De fato, foi principalmente Rietveld, sob a influência de Van Doesburg e — indiretamente — de Mondrian, quem primeiro desenvolveu a estética arquitetural do movimento como um todo.

Os anos de 1915 e 1916 viram Mondrian em Laren, em contato freqüente com Schoenmaekers. Durante esse período, ele virtualmente não produziu qualquer pintura, mas, em vez disso, escreveu o seu ensaio teórico básico, intitulado *Neoplasticismo na pintura*, publicado inicialmente como "*De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst*" em 1917-18, nos primeiros 12 números da revista *De Stijl*, e depois reelaborado duas vezes, em francês e inglês: primeiro, como *Le Néoplas-*

ticismo, publicado em 1920 e, depois, como *Plastic Art and Pure Plastic Art*, editado em 1973.⁹ Em 1917, Mondrian encontra-se num ponto de partida intelectualmente novo, em que sua obra compreende uma série de composições que consistem em planos flutuantes, retangulares e coloridos [ilustração 73]. Nessa conjuntura, ele abandonou para sempre tanto a paleta e a técnica de aplicação de tinta em massas, características do seu período pós-cubista de 1912 a 1913, quanto a nervosa linearidade *staccato* e o formato elíptico de seu estilo "mais-mentos" ou "oceânico"¹⁰ de 1913-1914 [ilustração 70]. Em 1917, Mondrian e Bart van der Leck chegam a formulações separadas do que consideram ser uma ordem inteiramente nova e "plástica pura"⁹, com Van Doesburg seguindo na esteira de ambos. Entretanto, Mondrian nessa época ainda está preocupado com a criação de deslocamentos espaciais desprovidos de qualquer profundidade, através da sobreposição literal e fenomenal de seus planos coloridos¹¹ (azul, rosa e preto), ao passo que seus dois colegas, Van der Leck e Van Doesburg, estão mais preocupados com a estrutura do próprio plano pictórico. Eles conseguem isso através de um ordenamento geométrico escondido de estreitas barras de cor (rosa, amarelo, azul e preto) dispostas em um campo branco dominante. A "vaca" abstrata de Van Doesburg data desse período, assim como o seu *Ritmo de uma Dança Russa* [ilustração 75] de um ano depois, isto é, 1918; ambas as telas foram influenciadas por Van der Leck. Isso contrasta com a *Composição Geométrica Nº 1* do próprio Van der Leck [ilustração 74] e com a *Composição em Azul, A*, de Mondrian [ilustração 73], que são obras neoplásticas definitivas e paralelas do ano anterior.

O ano de 1917 foi também o da famosa cadeira vermelha e azul¹² desenhada por Gerrit Rietveld [ilustração 76]. Essa simples peça de mobiliário, obviamente derivada, como tipo, da cadeira-cama articulada vitoriana, proporcionou a primeira oportunidade para uma projeção da recém-formada estética neoplástica em três dimensões "reais". Em sua forma, as barras e os planos das composições de Van der Leck e Van Doesburg foram concretizados pela primeira vez como elementos articulados e deslocados no espaço. O que é notável nessa cadeira, além de sua articulação aberta, é o uso exclusivo feito de cores primárias em conjunção com uma armação linear preta; uma combinação que, com o cinzento e o branco adicionados, passaria a ser a escala cromática canônica do Movimento De Stijl.¹³ É surpreendente que Rietveld, o *outsider*, tenha sido o primeiro a estabelecer esse sistema cromático neoplástico, porquanto nessa data nem Van Doesburg nem Mondrian estavam se restringindo às cores primárias. Bart van der Leck era, segundo parece, o único pintor trabalhando nessa altura só com primárias. Com essa cadeira, Rietveld também demonstrou pela primeira vez uma organização espacial arquitetônica aberta, que não só foi apropriada ao programa cultural mais amplo do movimento, mas também a uma estética manifestamente livre da influência de Wright. Ainda implicava um *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total], mas agora totalmente livre das "forças-formas" biológicas¹⁴ do simbolismo sintético do século XIX; ou seja, da expressividade gestual e textural do art nouveau tardio.

Certamente poucos ou nenhum dos colegas imediatos de Rietveld teriam sido capazes de prever todo o potencial estético das modestas peças de mobiliário "elementar" que ele produziu entre 1918 e 1920 — o aparador, o carrinho de bebê, o carrinho de mão, etc. Embora todas essas chamadas peças elementares fossem construídas quase inteiramente na base de elementos retilíneos puros, não-malhetados (ou seja, de tábuas e ripas de madeira articuladas e simplesmente unidas com

tarugos), nenhuma delas começou sequer sugerindo o sistema coordenado inteiramente tridimensional que seria de imediato evidente no projeto de Rietveld para o gabinete de trabalho do Dr. Hartog, realizado em Maarssen em 1920 [ilustração 76]. Nesse projeto, cada peça de mobiliário, incluindo a luminária suspensa, estava, por assim dizer, totalmente "elementarizada"¹⁵, e o efeito consistia em sugerir de imediato uma série infinita de planos no espaço, tanto horizontal quanto verticalmente. Desse projeto até a reconhecida obra-prima do Movimento De Stijl, a Casa Schröder construída em Utrecht em 1924, seria (com o incentivo de Van Doesburg) apenas um passo. Esse passo foi a chamada Cadeira de Berlim [ilustração 80] de Rietveld, a qual, pintada em tons de cinza, foi projetada em 1923. Foi essa a primeira peça de mobiliário inteiramente assimétrica de Rietveld, e desencadeou o surgimento de toda uma série de peças assimétricas durante os dois anos seguintes, incluindo uma mesinha de sala, uma papeleira e um candeeiro de mesa em metal. Conforme observou Theodore Brown, Rietveld tinha "esboçado literalmente o modelo da construção espacial da Casa Schröder" em sua Cadeira de Berlim de 1923.¹⁶ Na obra de Rietveld, a evolução do estilo arquitetônico neoplástico é quase diretamente observável. Existem quatro peças genéricas, e estas, ordenadas numa seqüência evolutiva, são a cadeira vermelha e azul de 1917, o gabinete do Dr. Hartog de 1920, a Cadeira de Berlim de 1923 e a Casa Schröder de 1924.

Em fins de 1921, a composição original do grupo De Stijl tinha sofrido uma alteração radical. A essa altura, Van der Leck, Vantongerloo, Van't Hoff, Oud e Kok já tinham renunciado. Imediatamente após o Armistício, Mondrian reinstalou-se em Paris. Rietveld começara exercendo sua profissão e construindo sua clientela em Utrecht, enquanto que, por sua parte, Van Doesburg iniciara a promoção do "estilo" no estrangeiro, em seu estado ainda por desenvolver. O sangue novo introduzido no De Stijl em 1922 refletiu justamente a orientação internacional que Van Doesburg imprimira ao movimento no pós-guerra. Dos novos membros desse ano, somente um era holandês, o arquiteto Cor van Esteren. Os outros eram um russo e um alemão, respectivamente: o arquiteto El Lissitzky e o diretor de cinema Hans Richter. Foi a convite de Richter que Van Doesburg visitou pela primeira vez a Alemanha em 1920; e dessa visita resultou um convite oficial de Walter Gropius para visitar a Bauhaus no ano seguinte. Essa visita subsequente de 1921 resultou num escândalo local, cujas repercussões se tornaram lendárias desde então.

Na chegada de Van Doesburg a Weimar, não perdeu tempo em desfechar uma série de ataques contra a abordagem individualista, expressionista e mística predominante na Bauhaus nessa época, submetida como estava à esmagadora presença didática de Johannes Itten. Diante de uma recepção previsivelmente hostil, Van Doesburg abriu seu próprio ateliê adjacente à escola, onde administrou cursos de pintura, escultura e arquitetura. A reação dos estudantes parece ter sido imediata e entusiástica, ao ponto de Gropius ver-se compelido a tomar uma decisão e a proibir a todos os estudantes da Bauhaus que frequentassem os cursos de Van Doesburg. Van Doesburg escreveu ao poeta Anthony Kok:

Pus radicalmente tudo de pernas para o ar em Weimar. É essa a mais famosa Academia, aquela que possui hoje os professores mais modernos! Todas as tardes falo aí aos alunos e dissemino por toda a parte o veneno do novo espírito. O "estilo" não tardará em surgir de novo, mais radical. Não me falta a energia e sei agora que as nossas idéias triunfarão: sobre todos e sobre tudo.¹⁷

Apesar da sanção imposta por Gropius, a luta prosseguiu acesa durante todo o ano de 1922 e parte de 1923, quando, após a montagem de uma importante exposição no Museu Provincial de Weimar, Van Doesburg partiu com Cor van Esteren a fim de estabelecer um novo centro de trabalho em Paris.¹⁸ Apesar disso, o impacto das idéias de Van Doesburg na Bauhaus, tanto sobre os estudantes quanto sobre o corpo docente, foi imediato e muito marcado. Os sucessivos projetos da Bauhaus, em seguida à visita de Van Doesburg, são testemunho de sua influência, e até Gropius (que tinha motivos, dadas as circunstâncias, para estar apreensivo com tamanho carisma) desenhou em 1923 uma luminária suspensa [ilustração 77] para o seu próprio gabinete de trabalho, e que tem indiscutível afinidade com a luminária desenhada por Rietveld para o Dr. Hartog [ilustração 78]. Mais importante, porém, para o desenvolvimento de De Stijl foi o encontro de Van Doesburg (uma vez mais, sem dúvida, através de Richter) com sua contrapartida no leste europeu, o gráfico, pintor e arquiteto russo Eliezar Lissitzky.

1921-1925

Em conseqüência desse encontro, a segunda fase do desenvolvimento De Stijl, de 1921 a 1925, está cada vez mais sujeita à influência preponderante da concepção elementarista de Lissitzky. Embora Jaffé esteja mais inclinado a atribuir essa mudança de orientação ao ingresso de Van Esteren no De Stijl nessa época, toda a evidência sugere que tanto Van Doesburg como Van Esteren foram influenciados por Lissitzky, visto que, quando por sua própria conta, Cor van Esteren parecia ser um *designer* bastante conservador. Em 1920, Lissitzky já desenvolvera em Vitebsk, com seu mentor suprematista, Malevich, sua própria noção de uma arquitetura elementarista.¹⁹ Essa conjunção de dois conceitos arquitetônicos muito semelhantes, mas não idênticos, *elementarismo suprematista* e *elementarismo neoplástico*, cada um deles desenvolvido independentemente do outro, constitui, sem dúvida alguma, um incidente negligenciado, mas de significação crucial para a história da arte aplicada do século XX. A obra de Van Doesburg, em todo caso, nunca mais foi a mesma depois do seu encontro inicial com Lissitzky em 1921. Não se necessita de mais provas além dos desenhos que ele e Van Esteren começaram produzindo no ano seguinte — axonometrias ou construções arquitetônicas hipotéticas nas quais os principais elementos planares engendram uma multidão de planos secundários, que nebulosamente parecem flutuar no espaço em torno de seus respectivos centros de gravidade [ilustração 83]. Essas obras só podem ser vistas, certamente, como uma resposta direta do De Stijl ao desafio do estilo Proun,¹⁹ espacialmente evocativo, inventado por El Lissitzky em 1920. Van Doesburg ficou tão seduzido por esse estilo que procurou imediatamente incorporá-lo ao espectro de pensamento de De Stijl. Assim, Lissitzky tornou-se membro do De Stijl em 1922 e Van Doesburg republicou nessa ocasião, em *De Stijl* 6-7, o famoso conto infantil tipográfico de 1920, *A História de Dois Quadrados*. Além disso, o projeto “construtivista”²⁰ de Van Doesburg para a capa da revista *De Stijl*, depois de 1920 [ilustração 71] está em nítido contraste com as capas de Huszar do período de 1917 a 1920 [ilustração 68]. Essa mudança representa uma transição consciente de um logotipo em xilogravura preta e de um esquema clássico para uma estética

“elementar”, mais apropriada à impressão sobreposta e à moderna técnica de composição tipográfica padronizada.

Em 1923, Van Doesburg e seu mais recente colaborador, o arquiteto holandês Cor van Esteren, conseguiram cristalizar publicamente o estilo arquitetural do neoplasticismo através de uma exposição conjunta de seus trabalhos, na Galerie de l'Effort Moderne, de Léonce Rosenberg, em Paris. Essa exposição foi um sucesso imediato e, em conseqüência, foi representada em outros locais de Paris, e mais tarde, em Nancy. Ela compreendia, além dos estudos axonométricos previamente mencionados, o projeto da Casa Rosenberg (maquete e plantas) e, além disso, dois outros trabalhos seminais, o estudo de ambos para o interior de uma sala universitária [ilustração 84] e o projeto para uma Casa do Artista.

Ao mesmo tempo, na Holanda, Huszar e Rietveld colaboravam no projeto de uma pequena sala a ser construída como parte da Grosse-Berliner Kunstausstellung [Grande Exposição de Arte de Berlim] de 1923, cabendo a Huszar o projeto do ambiente e a Rietveld o mobiliário, incluindo a importante Cadeira de Berlim. Simultaneamente, é claro, Rietveld estava colaborando com Madame Schröder no Projeto e detalhes da Casa Schröder [ilustrações 79 e 81]. Cumpre sublinhar que essa casa resultou de um esforço de colaboração, já que a sra. Trus Schröder-Schröder tornar-se-ia depois membro do De Stijl.

Com esta súbita produção de trabalhos, quase exclusivamente arquitetônicos, o estilo neoplástico cristalizou-se. Seus princípios gerais foram imediatamente reconhecidos: um arranjo assimétrico e dinâmico de elementos articulados; a explosão espacial, tanto quanto possível, de todos os ângulos internos; o uso de áreas retangulares coloridas em baixo-relevo para estruturar e modular espaços internos; e, é claro, finalmente, a adoção de cores primárias para fins de acentuação, articulação, recessão, etc. A Casa Schröder, de 1924, construída na extremidade de um planalto suburbano do final do século XIX, foi, na maioria de seus aspectos, fruto direto dos *16 Points of a Plastic (Beeldende) Architecture*, de Van Doesburg, cuja publicação ocorreu durante sua construção.²¹

O andar superior e o principal nível residencial dessa casa de dois andares, com sua planta “aberta-transformável” [ilustração 79], exemplifica intrinsecamente os principais pontos de Van Doesburg (n.ºs 7-16), onde ele declara que a nova arquitetura é, em primeiro lugar e acima de tudo, uma arquitetura dinâmica, de construção *esquelética aberta* — livre de paredes estorvadoras que sustentam cargas, e de aberturas opressivas em tais paredes, que parecem fendas desnecessariamente estreitas. Seu importante ponto n.º 11 diz o seguinte:

A nova arquitetura é anticúbica, quer dizer, não tenta congelar as diferentes células do espaço em um cubo fechado. Ao contrário, projeta as células do espaço funcional (assim como os planos de sacadas, volumes de balcões, etc.) centrifugamente, desde o núcleo do cubo. E por esse meio, altura, largura, profundidade e tempo (isto é, uma entidade tetradimensional imaginária) abordam uma expressão plástica totalmente nova em espaços abertos. Dessa maneira, a arquitetura adquire um aspecto mais ou menos flutuante que, por assim dizer, age contra as forças gravitacionais da natureza.

Em todos os aspectos aparentes, a Casa Schröder satisfaz as especificações dos 16 pontos de Van Doesburg; ela era *elementar, econômica, funcional e sem precedentes*. Podia ser igualmente vista como *não-monumental e dinâmica*; como *anticúbica* em sua forma e *antidecorativa* em sua cor. Entretanto, por muito engenhosamente que se empenhasse em querer parecer uma coisa muito diferente,

ela foi, de fato, por razões técnicas e financeiras, executada finalmente como uma estrutura tradicional de tijolo e madeira, e não como o ideal sistema técnico-esquelético postulado por Van Doesburg.

1925-1931

A terceira fase da atividade do De Stijl, de 1925 em diante, é a de um desenvolvimento pós-neoplástico acompanhado por sua desintegração. No começo, houve o dramático rompimento de relações entre Mondrian e Van Doesburg, causado quando este último introduziu a diagonal em seus trabalhos de 1924. Esse conflito redundou na saída de Mondrian do grupo²² e na subsequente nomeação de Brancusi por Van Doesburg para substituir Mondrian como o decano da "causa". Mas a unidade inicial do grupo estava agora clara e totalmente pervertida, a despeito — ou talvez até por causa — da atividade polêmica de Van Doesburg. Pois foi o próprio Van Doesburg quem foi afetado por conceitos construtivistas antiarte das esquerdas, nos quais as forças sociais e os meios de produção técnica são vistos como forma espontaneamente determinante, independente de qualquer preocupação com as formas "ideais" de uma harmonia universal, isto é, com o mundo formal de um *Gesamtkunstwerk*, para o qual todas as outras formas secundárias devem contribuir. Van Doesburg era suficientemente cauteloso, em todo caso, para perceber que esse *Gesamtkunstwerk* ideal só poderia resultar numa cultura arbitrária e artificialmente delimitada — hermeticamente isolada da produção "banal" de objetos da vida cotidiana. Semelhante cultura acabaria sendo, de qualquer modo, inerentemente avessa às preocupações programáticas do De Stijl (subscritas inclusive por Mondrian) em prol da unificação da arte e da vida.

Van Doesburg parece ter aceito em sua própria obra, pelo menos, uma solução lissitzkiana para esse dilema.²³ Consistia ela em separar, uns dos outros, os vários modos de operação e as conseqüentes formas técnica e artisticamente engendradas nas várias escalas do ambiente construído. Assim, móveis, instalações, equipamentos e utensílios, "espontaneamente" fabricados pela sociedade em geral, podiam ser aceitos como os objetos tipo *ready-made* da cultura — ao passo que, no nível macro, o espaço que contém tais objetos ainda requer que seja modulado e ordenado por um ato estético deliberado e consciente. Van Doesburg formulou esse ponto de vista, em termos radicalmente antiarte extremos e (quanto a ele) um tanto inconsistentes, em seu ensaio *Rumo a uma Construção Coletiva* (escrito em colaboração com Van Esteren), publicado em 1924, no qual os autores falam de obter uma solução mais objetiva, técnica e industrial para o problema da síntese arquitetônica. Aí se lê, como sétimo ponto do manifesto que acompanha o texto, o seguinte: "Estabelecemos o verdadeiro lugar da cor em arquitetura e declaramos que a pintura, sem construção arquitetônica (isto é, a pintura de cavalete) não tem mais razão para existir."²⁴ Foi essa a polêmica que acompanharia a última obra importante de Van Doesburg, o impressionante interior que ele projetaria e executaria para o Café L'Aubette em Estrasburgo, em 1928.

Rietveld teve pouca associação profissional direta com Van Doesburg depois de 1925. Não obstante, sua obra desenvolveu-se numa direção muito semelhante, ou seja, afastou-se gradualmente do "elementarismo" da Casa Schröder

e da sua seqüência deleas em epidar de travessas, desenhadas entre 1917 e 1925, para adar alçõe mais ojavas, resultantes das novas técnicas. Ao passo que o afasmatde/a Doebg dos cânones do neoplasticismo foi de ordem intelectual e intelectual foi primordialmente técnica. Rietveld caminhou nessa direção coeção p rdesch: os assentos e as costas de seus modelos de cadeiras de espldr; otopr plansurvilíneos, não só porque tais superfícies eram mais confortáveis, mas também porque possuíam maior robustez estrutural inerente. Esse afastamento levava naturalmente à técnica de laminação de madeira e daí foi apenas um passo, em vez abandonada a estética ortogonal neoplástica, para abraçole ua:adeira a partir de uma única chapa de compensado molado queorealiço por Rietveld em duas versões, uma com e a outra sem estutu ibur:retaba

A arquitetura de Rietveld depois de 1925, passou por um desenvolvimento paralelo. A Casa Schröder já seria rotulada, à exceção de uma tentativa, totalmente frustrada em sua concepção construída em Wassenaar, em 1927. Nesse ano, porém, ele também aliou uma casa para motorista de dois andares, em Utrecht, mais ou menos as mesmas dimensões [ilustração 82]. Essa casa é o produto do mesmo desenvolvimento de sua cadeira de madeira compensada. Certos pontos da arquitetura de Van Doesburg podem ser considerados ainda presentes, na arquitetura deles está ausente. Apesar de sua assimetria pronunciada, ela é lógica e ser anticúbica. É, em definitivo, uma caixa fechada. Sua estrutura, é, esquelética, mas nenhum de seus planos parece flutuar no espaço tridimensional. Sua superfície pintada de preto é, em vez disso, um traço de quadros brancos estampados. Esse acabamento confere uma percepção homogênea de "técnica" às placas de concreto no revestimento exterior. Além da armação de aço horizontal e vertical, colocada a intervalos regulares para manter em posição as placas de concreto, não existe qualquer contradição de simples volume cúbico. Por mais bem proporcionada que seja, uma arquitetura técnica objetiva, muito mais do que uma demonstração de equilíbrio neoplástico.

O Café L'Aubette em Estrasburgo [ilustração 87] — hoje destruído — compreendia uma seqüência de salas para o público, mais os espaços de serviço localizados dentro de um caráter setecentista já existente. Essas salas foram projetadas realizadas por Van Doesburg em associação com Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp durante os anos de 1928 e 1929. Van Doesburg parece ter decidido sobre o tipo geral de superfícies de paredes moduladas em baixo-relevo, enquanto cada etapa e o curso do projeto de uma sala. Com exceção do mural bidimensional para o *caveau-dancing*, painéis em baixo-relevo foram usados em todas as salas para dividir as áreas dadas de parede interna. Em cada sala, a cor, a iluminação e o equipamento foram integrados à composição total. O esquema de Van Doesburg é, em si, uma reelaboração do seu projeto para o vestibulo de um ambiente de comércio de acordo com uma "distribuição" suprematista e antierietadados racionais elementos De Stijl. A sala Aubette de Van Doesburg é, em grande medida, dominada pelas linhas divergentes de um relevo diagonal, e, portanto, diretamente das paredes para o teto. De importância crucial era, no entanto, o mobiliário, pois nele existiam completamente as peças "elementares". As cadeiras eram produtos de madeira arqueada à la Thonet, de acordo com o projeto de Van Doesburg. Todos os detalhes eram simples e sóbrios. As corrediças dos corrimões, por exemplo, não

eram articuladas, mas simplesmente soldadas em um só plano, enquanto a iluminação principal consistia em lâmpadas nuas fixadas sobre um único tubo metálico suspenso do teto. Van Doesburg escrevia a respeito desse projeto: "A trajetória do homem no espaço (da esquerda para a direita, da frente para o fundo, de cima para baixo) tornou-se de fundamental importância para a pintura em arquitetura... Nesta pintura, a idéia não é conduzir o homem ao longo da superfície pintada de uma parede, a fim de lhe permitir observar o desenvolvimento pictórico do espaço de uma parede para a outra, mas o problema é evocar o efeito simultâneo da pintura e da arquitetura."²⁵ Era esse o enfoque Proun-Raum²² lissitzkiano por excelência, no qual todo o complexo realiza a integração através de um tratamento estético diferenciado dos objetos em diferentes escalas; uma lei respeitante ao espaço em bloco e uma outra aplicável às instalações.

O Café L'Aubette, concluído em 1928, foi a última obra arquitetônica neoplástica verdadeiramente significativa. Daí em diante, a maioria dos artistas que ainda aderiam à idéia do De Stijl, incluindo o próprio Van Doesburg, passou a estar cada vez mais sob a influência da "nova objetividade" antiarte, a qual, derivando essencialmente das preocupações do socialismo internacional, estava sobretudo interessada na realização técnica de uma nova ordem social. Por isso a própria casa de Van Doesburg construída em Meudon [ilustrações 85 e 86] em 1929-1930 dificilmente preenche qualquer dos seus polêmicos 16 pontos de uma arquitetura plástica. É primordialmente uma casa-ateliê utilitária, em estrutura de concreto reforçado e rebocado, assemelhando-se superficialmente ao tipo de moradia artesanal projetada por Le Corbusier no começo dos anos 20. Para as janelas, Van Doesburg escolheu o tipo corrente de janela de guilhotina industrial e, para o interior, desenhou seus próprios móveis funcionais em aço tubular [ilustração 86].²⁶

Em 1930, o ideal neoplástico de um mundo de harmonia universal tinha sido corroído, em primeiro lugar, por incoerências polêmicas e controvérsias internas, e depois, mais tarde, pelo impacto da pressão cultural externa. Como ideal, estava agora reduzido, uma vez mais, ao seu ponto de partida, às suas origens no domínio da pintura abstrata, ao seu confinamento nos limites das molduras da própria *art concret* de Van Doesburg que pendiam nas paredes do seu ateliê de Meudon. Contudo, a preocupação consciente de Van Doesburg com uma ordem universal manteve-se inalterada, pois escreveu em seu último e polêmico *Manifeste sur l'Art Concret*, de 1930: "Se os meios de expressão estão liberados de toda particularidade, estão em harmonia com o fim último da arte, que é realizar uma linguagem universal."²⁷ Não ficou claro, porém, de que modo tais meios de expressão seriam liberados no caso da arte aplicada, como mobiliário, instalações etc.

Theo van Doesburg faleceu num sanatório em Davos, Suíça, em 1931, aos 48 anos de idade, e com ele morreu o espírito propulsor do neoplasticismo.²⁸ Do grupo De Stijl holandês original, somente Mondrian permaneceu ativo, para continuar demonstrando sozinho, no domínio da pintura, o tenso equilíbrio de sua visão singular, austera e, no entanto, de extraordinária riqueza.

1968

NOTAS

1. Apesar de um interesse inicial arquitetônico do vitral, Bart van der Leek, opunha-se à união prematura da arquitetura e da pintura e, em virtude dessa divergência, não tardou em desligar-se do movimento. No primeiro número anual da revista *De Stijl*, ele escreveu: "Para cada arte, separadamente e por si mesma, são suficientes os seus próprios meios de expressão. Somente quando esses meios de expressão de cada arte foram reduzidos à pureza... de modo que cada arte encontrou sua essência como entidade independente, só então será possível um relacionamento, uma compreensão mútua, em que se manifestará a unidade das diferentes artes." Ver H.L.C. Jaffé, *De Stijl 1917-1931*, Amsterdã, 1956, p. 170.
2. O próprio Berlage estivera sob a influência de Wright desde a publicação do segundo volume *Wasmuth* em 1911. De acordo com Reyner Banham em *Theory and Design in the first Machine Age*, Nova York, 1960, p. 143, foi de Gottfried Semper, via de Groot e seu discípulo Berlage, que os artistas neoplásticos tomaram para uso próprio o termo "De Stijl" — o Estilo. Por sua parte, os artistas De Stijl eram muito escrupulosos, e assim escreveram em sua revista em 1916: "O objeto da natureza é o homem. O objeto do homem é o estilo... A idéia de estilo como abolição de todos os estilos, criando assim uma plasticidade elementar, é sensível, espiritual, e está adiante do seu tempo." Para o texto integral em inglês, ver *De Stijl Catalogue 81*, Stedelijk Museum, Amsterdã, 1951, pp. 7 e 8.
3. Ver H. L. C. Jaffé, op. cit., pp. 58 e 60.
4. Ver *Frank Lloyd Wright on Architecture*. Escritos selecionados e organizados por Frederick Guthrie, Nova York, 1941, pp. 59-76. Textos extraídos de *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Berlin, 1910.
5. O *Unity Temple* de 1906, de Frank Lloyd Wright, foi obviamente um modelo formal para a Huis-ter-Heide. Theodore M. Brown, em seu estudo, *The Work of G. Rietveld Architect*, Utrecht, 1958, cita Rietveld como tendo afirmado que, em 1918, os donos da Huis-ter-Heide lhe pediram que, para o seu interior, fizesse uma imitação do mobiliário "wrightiano". Por outro lado, os estudos plásticos por Van't Hoff dessa data assemelham-se muito aos estudos arquitetônicos de Malevich dos começos da década de 1920.
6. Michel Seuphor, em seu *Piet Mondrian Life and Work*, Nova York, 1956, cita Albert van den Briel para o efeito de que Mondrian tinha sido definitivamente atraído para o movimento teosófico holandês em 1905, quando regressou de sua estada no Brabante holandês a Amsterdã.
7. Ver o ensaio de Joost Baljeu, *The Problem of Reality with Suprematism, Proun, Constructivism and Elementarism*, The Lugano Review 1965/1, pp. 105-24. Segundo Baljeu, Schoenmaekers tinha sido, por sua vez, influenciado pelo matemático L. E. J. Brouwer, que escreveu em 1905 um livro intitulado *Life, Art and Mysticism*.
8. Essa colaboração ocorreu no *Noordwijkerhout Sanitorium* de Oud, realizado em 1917. Van Doesburg foi o responsável, entre outros detalhes interiores, pelo piso ladrilhado.
9. A palavra neoplasticismo provém do holandês *nieuwe beelding*, expressão cunhada por Schoenmaekers em seu livro *A nova imagem do mundo (Het nieuwe Wereldbeeld)*, Bussum, 1915. *Beelding* traduz-se, com conotações algo mais vastas, para o alemão como *Gestaltung*. "Le Néoplasticisme" foi publicado originalmente em 1920 pela Galerie Léonce Rosenberg, Paris. "Plastic Art and Pure Plastic Art" foi publicado pela primeira vez em 1937 em *Circle* (uma pesquisa internacional de arte construtiva), Londres, edição coordenada por J.L. Martin e N. Gabo. Esse ensaio foi subtítulo por Mondrian como "Figurative Art and Non-Figurative Art". O que Mondrian pretendia com uma nova arte plástica pura ficou melhor explicado em suas próprias palavras: "Gradualmente, a arte está purificando seus meios plásticos e assim destacando as relações entre eles (isto é, entre figurativo e não-figurativo). Assim, em nossos dias, aparecem duas tendências principais: uma, que mantém o figurativo, e outra, que o elimina. Enquanto a primeira emprega formas mais ou menos complicadas e particulares, a segunda usa formas simples e neutras ou, em última instância, a linha livre e a cor pura... A arte não-figurativa põe fim à cultura de arte... a cultura de forma particular está chegando ao fim. Começou a cultura de relações determinadas."
10. O termo "estilo oceânico" parece duplamente apropriado. Em primeiro lugar, por causa dos títulos dados a essas obras: *O Mar, Cais e Oceano*, etc.; e, em segundo lugar, por causa da propensão de

- Mondrian para um "sentimento oceânico", na acepção freudiana. Como assinala Jaffé, a inspiração para essas obras oceânicas era "o mar e o cais em Scheveningen", op. cit., p. 43.
11. Nas obras desse período, ocorrem alguns deslocamentos espaciais através dos avanços e recuos da cor; em outras, esse movimento é reforçado através de planos coloridos que literalmente se sobrepõem.
 12. H. L. C. Jaffé data a cadeira, de forma inequívoca, de 1917; T.M. Brown, de 1918, mais ou menos um ano. Parece psicologicamente improvável que Rietveld tivesse feito as peças "wrightianas" depois de ter projetado, essa obra, em cujo caso 1918 seria a data mais provável.
 13. Essa é a escala cromática que Van Doesburg iria finalmente classificar em conjuntos paralelos opostos, com o vermelho, azul e amarelo no conjunto "positivo", e o preto, cinzento e branco no conjunto "negativo". Para a íntegra do texto (datado de 1º de novembro de 1930) ver o último número da revista *De Stijl*, de janeiro de 1932, dedicado a Theo van Doesburg, pp. 27 e 28.
 14. Van de Velde era o principal teórico de uma estética sintética e simbólica *Jugendstil*, na qual formas plásticas complexas eram consideradas os veículos expressivos de forças interiores. Daí o seu famoso aforismo: "Uma linha é força... ela deriva sua força da energia do homem que a desenhou." Ver "Henry van de Velde: A Re-evaluation", por Libby Tannebaum, *Art News Annual XXXIV—The Avant-Garde*, editado por T. B. Hess e J. Ashberry, Nova York, 1968, pp. 135-47.
 15. O elementarismo como uma estética de formas desmaterializadas no espaço ganhou aceitação como idéia no início dos anos 20, devido em parte, sem dúvida, à atividade polêmica e criativa (Proun) de Lissitzky. O manifesto alemão *Aufruf zur Elementaren Kunst*, o qual declarou ser a arte elementar simplesmente uma "construção exclusivamente a partir dos seus próprios elementos" e livre, ao invés do suprematismo, de conotações filosóficas, foi publicado no número de outubro de 1921 da revista *De Stijl*, subscrito por Hausmann, Arp, Puni e Moholy-Nagy. Foi Frederick Kiesler quem primeiro demonstrou essa estética, em sua mais "desmaterializada" forma, em sua *Cité dans l'Espace*, exposta em 1925. A primeira vez que Van Doesburg discutiu o elementarismo foi no número de *De Stijl VII*, em 1926, com um artigo intitulado "Pintura e Plástica", no qual desenvolveu a noção de elementarismo como sistema antiestático de contracomposição; um sistema que ele iria demonstrar em seu projeto para o Café L'Aubette.
 16. Ver T. M. Brown, op. cit., p. 42.
 17. *De Stijl Catalogue 81*. Stedelijk Museum, Amsterdã, 1951, p. 45.
 18. Para um relato bastante completo desse episódio ver *Poetica dell'architettura neoplasticista*, por Bruno Zevi, Milão, 1953, capítulo 1.
 19. Kasimir Malevich deu novo nome à escola que tomou de Chagall em 1919 em Vitebsk, UNOVIS — uma abreviatura de "Afirmação do Novo em Arte". Isso, é claro, tornou-se uma escola suprematista sob a direção de Malevich, e daí derivou Lissitzky o nome PROUN para o seu trabalho em arte suprematista-elementarista sintética; assim, PRO + UNOVIS, isto é, Pró-NOVA ARTE. Ele caracterizou mais tarde esse trabalho sintético no livro *Die Kunstisten* que editou com Hans Arp em 1925, como "a estação de baldeação entre pintura e arquitetura".
 20. Neste ponto, "construtivista" refere-se a gráficos de revistas como o periódico russo LEF diagramado por Rodchenko em 1923. Ver *The Great Experiment — Russian Art 1863-1922*, Londres, 1962, por Camilla Gray, pp. 231-233.
 21. Ver T. M. Brown, op. cit., pp. 66-69. O Ponto Nº 11 antecipa as aspirações que Kiesler e Lissitzky não tardariam em expressar publicamente, em prol de uma arquitetura elementarista livre da tirania da gravidade e das limitações das fundações e da estrutura maciça em alvenaria. Ver a declaração de Frederick Kiesler, *L'Architecture Élémentarisée* em *De Stijl VH 79/84, 1927*, p. 101. e de El Lissitzky, *Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*, Viena, 1930.
 22. Ver H. L. C. Jaffé, op. cit., p. 27. Mondrian escreveu a Van Doesburg ao despedir-se: "Depois da sua arbitrária melhoria (?) do neoplasticismo, qualquer cooperação tornou-se impossível para mim... Quanto ao resto, *sans racune*."
 23. Ver *El Lissitzky (Life, Letters, Texts)*, por Sophie Lissitzky-Kuppers, Thames & Hudson, 1968, p. 361, para uma descrição de El Lissitzky do seu próprio projeto Proun-Raum para a Grande Exposição de Arte de Berlim de 1923, tal como originalmente publicada na revista *G* "A nova sala não precisa de quadro nem os deseja — não é, de fato, um quadro, está transposto para superfícies planas... Penduro uma chapa de vidro na parede; não há pintura nenhuma por detrás dela, mas um dispositivo de periscópio que me mostra o que está realmente acontecendo em qualquer momento dado, em cores verdadeiras e com movimento real. O equilíbrio que procuro atingir na sala deve ser

elementar e capaz de mudança, de modo que não pode ser perturbado por um telefone ou uma peça de mobiliário comum de escritório."

24. Para o texto integral, ver *De Stijl VI*, 6 de julho de 1924, pp. 89-92.
25. Ver H. L. C. Jaffé, op. cit., p. 174.
26. Ver o catálogo: *Theo Van Doesburg 1883-1931 Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, dezembro de 1968*, prancha B69.
27. Ver H. L. C. Jaffé, op. cit., p. 175.
28. Como escreveu T. M. Brown: "Um estudo minucioso de década de 1920 na Holanda força a indagação sobre se realmente existiu um ponto de vista "Stijl" fora da imaginação fértil de Van Doesburg." *Nederlands Kunsthistorisch Jarboek 19 (1968)*, p. 214.

CONSTRUTIVISMO

AARON SCHARF

Para muitos críticos na década de 1920, arte moderna era anarquia, anarquia era comunismo, e a mutilação das aparências naturais — tal como a mutilação da estrutura social existente — era anarquista e comunista. O *New York Times*, por exemplo, reimprimiu um artigo sobre o assunto na edição de 3 de abril de 1921. Os vermelhos na arte e na literatura, os cubistas, futuristas e toda a sua nociva prole “subverteriam ou destruiriam todos os padrões reconhecidos da arte e da literatura através de seus métodos bolchevistas”. A arte moderna francesa estava impregnada de influência bolchevista, queixou-se um outro escritor. E ainda um outro, de políticos da arte “vermelha” de Paris, Berlim e Moscou estavam “empenhados insanamente em erradicar até a memória da grandeza do passado, no temor de que o proletariado vulgar pudesse contrair uma aristocrática nostalgia pela... majestade das civilizações do passado aristocrático”.

Por certo, desde o tempo de David, pelo menos, artistas e esquerdistas eram em muitos casos motivados tanto por aspirações sociais e políticas quanto pelas puramente formais. Mas até o surgimento do construtivismo, nenhum movimento na evolução da arte moderna tinha sido uma expressão tão completa da ideologia marxista ou tinha estado tão intimamente ligado a um organismo comunista revolucionário. O construtivismo era, de fato, “vermelho” — apesar dos desmentidos e negativas com que, muito compreensivelmente, os proponentes da *avant-garde* se defendiam contra o fanatismo de críticos que não se davam ao incômodo de desenvolver distinções mais sutis, de elucidar a trama mais fina que contribuía para a complexa tessitura da arte moderna.

O construtivismo não pretendia ser um estilo abstrato em arte nem mesmo uma arte, *per se*. Em seu âmago, era acima de tudo a expressão de uma convicção profundamente motivada de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação. Satisfazer as necessidades materiais, expressar as aspirações, organizar e sistematizar os sentimentos do proletariado revolucionário — eis o objetivo: não a arte política, mas a socialização da arte.

Com freqüência, o construtivismo era de natureza abertamente propagandística: ora pela colocação de simples formas geométricas na espécie de contexto literário que convertia essas formas em representações, ou quase representações, de objetos reais; ora, como no projeto de cartazes, ou na fotomontagem, ou na ilustração de livros e revistas, fragmentos da imagem da câmara forneciam as referências necessárias, e bastante concretas, à realidade.

Em *Derrotar os Brancos com o Arlete Vermelho*, de El Lissitzky, um cartaz foi feito por volta de 1920, as formas simples transmitem o choque das duas forças antagonicas na Rússia revolucionária, não com a descritividade narrativa da arte tradicional, mas com a sóbria legibilidade e o simbolismo incipiente que são adequados à função do cartaz. Em suas ilustrações para um livro infantil editado em 1922, um encantador seriado intitulado *A História de Dois Quadrados* (ilustração 88), as formas elementares são convertidas pelo contexto em configurações representacionais. Dois quadrados, um preto e o outro vermelho, movem-se rapidamente na direção da Terra (um círculo vermelho), na qual descansa um conjunto arquitetônico (cubos e retângulos). Eles vêm somente o caos embaixo (formas geométricas em desalinho). Colisão!, o quadrado vermelho dispersa o grupo e, a mando do quadrado preto, a ordem é estabelecida pelo vermelho, que mantém sua vigilância sobre tudo enquanto o quadrado preto, agora menor, se afasta no espaço. É difícil saber quantas crianças (e adultos) no recém-nascido Estado socialista tiveram sua curiosidade despertada pelo simbolismo primitivo, mas lúcido. Mas o uso de tais formas, refletindo uma grande simpatia pelo mundo tecnológico, é inteiramente coerente com Lissitzky e os seus princípios tipográficos de economia ótica, a expressividade intrínseca das formas de tipos e de layouts, e, é claro, com a idéia de construtivismo.

Para os construtivistas, um novo mundo tinha nascido e acreditavam que o artista, ou melhor, o *designer* criativo devia ocupar seu lugar ao lado do cientista e do engenheiro [ilustração 89]. Essa idéia não constituía novidade. Arquitetos como Louis Sullivan e seu aluno Frank Lloyd Wright, Henry van de Velde e o futurista Antonio Sant'Elia, entre outros no século XIX e começos do XX, tinham proposto, de maneira semelhante, não ser mais o artista plástico, e sim o engenheiro quem estava agora na fronteira do novo estilo. Elogiavam as formas simples. Acreditavam que os edifícios e objetos deviam libertar-se das excrescências ornamentais e das algemas acumuladas da arte do passado. Advogavam o edifício nu, a pureza inerente nas formas elementares. Os novos materiais industriais e a máquina, afirmavam eles, continham em si mesmos uma beleza especial que lhes é própria. Esse primitivismo arquitetônico refletiu-se de forma admirável na obra de Alexander Rodchenko que, a partir de 1915, executou desenhos apenas com a régua e o compasso [ilustração 90], para lançar-se depois, sem reservas, num esforço construtivista. Para esses artistas, as formas geométricas — áreas uniformes de cores puras — tinham uma aura de ordem racional — e era ordem o que eles queriam impor à sociedade.

“Não queremos fazer projetos abstratos, mas tomar problemas concretos como ponto de partida”, escreveu Alexei Gan, um dos teóricos do movimento. Conveniência social e significação utilitária, produção baseada em ciência e técnica, em lugar das atividades especulativas dos artistas antecedentes, eram os princípios básicos do construtivismo. A nova ordem social dá necessariamente vida a novas formas de expressão, acreditavam eles; e o comunismo baseia-se no trabalho organizado e na aplicação do intelecto. Estava o construtivismo, então, inteiramente desprovido de arte? Iconoclastas, rejeitaram a preocupação burguesa com a representação e a interpretação da realidade. Repudiaram a idéia da arte pela arte. A direção materialista de suas obras desvendaria, acreditavam eles, estruturas formais, novas e lógicas, as qualidades e a expressividade inatas dos materiais. E na fabricação de coisas socialmente úteis, a própria objetividade dos processos revelaria, além disso, novos significados e novas formas.

12

O que esses artistas propuseram era consistente com a afirmação de Marx de que o modo de produção da vida material determina os processos sociais, políticos e intelectuais da vida. Acreditavam os construtivistas que as condições essenciais da máquina e da consciência do homem criam inevitavelmente uma estética que refletiria sua época. Duas palavras potentes foram seqüestradas pelos teóricos construtivistas para demonstrar seu processo criativo dialético: tectônico e futuro, resultando sua síntese em realidade construtiva. Tectônico: a idéia total, a concepção fundamental baseada no uso social e em materiais convenientes — a fusão de conteúdo e forma; futura: a realização das propensões naturais dos próprios materiais, suas condições peculiares durante a fabricação, sua transformação. Com toda a probabilidade, as modernas panacéias acerca da "integridade do material" ganharam impulso graças à terminologia dos dialéticos construtivistas.

Como aspiravam à unificação da arte e da sociedade, os construtivistas expurgaram de suas mentes e de seu vocabulário as classificações arbitrárias que tradicionalmente haviam imposto à arte uma escala hierárquica, sendo a supremacia conferida à pintura, escultura e arquitetura. A idéia de que as Belas-Artes são superiores às chamadas "artes práticas" perdera para eles toda a validade. Portanto, de maneira muito apropriada, construtivistas como Vladimir Tatlin (1885-1953), Alexander Rodchenko (1891-1956) e El Lissitzky (1890-1941) trabalharam em muitos campos. Tatlin ensinou fabricação em madeira e metal e, no Instituto dos Silicatos, cerâmica. Seus projetos industriais incluíram roupas funcionais para operários. Também se interessou pelo cinema, durante muitos anos desenhou cenários para o teatro e efetuou experimentos com planadores. Rodchenko trabalhou, durante sua longa carreira, em tipografia, projetos de cartazes e mobiliário, e ilustração de revista. Também se distinguiu nas áreas da fotografia e do filme. Lissitzky esteve igualmente ativo em diversos setores, especialmente arquitetura e projetos de interiores. Mobiliário, ilustração e projetos de revistas ocuparam-no durante boa parte da vida. Outros artistas associados ao construtivismo usaram analogamente seus talentos em uma multiplicidade de caminhos.

A pintura e a escultura não foram inteiramente descartadas. Não eram fins em si, de acordo com os princípios do realismo construtivista, mas faziam parte de processos através dos quais a arquitetura ou os produtos industriais eram inteiramente realizados. A concepção de Lissitzky do *proun* assinala isso. *Proun* é uma abreviação da frase russa que significa algo como "novos objetos de arte". Esse paradigma do realismo construtivista pretendia, em sua essência, veicular a idéia de evolução criadora, começando com o plano horizontal e versões mais ou menos ilusionísticas (uma espécie de planta de arquiteto ou projetista), seguido pela fabricação de modelos tridimensionais, até, finalmente, à realização total na construção de objetos utilitários. *Proun* era, simplesmente, um método de trabalho, em total harmonia com os modernos recursos tecnológicos. Através desse processo de formação, todos os elementos essenciais da forma — massa, plano horizontal, espaço, proporção, ritmo, as propriedades naturais de certos materiais usados, mais as exigências feitas pela função básica do objeto — devem ter sua consecução no próprio objeto final. Sem dúvida, a formação profissional anterior de Lissitzky como engenheiro e arquiteto foi decisiva na resolução dessa idéia. De fato, ele associa explicitamente o procedimento ao seguido por engenheiros e arquitetos.

Por causa das características formais de seus projetos, e por causa de sua simpatia por algumas atitudes de Malevich, Lissitzky é classificado, algumas

vezes, como suprematista. Em minha opinião, isso é falacioso. A propensão para diagonais em seu trabalho gráfico não o torna mais suprematista do que as horizontais e verticais de Mondrian fazem dele um construtivista. Isso é uma questão de estilo. É uma questão de intenção. Lissitzky pode ter proibido certas idéias suprematistas, mas seu principal objetivo, toda a sua maneira de trabalhar eram aliados do construtivismo. Isso é também claramente indicado em seus escritos. Seu princípio condutor para a arquitetura era que o espaço era feito para as pessoas, não as pessoas para o espaço: "Não queremos mais um quarto que seja um caixão pintado para os nossos corpos vivos." Sua preocupação com os problemas materiais da existência reflete-se em suas especulações sobre o futuro. Para mitigar o crescente problema de vastas acumulações de livros impressos, por exemplo, ele previu a criação de bibliotecas eletrônicas.

Com o êxito da Revolução de Outubro em 1917, esses artistas, imbuídos de um tremendo entusiasmo, mergulharam na tarefa de criar uma arte do proletariado, uma arte participante, como eles diziam, das oportunidades oferecidas por essa Revolução. Em 1918, para celebrar seu primeiro aniversário, uma gigantesca encenação do assalto ao Palácio de Inverno em Petrogrado (a capital até aquele ano) foi organizada por Nathan Altman com um elenco de milhares de pessoas: não atores treinados, assinale-se, mas, refletindo a realidade concreta favorecida pelo construtivismo, não-atores, os cidadãos comuns de Petrogrado que, pelo envolvimento nesse evento histórico, desempenharam seus papéis calçados até em suas experiências diretas. A imensa praça foi decorada, não só com representações em escala heróica de operários e camponeses, com alegorias figurativas ao Exército Vermelho vitorioso, mas também com maciços triângulos, segmentos de círculos, retângulos e outras formas elementares.

Talvez o mais apropriado símbolo da unificação da pintura, escultura e arquitetura com o órgão de informação e propaganda do Estado tenha sido a extravagante síntese de Tatlin, projetada entre 1917 e 1920, denominada *Monumento à Terceira Internacional* [ilustração 91]. Esse complexo era para ser construído na forma de uma espiral maciça que transmitia eficazmente o dinamismo da era espacial — um impulso eufórico para um futuro desconhecido, mas promissor. O Empire State Building, concluído em 1931, tem 380 metros de altura. A altura pretendida para a construção russa seria, segundo tem sido afirmado algumas vezes, no mínimo igual a essa. No interior da estrutura estariam suspensos um cilindro, um cubo e uma esfera contendo salas de reuniões, escritórios e, no topo, um centro de informações — cada um girando em diferentes velocidades: um dos mais antigos exemplos de escultura cinética; mais exatamente, de arquitetura cinética. Utilizando quase todos os meios técnicos de comunicação conhecidos na época — incluindo um aparelho especial de projeção para lançar imagens nas nuvens — boletins de notícias, proclamações governamentais e palavras de ordem revolucionárias seriam fornecidos diariamente, hora a hora, ao povo. A torre de Tatlin era uma estupenda declaração de fé numa sociedade comunista. Mas, exceto por um grande modelo em madeira, nunca foi construída.

Depois da Revolução, os planos para novas estruturas arquitetônicas baseadas em princípios construtivistas excederam largamente em número os edifícios efetivamente construídos. Empolgados por visões utópicas, os arquitetos e projetistas russos quiseram literalmente dar à nova sociedade um novo formato. Não construir, disseram eles, mas reconstruir. Com freqüência, com declarações

simbólicas, seus projetos desprezaram abertamente os requisitos elementares da função física e permanecem até hoje no papel como encômios inspirados ao mundo novo — nada mais do que isso [ilustração 92]. Aqueles relativamente poucos projetos que foram executados — clubes de trabalhadores, habitações populares, escolas, fábricas e pavilhões de exposições — fizeram-se acompanhar de uma não pequena dose de angústia e frustração. E talvez seja uma ironia poética que a mais conhecida edificação construtivista hoje sobrevivente seja o mausoléu de Lênin em Moscou. Pois, para somar às limitações econômicas da recém-nascida União Soviética, havia o fato de que, industrialmente, ela estava séculos, não décadas, atrasada no tempo. Histórias incríveis foram contadas a respeito da pobreza tecnológica que, já em plena década de 1930, paralisou muitas das novas tentativas nos domínios da manufatura e da construção arquitetônica. Com frequência, para esses edifícios modernos, eram enviadas para os canteiros de obras, toras em lugar de tábuas, que tinham que ser cortadas, não com serras circulares e plainas elétricas, mas com enxós. A herança tecnologicamente primitiva da Rússia czarista impediu por muito tempo a concretização dessas idéias avançadas. A torre de Tatlin não poderia ter sido erigida sem as maiores dificuldades, se é que sua construção tinha alguma viabilidade. Assim, os elevados ideais e a geometria emblemática do construtivismo não refletiam tanto a ciência e a tecnologia russas quanto a do ocidente. Lissitzky, escrevendo em Moscou em 1929, deixou isso claro: "A revolução técnica na Europa ocidental e na América estabeleceu os alicerces da nova arquitetura." Ele apontou especificamente os grandes complexos urbanos de Paris, Chicago e Berlim.

Foi em grande parte por causa dessa carência que se iniciou em 1918 um programa intensivo para o treinamento de artistas-projetistas. Novas escolas, Oficinas de Arte e Técnica Superiores denominadas VKhUTEMAS (de Vishe KhUdozhestvenny Tekhnicheskoy Masterkoy), surgiram em várias cidades, e a própria utilização de tais siglas, bastante comuns na nova Rússia, é em certa medida uma demonstração etimológica de sua simpatia pela moderna tecnocracia. Muitos dos construtivistas lecionaram ou tinham ateliês nas VKhUTEMAS. Naum Gabo descreveu, não faz ainda muito tempo, o currículo das oficinas de Moscou e a intensidade com que os estudantes se envolviam em discussões ideológicas — uma parte de seu treinamento que, sustenta Gabo, tinha em última análise mais importância do que o ensino prático de ateliê aí administrado. O programa para essas escolas foi organizado inicialmente por Vassily Kandinsky. Baseado principalmente num amálgama das idéias expostas em seu livro Do espiritual em arte, sobre o suprematismo e sobre os conceitos incipientes do construtivismo conhecidos como a "cultura dos materiais", esse programa tornou-se mais tarde o protótipo para partes do curso da Bauhaus alemã. Na Rússia, porém, não tardou a cair em descrédito. A pintura e a escultura livres foram proscritas, assim como o ensino das análises um tanto metafísicas de cor e forma de Kandinsky, e o curso foi reorganizado com a ênfase recaindo agora sobre as técnicas de produção em lugar do projeto artístico. Desiludido, Kandinsky e Gabo não tardaram em deixar a Rússia para trabalhar em outros países, onde suas idéias, realçando o conteúdo espiritual da arte, foram mais prontamente aceitas.

As batalhas ideológicas entre os que tinham propensões suprematistas e os que se mantinham resolutamente fiéis aos princípios construtivistas foram travadas não apenas com palavras, mas com a própria arma da arte. Em 1916, Malevich disparou uma salva de trapezóides com seu Suprematismo Destruitor de

Forma Construtivista. Seu Branco Sobre Branco (c. 1918) foi uma afronta para Malevich, que contra-atacou nesse mesmo ano (o ano em que foram inauguradas as VKhUTEMAS) com Preto Sobre Preto. Esse quadro simbolizou a morte de todos os ismos em arte, especialmente o suprematismo. Trotsky e Lunacharsky tinham apoiado o construtivismo, mas, com o NEP em 1921, a Nova Política Econômica de Lênin, a utilidade do construtivismo passou a ser seriamente questionada. Entretanto, esses artistas — e Malevich — continuaram trabalhando na Rússia, embora sua influência tivesse declinado consideravelmente.

O vazio deixado na pintura de cavalete pela supressão da Academia de Petrogrado (que era patrocinada pelo regime czarista), pela rejeição do suprematismo e pela recusa dos construtivistas em terem alguma coisa a ver com a pintura de quadros, foi preenchido durante meados da década de 20 por ilustradores e pintores naturalistas organizados como AKhR (a Associação de Artistas da Revolução), mais tarde como OST (Sociedade de Pintores de Cavalete) e ainda mais tarde por outros: artistas realistas-socialistas, que convenceram as autoridades de que também eles tinham um papel importante a desempenhar na construção de uma sociedade equalitária.

Entre os poucos sobreviventes daquele grupo revolucionário de construtivistas está Naum Gabo, que ainda defende os princípios do "realismo construtivo", como o denomina. Mas Gabo nunca esteve irrestritamente de acordo com as idéias centrais do construtivismo e, embora criticasse o dogmatismo de Malevich, estava não obstante mais próximo em essência de suas idéias e das de Kandinsky do que dos conceitos utilitários dos construtivistas. Gabo defende o uso, pelo artista construtivo, das formas elementares e das ferramentas e técnicas do engenheiro. Mas as linhas, formas e cores, acredita ele, possuem seus próprios significados expressivos independentes da natureza. O seu conteúdo não se baseia diretamente no mundo externo, mas resulta dos fenômenos psicológicos que são as emoções humanas — algo que os construtivistas jamais poderiam aceitar. É através do engrandecimento de nossa vida espiritual que o ato criador, diz ele, contribui para a existência material. A "idéia construtiva" não pretende, insiste Gabo, unir arte e ciência, explorar as condições do mundo físico, mas captar sua verdade. Isso diriam os construtivistas e seus seguidores, era puro romantismo e o sofisma da arte abstrata. O construtivismo, para dar ao termo o seu significado original, repudia o conceito de "gênio": intuição, inspiração, auto-expressão. O construtivismo é didático, dirige-se mais para a fisiologia do que para a psicologia, tem intimidade com a ciência e a tecnologia, é concreto.

Junho de 1966

EXPRESSIONISMO ABSTRATO

CHARLES HARRISON

“Que dizer da realidade do mundo cotidiano e da realidade da pintura? Não são as mesmas realidades. O que é essa coisa criativa que vocês se esforçam por alcançar e de onde vem ela? Que referência ou valor possui, fora da própria pintura?” — Ad Reinhardt (numa discussão de grupo no Studio 35, 1950).

Como rótulo para as diferentes obras de uma determinada geração ou comunidade de artistas, que teve Nova York por centro a partir dos anos 40 e durante pelo menos uma década, o termo “expressionismo abstrato” é ambíguo, uma vez que envolve, num extremo a obra de Willem de Kooning, que raramente é “abstrato”, e no outro a obra de Barnett Newman, que não é caracteristicamente expressionista. O termo, entretanto, ganhou aceitação, e pode-se admitir, por conseguinte, que seja de uso relativamente neutro.¹

Deseja-se estabelecer uma concepção de expressionismo abstrato que seja mais amplamente heurística do que dogmática; uma concepção que supra a necessidade de certa compreensão confiável das preocupações formais e técnicas dos pintores e de suas relações com a arte que os precedem, sem que se negue, ao mesmo tempo, a possibilidade de discernimento intuitivo das noções mais gerais e mais “metafísicas” dos pintores sobre o significado de suas ações e de suas asserções. Também se faz necessário manter certa fidelidade a um mundo que permitiu a coexistência e, em alguns níveis, a compatibilidade de personagens e características muito diferentes: tanto Newman quanto De Kooning; tanto a pintura “abstrata” quanto a figurativa; tanto a mais profunda seriedade quanto a maior vulgaridade; tanto o inexpressivo quanto o sublime.

Numa avaliação tão breve de um assunto tão vasto, é necessário ser seletivo e encontrar algumas bases a partir das quais proceder à seleção. A minha abordagem do assunto está, portanto, baseada na convicção de que a qualidade e a originalidade da arte de Jackson Pollock, Willem de Kooning, Clyfford Still, Barnett Newman e Mark Rothko estabelecem sua precedência sobre a de outros artistas hoje habitualmente incluídos em estudos do grupo, como William Baziotte, Bradley Walker Tomlin, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Richard Pousette Dart, Franz Kline e Philip Guston.² Espero que o que se segue sirva como justificativa dessa convicção. Considerei Arshile Gorky e Hans Hofmann figuras significativas, mas não centrais para a noção de pintura americana da “primeira geração”.

Também fundamentei a minha interpretação de expressionismo abstrato como fenômeno histórico na intensidade particular da arte do final da década de 40, quando cada um dos cinco artistas que destaquei no início do parágrafo anterior

estabeleceu estilo distinto, individual e “maduro”.³ (Em 1950, Rothko estava com 47 anos, De Kooning e Still, 46, Newman, 45, e Pollock tinha apenas 38.) Proponho essa ênfase no final da década de 40, um tanto conjecturalmente, como justificativa adicional para a escassa atenção prestada a Robert Motherwell, cujas séries de *Elegias para a República Espanhola* foram desenvolvidas em grande escala durante os primeiros anos 50, a partir de pequenas obras de 1948 e 1949, e a Franz Kline, cujas primeiras telas em preto e branco em grande escala (*Cardinal, Wotan, Chief*) datam de 1950. Sinto-me mais confiante na omissão de Ad Reinhardt. Apesar de toda a qualidade de suas primeiras obras, suas soberbas telas pretas distinguiram-no como um pintor dos anos 60.

O espaço não permitiu qualquer consideração extensa sobre as “origens” ou os “antecedentes”.

Os principais desenvolvimentos da arte europeia do século XX, certamente aos olhos dos americanos, foram o cubismo e o surrealismo. Em atitudes críticas convencionais — preponderantemente dominadas por uma tendência formalista — esses desenvolvimentos foram vistos como antitéticos, quando não mutuamente excludentes. O cubismo e seus derivativos foram considerados essencialmente “visuais” e preocupados com o “espaço pictórico” — as relações existentes entre o mundo real em três dimensões e o mundo bidimensional essencialmente ilusório da tela (a preocupação “característica” da pintura). O surrealismo foi visto pelos seus antagonistas como um movimento artístico contaminado pelo literário e a teatralidade (isto é, como essencialmente não-visual ou anti-“visual”), e pelos seus protagonistas como um meio para a libertação do espírito e para a “revolução da consciência” — uma noção muito facilmente relacionada com um sentido de envolvimento com as condições de opressão social/política/cultural e de esperanças de mudança.

Robert Motherwell, pelo menos, viu sua própria obra em termos de “uma dialética entre o consciente (linhas retas, formas desenhadas, cores ponderadas, linguagem abstrata) e o inconsciente (linhas suaves, formas obscurecidas, *automatismo*) resolvida numa síntese que, como um todo, difere de um e de outro”.⁴ As afirmações de Motherwell têm, com freqüência, uma elegância atípica dos expressionistas abstratos, mas a sugestão implícita aqui, de que os procedimentos formais e os espontâneos não são necessariamente inconciliáveis, é válida para os expressionistas abstratos como um todo. Os artistas tendem a deixar seus críticos confusos quando alimentam interesses aparentemente incompatíveis no aspecto ideológico. Talvez o artista seja propenso a trabalhar num nível “mais profundo”, onde o envolvimento na tecnologia da pintura dota-o com um idioma que o crítico não pode “traduzir”. Isso foi certamente verdadeiro em Nova York nos anos 40.

Entre os conceitos “extremos” do cubismo e do surrealismo havia pontos importantes em que várias fontes potenciais de influência sobre as obras de cada pintor admirado tornaram-se compatíveis como exemplos de um problema “profundo” ou possibilidade geral. Certas obras, de um período bem representado em coleções americanas entre as guerras, por exemplo, Picasso (*O Estúdio*, 1927-28, Museu de Arte Moderna de Nova York), Miró (*Interior Holandês I*, 1928, Museu de Arte Moderna de Nova York), Léger (*A Cidade*, 1919, Museu de Filadélfia; anteriormente na Coleção Gallatin, Nova York), Matisse (*Banhistas no Rio*, 1916-17, Instituto de Arte de Chicago; anteriormente na Galeria Valentine, Nova York) e, mais localmente, Stuart Davis, tornaram-se compatíveis para os pintores ameri-

canos como "material original" no contexto de seu uso do espaço de "caixa ampliada" do cubismo sintético. As principais características dessas telas são o abandono da iluminação "naturalista" e das relações moduladas entre elementos formais, a favor das formas planas, de contornos relativamente bem marcados, desenvolvidas em relações espaciais, quase sempre condicionadas fortemente por relações de cor, no contexto de uma composição que só permite a leitura de um espaço "consistente", quando esse espaço é fechado; o espaço ou está inteiramente ocupado por formas e planos (como no quadro de Léger) ou refere-se a um espaço real semelhante a uma caixa (como nos interiores de Picasso e Miró) ou identifica-se com a própria superfície da tela — e é assim impedido de funcionar em referência a um certo espaço "real" — através da aplicação de uma base completamente pintada, suave, mas opaca (como no Matisse e em muitos Mirós dos anos 20 e 30).

Entre 1942 e 1944, muitos dos pintores americanos, por muito distintos e heterogêneos que fossem os seus temas, organizaram-nos num espaço "fechado" essencialmente cubista-sintético: Motherwell (*Pancho Vila Morto e Vivo*, 1943), De Kooning (pintura sem título, cerca de 1944, Coleção Eastman), Pollock (*Macho e Fêmea*, 1942, *Guardiães do Segredo*, 1943), Baziotos (*Os Pára-quedistas*, 1944) e Tomlin (*Enterro*, 1943). A variação significativa é entre um método de ordenação dependente do equilíbrio das formas planas "pós-colagem" (Tomlin num extremo) e uma desordenação intensa disso em nome do automatismo "pós-surrealista" (Pollock, no outro extremo). Algumas das primeiras telas "pictográficas" de Gottlieb do final dos anos 40 lembram também o espaço do período cubista final, embora aplanadas pela influência da pintura compartimentada de Torres Garcia do final da década de 20 e começo da de 30, e das próprias pictografias de Paul Klee. O excepcional *Auto-Retrato* de Clyfford Still, de 1945, também se integra nesse grupo, embora, como nas obras de Pollock da mesma data, o poder da imagem afirme uma prioridade do "conteúdo" sobre a "organização espacial", a qual, em última instância — tal como era para Pollock —, é decisivamente destrutiva dos meios cubistas de composição.

Hans Hofmann e Arshile Gorky tinham, é claro, trabalhado com o espaço "interior" cubista-sintético uns 10 anos antes, e suas telas de meados dos anos 30 fornecem um importante ponto de transição entre o trabalho dos europeus e o dos americanos. Gorky tinha chegado aos Estados Unidos em 1920, vindo da Armênia, Hofmann em 1933, de Munique.

A convicção de Gorky do significado dos quatro grandes europeus — Miró, Matisse, Picasso e Léger — certamente parece ter-se antecipado à de seus contemporâneos De Kooning, Gottlieb, Newman, Rothko e Still (todos os seis nascidos entre 1903 e 1905) e dos mais jovens, Pollock, Motherwell e Kline (nascido entre 1910 e 1915); mas ele teve um longo aprendizado nos estilos do cubismo tardio e do surrealismo, ao passo que o desenvolvimento dos americanos através de todo o leque de interesses europeus do século XX foi surpreendentemente rápido, uma vez que se iniciara nos primeiros anos da década de 1940. Só em 1947, o ano anterior ao do seu suicídio, e em que Pollock pintou suas primeiras telas inteiramente respingadas e o ano após a exposição individual de Still em "Art of this Century", é que Gorky alcançou um estilo verdadeiramente independente e reconciliou, de um modo mais absoluto e mais radical do que o fez Pollock, o previamente irreconciliável: o desenho como atividade geradora de imagem e a pintura como uma atividade que implicava a afirmação da superfície plana da tela

(*Agonia, O Noivado II, Ano após Ano, O Limite, Os Oradores*, todos de 1947). Um novo gênero de técnica de pintura, livre da função descritiva como o desenho não estava, foi o meio largamente usado para isso.

Em sua própria obra, e através de sua crescente admiração por Cézanne, via Picasso e o transicional Kandinsky, até Miró e mesmo Duchamp, guiado nos estágios ulteriores por Roberto Matta,⁵ Gorky exemplificou o relacionamento que se desenvolvia entre a pintura americana e a europeia. É preferível que fique sem resposta a discussão sobre se ele deve ser visto como "o último Surrealista ou como um pioneiro da Nova Pintura americana". A caracterização que Rubin fez de Gorky como "pintor de transição"⁶ parece apropriada, desde que não se empregue a palavra para depreciar a realização e independência de suas últimas telas.

Hans Hofmann, um homem muito mais velho do que Gorky (nasceu em 1880), estava excepcionalmente qualificado para transmitir à geração mais jovem as preocupações centrais da arte europeia do começo do século XX. Cresceu em Munique na época da atividade da Secessão nessa cidade. Esteve em Paris de 1904 a 1914, durante os episódios fauve e cubista, e tinha sido um amigo íntimo de Robert Delaunay. Em 1915 abriu uma escola de belas-arts em Munique, onde os princípios da arte abstrata de Kandinsky tinham sido formulados poucos anos antes, e onde, durante a guerra, Hofmann armazenou muitas das telas de Kandinsky do crucial período de transição. No ano em que fechou sua escola de Munique Hofmann lecionou na Art Students' League em Nova York, na qual Pollock estava então matriculado, e em 1934 abriu a Hans Hofmann School of Fine Arts em Nova York.

Hofmann estava impregnado da experiência do cubismo, fauvismo e expressionismo, em primeira mão e em suas várias extensões. Clement Greenberg, que assistiu às aulas dadas por Hofmann e foi profundamente afetado por seu ensino e conversação, escreveu: "Você podia aprender mais sobre a cor em Matisse através de Hofmann do que do próprio Matisse"; e "Ninguém neste país, desde então, entendeu o cubismo tão completamente quanto Hofmann".⁷

A principal preocupação de Hofmann, que transmitira de maneira convincente e articulada a seus alunos, era com a unidade cor/forma em que o espaço pictórico iria tornar-se "plástico", através da adoção, por processos de coloração, das funções de "colocação" previamente exercidas pelo desenho. Assim, ele sintetizou aspectos da teoria cubista e fauvista e preparou, em considerável medida, um quadro de referência e uma ideologia para a "pintura de cor" em geral e para "a Abstração *post-painterly*", em particular.⁸

Hofmann expôs ocasionalmente com os expressionistas abstratos durante os anos 40, mas, por sua geração (era, por exemplo, 32 anos mais velho do que Pollock), por sua origem (tinha 52 anos quando visitou os Estados Unidos pela primeira vez) e por seu trabalho, fuge à completa integração com eles. Sua pintura, apesar de toda a qualidade de suas melhores obras, e apesar de toda a sua imensa variedade, permaneceu europeia num sentido específico. Ficou evidente uma busca sistemática de "substancialidade" e um apego profundo à composição como processo de relacionamento evidente entre as partes⁹ que proclama algumas fortes lealdades europeias.

Entre os alunos de Hofmann no final da década de 30 estava Lee Krasner, com quem Pollock se casaria em 1945. Ela apresentou-o a Hofmann em 1942. Greenberg atribui ao exemplo e à influência de Hofmann o fato de que "a nova" pintura americana em geral se distingue por uma nova vitalidade de superfície,¹⁰

mas é difícil crer que essa "vitalidade" não teria sido alcançada sem ele. Havia, no fim das contas, muitas forças trabalhando para esse fim.

A coincidência de preocupações pós-cubistas entre os pintores europeus mais avançados ofereceu um contexto crucial de influência para os americanos. Um contexto antinômico necessário foi propiciado por aquele aspecto do surrealismo europeu que envolvia a combinação das técnicas "automáticas"¹¹, com um interesse pelos temas primitivos e arquetípicos. A aplicação pelos americanos da noção de automatismo era comparativamente ampla, de modo que neste contexto foram compatibilizadas tantas fontes dispares de influência quanto no contexto das versões do último cubismo sobre o espaço pictórico. (É, é claro, em grande parte da obra de Picasso e de Miró, os dois eram pelo menos potencialmente coincidentes.) Além disso, como os pintores americanos foram, em geral, mais atraídos para a concepção junguiana do que para a concepção freudiana de imagens "inconscientes", "subconscientes" ou "pré-conscientes",¹² não lhes era impossível conciliar um interesse por técnicas de espontaneidade com um interesse por assuntos "heróicos" ou "épicos". Eram propensos a considerar ambos envolvidos na produção de "arquetípos". No caso de Pollock, por exemplo, isso envolveu uma reconciliação das técnicas e imagens auto-exploratórias de Miró e Masson com as técnicas e imagens explícitas dos pintores murais mexicanos — sobretudo Orozco —, por cujas obras ele tinha ficado impressionado numa fase anterior. O Picasso dos anos 30 — o Picasso de *Guernica* — parecia, por volta de 1940, resumir as possibilidades inerentes nessa conjunção, tal como o Picasso dos anos 20 — o Picasso das *Três Bailarinas* — parecia sintetizar a possibilidade da existência de um tema "forte" no espaço do último cubismo. Pollock, em especial, parece ter sido obcecado por *Guernica*.¹³ Picasso foi considerado por muitos dos pintores de Nova York como mais ou menos onipotente. "Na WPA"... costumávamos praticar uma espécie clandestina de desenho automático... Stuart Davis e Léger eram grandes influências naqueles dias. Mas Picasso era Deus. Picasso influenciou-nos a todos nós." (Peter Busa)¹⁴

Na década de 40 — e especialmente por volta de 1944-46 — existia uma compatibilidade superjacente entre as conseqüências da persistência da influência cubista e as conseqüências do envolvimento nas estratégias surrealistas para "libertar o controle consciente sobre os procedimentos de composição".

Robert Motherwell foi, em grande medida, o porta-voz dos aspectos teóricos do surrealismo europeu, no qual recebera uma completa educação, principalmente através de Seligmann, Matta e Paalen. Por sua própria conta, "explicou" o surrealismo a Pollock, a Gorky e a Rothko.¹⁵ Era sumamente versado em estética e história da arte, e fora apresentado, já em 1941, ao círculo de emigrados surrealistas em Nova York, que incluía Tanguy, Masson, Duchamp, Ernst e Breton. Tornou-se desde cedo um companheiro assíduo de Roberto Matta, um jovem pintor sul-americano então interessado em reviver as estratégias da espontaneidade que os surrealistas europeus tinham abandonado, em grande parte, nos anos 30. Motherwell conheceu Baziotes e Pollock em 1942 e, durante um certo

* WPA: *Works Progress Administration*, repartição federal norte-americana criada pelo Presidente Roosevelt dentro do programa de reconstituição nacional do *New Deal*, após a *débacle* econômico-financeira de 1929-33. (N. do T.)

tempo, no final desse ano, visitaram com regularidade o ateliê de Matta, indo juntos com Kanrowski e Peter Busa,¹⁶ onde discutiam, entre outras coisas, a necessidade de encontrar "novas imagens do homem" (Matta¹⁷) e as potencialidades das técnicas automáticas.

Tal como Pollock, Motherwell estava empenhado em avançar através das versões do cubismo sintético para o espaço pictórico, em direção a uma pintura mais ampla e com uma superfície mais "ativa"; mas seus meios eram menos transgressores, mais "calculadamente artísticos" do que os de Pollock. A partir de 1943, por exemplo, dedicou-se à colagem, e não apenas, suspeita-se, como uma ampliação de sua gama de abordagens da superfície da pintura, mas como um meio de sugerir um mundo de relações "plásticas", dotado de certas associações que poderiam compatibilizar a herança dos tipos cubistas de composição e as técnicas de justaposição surrealista sem perigo real de perda de controle. Era como se, para ele, o automatismo fosse algo essencialmente teórico, que ele nunca pôs em prática de um modo muito efetivo. Comparada, digamos, com a obra de Pollock, com a qual deve ter parecido próxima no início dos anos 40, falta audácia e espontaneidade à de Motherwell. Onde Pollock estava mudando os termos de referência de uma tradição, Motherwell permanecia "artístico" em relação aos modelos europeus. Em sua obra da década de 50, quando as formas tornaram-se simplificadas e a escala foi consideravelmente ampliada, a tendência é mais para a retórica do que para a grandeza.

Talvez a noção de automatismo — em última análise, uma noção essencialmente literária e estratégica — fosse realmente menos efetiva do que a urgência das necessidades para cuja satisfação essa noção, entre outras, foi adotada. Hans Hofmann mostrou-se geralmente avesso ao surrealismo, pelo menos até meados dos anos 50, quando parece ter sido levado a reconsiderar sua atitude pelo trabalho de pintores mais jovens;¹⁸ e suas preocupações eram geralmente formalistas, isto é, preocupações com a composição como estrutura e com a superfície como tensão-em-profundidade; entretanto, em obras substanciais do começo dos anos 40, como *Efervescência*, de 1944, a tinta jogada e respingada serve para soltar a superfície para além do ponto em que reminiscências dos formalismos cubistas sobrevivam, perpetuando associações com as particularizações de espaço no mundo material. Essas obras antecipam em muitos anos as pinturas respingadas de Pollock e servem para enfatizar que o automatismo surrealista, embora pudesse ter indubitavelmente servido como função necessária para aliviar a influência do espaço pictórico cubista, não era necessariamente o único modo através do qual isso podia ser realizado. O próprio motivo negativo — a necessidade de "fugir" do quadro de referência cubista para o mundo¹⁹ — sugeriu fins que subentenderam os mesmos meios. Na obra de Pollock, o "automatismo" (a ideologia do *grafismo* como "autodescoberta") e o uso radical da técnica da cor ("meios aformais" de distanciamento dos fins opressivamente formais) acabaram por significar a mesma coisa.

Um inventário das imagens arquetípicas, agressivas, animais, sexuais e míticas na obra de Pollock do começo dos anos 40 — aproximadamente desde, digamos, *Macho e Fêmea* de 1942, passando pelo *Mural Guggenheim* de 1943, *Cerimônia Noturna* de 1944, via guaches e desenhos à pena de 1946, substancialmente aparentados a Miró, num extremo, e de Masson, no outro, até às telas *Sons na Grama* de 1946 — revela um crescente impulso que o desvia da exploração de

imagens singulares específicas (embora "em desintegração"), como *Pasipháe e a Loba*, de 1943, através da aglomeração de imagens-tipos (o *Mural*, e *Gótico* de 1944), e o encaminha para o reconhecimento da prioridade dos procedimentos sobre o resultado da geração de imagens. É nesses termos que Pollock avança de uma considerável dependência de imagens compatíveis, mas de segunda mão (*Guernica*, etc.), para um modo original de expressão pessoal em que a noção da possibilidade de significação nas imagens não é, de forma nenhuma, traída; modo esse que pode ser considerado a obtenção de um certo grau de auto-realização.

Em 1945, Pollock mudou-se de Nova York para East Hampton, Long Island. Como observou Ellen Johnson, depois dessa data os títulos "míticos" do início dos anos 40 parece terem cedido o lugar a títulos que evocam o mundo natural. É razoável supor que isso reflete, no mínimo, uma mudança de atitude por parte de Pollock no tocante à possível gama de temas acessíveis à sua pintura. Atrever-me-ia a sugerir que os procedimentos de integração com a pintura de que falou Pollock²⁰ refletem, ou dependem de, ou estão subentendidos num crescente sentimento de integração em alguns contextos mais amplos de sua vida durante os anos de 1946-1950. A natureza das pinturas realizadas nesses anos assim o sugere. (Pollock deu novo título ao magnífico *Nº 31, 1950*; conta que o intitulou *Um* porque se sentiu em total acordo com ele.)

Nas pinturas de Pollock de 1946, por exemplo, *Sons na Grama*, *Substância Bruxuleante* e *Olhos no Calor*, as imagens, ainda que não reconhecíveis, ainda estão reconhecivelmente presentes; mas a atividade na superfície — quer dizer, a parte da pintura que categoricamente se afirma como ocupando um lugar literal numa superfície literalmente vista como plana — encobre cada vez mais, ou deixa de fora, ou sobrepuja as imagens estabelecidas como resultado dos estágios anteriores e menos espontâneos da pintura. Quando o "ritmo" da pintura acelerou — quando ele "penetrou mais completamente na pintura" — Pollock parece ter achado cada vez mais expressivo o processo real de aplicação da tinta; não um meio de descrição, mas o meio concreto para a vida mimética, dentro da pintura, do significado que a forma descrita era para ter consubstanciado.²¹

O resultado é muito denso (embora muito rico) na cor e textura; as telas *Sons na Grama* são comparativamente pequenas, e parece como se, simplesmente, não houvesse espaço bastante para permitir plena liberdade ao gênero de expansão que estava inevitavelmente envolvido no processo "evolucionário" acima descrito em linhas gerais. Não era meramente uma questão de espaço inadequado entre as quatro fronteiras da tela; não havia suficiente espaço entre a superfície da tela e a origem do movimento que o pincel tinha que traçar nela, isto é (por essa data), o ombro do pintor. Essa sensação de "falta de espaço para pintar" pode muito bem ter sido, de um modo muito direto, uma consequência daquela qualidade de violência física real que Pollock trouxe para a atividade de pintar (especificamente de acordo com Motherwell, testemunha ocular dos métodos de pintar de Pollock, cujo depoimento, aliás, estou relutante em citar).²²

Embora a solução de Pollock para o problema de conciliar sua técnica com suas necessidades e interesses fosse eminentemente individual, ele não estava sozinho ao enfrentar o problema. Parece ter sido um problema geral em meados dos anos 40. Matta, pelo menos, sentiu uma mudança nas prioridades das preocupações existenciais para um reconhecimento da necessidade de um novo "espaço" no qual essas preocupações pudessem manifestar-se: "Num determinado ponto, os artistas deixaram de discutir quem somos, o que nos acontece e como somos mudados por

massas telas, etc., mas começaram falando com as mãos, tentando descrever o espaço da mesma forma que um dançarino o faz."²³

Abandonar a tela no cavalete ou na parede e colocar uma tela muito maior no chão foi um desenvolvimento que pode ter assim suprido uma necessidade de Pollock também sentida por outros. Mas a mudança pode ter-lhe parecido motivada por considerações essencialmente práticas e particulares — a necessidade de "mais espaço", etc. —, por muito radicais que sejam as implicações da ação e por mais dramáticas as suas conseqüências no âmbito da arte de Pollock, e para além dela.

Suspeito que Pollock também pode ter sido motivado, ao aumentar as dimensões da tela e a área de percurso da tinta, por um desejo de soltar um pouco a pintura; de evitar uma situação em que um período relativamente prolongado e satisfatoriamente intenso de trabalho numa tela estava fadado a resultar numa superfície excessivamente elaborada e densa para admitir alguma espécie de mimese.

A adoção da técnica de tinta respingada e jogada, e de pincéis completamente secos, varetas e colheres de pedreiro como ferramentas, pode ser também explicado, em boa parte, em termos práticos: por esses meios Pollock pôde manter uma posição relativamente vertical, distanciada do chão e da tela. A postura de pintar à distância de um braço não pode ser mantida para uma pintura estendida no chão da mesma maneira que diante de um cavalete ou de uma parede. O ponto de equilíbrio para Pollock passou a ser os quadris, e não, como antes, os ombros; o ritmo natural — e Pollock era um pintor "rítmico" desde o início — tornou-se inevitavelmente mais expansivo, envolveu movimentos mais amplos e mais demorados da mão que controla a aplicação da tinta. Ele obteve maior controle da tela. Os ditames da gravidade e a fluidez maior da tinta asseguraram que uma pintura produzida dessa maneira estaria mais propensa àqueles efeitos "acidentais" que, em nome do automatismo, Pollock se preocupava em explorar desde pelo menos 1936 (o ano de sua participação na oficina experimental de Siqueiros), como um meio de "libertar" o método e as imagens das atitudes contrafeitas em relação à tecnologia da pintura.

A solução de problemas técnicos e físicos — problemas de "abordagem" — acarretou assim soluções para problemas fundamentais da expressão. Eram esses os problemas particulares de auto-expressão do próprio Pollock, mas a maneira como suas preocupações foram expressas serviu para conferir às suas telas o caráter de modelos daquelas preocupações que ele tinha em comum com os seus contemporâneos — com os outros expressionistas abstratos e, em maior ou menor grau, com todos aqueles que compartilharam ou podem compartilhar de suas intuições em qualquer grau. Essa foi uma daquelas extraordinárias conjunções de radicalismo técnico e de radicalismo ideológico que, quando ocorrem, marcam os momentos de verdadeira revolução na história da arte.

Na obra de Hofmann de 1940 em diante (um pequeno óleo sobre madeira compensada, *Primavera*, de 1940, talvez seja um dos primeiros), a tinta respingada e lançada é freqüentemente desenvolvida de uma maneira e para fins não diferentes dos de Pollock. A particularização de relações de profundidade simulada — o "avanço e o recuo" das superfícies de Hofmann — é o que separa essas obras das do artista mais jovem. O automatismo dos surrealistas (especialmente Masson), os experimentos de Ernst com tinta respingada e os experimentos realizados

na oficina de Siqueiros têm sido todos mencionados, mais ou menos frequentemente, como fontes inspiradoras da técnica de Pollock. Em última análise, o que é importante não é a maneira como Pollock pintou, mas o que significava para ele pintar desse modo, isto é, que fins estavam sendo favorecidos nesses momentos e mediante essa técnica.²⁴

Não havia certamente anarquia no procedimento. (Busa: "Pollock era um pintor natural. Podia nadar na pintura e sair criando os efeitos líricos mais belamente organizados. Pollock possuía uma compreensão superlativamente articulada dos seus meios..." Matta: "Ele estava muito preocupado com a tinta.")²⁵ O ponto é que, enquanto para Hofmann a técnica de respingar era essencialmente um aspecto e uma função da composição no abstrato, enquanto para Masson era um meio para a invenção e a "descoberta" da forma, enquanto para Ernst talvez fosse significativo como "ponto de partida" para Pollock essa atividade envolvia a própria modelagem da forma pictórica. Era o seu meio de sintetizar e classificar seu poderoso vocabulário de arquétipos e mitos e criaturas, e de incutir nessa síntese uma vida mimética em pintura — quer dizer, uma vida "no momento de pintar".²⁶ Ainda que possamos ver os entrelaçamentos das telas de Pollock de 1947 a 1950 como representativos de uma nova espécie de espaço pictórico, depois do cubismo analítico,²⁷ não podemos deixar de perceber intuitivamente — se estivermos reagindo com empatia e sem preconceitos ("formalistas" ou "literários" ou seja o que for) — os indícios da vida do conteúdo na pintura em geral e, do conteúdo na pintura de Pollock em particular. Em determinadas telas (as primeiras das pinturas respingadas de 1947, como *Full Fathom Five* e *Cathedral*, e algumas outras obras do início da década de 50) esses vestígios são visíveis "perto da superfície"; indícios, como biomorfoses em âmbar, de uma outra vida capturada num outro momento, carregando com eles um poderoso sentido do particular na experiência, e que é não menos específico, ainda que seja impossível sua tradução em termos diferentes dos que regem os nossos meios de percebê-los (isto é, serem altamente idiomáticos).

É inadequado, evidentemente, descrever o procedimento de Pollock como uma simples questão de consubstanciação nesses termos. O problema de insuflar vida à superfície de uma tela era um que tinha de ser solucionado em função dos recursos acessíveis à pintura naquele tempo. A comparativa "inocência" de sua técnica, em termos de história da arte, indubitavelmente ajudou Pollock a se libertar de certas abordagens herdadas da criação pictórica (como acima descrito) e habilitou-o a desfazer-se dos aspectos de segunda mão do seu vocabulário de motivos; mas nada pôde libertá-lo dos "mais profundos" requisitos epistemológicos da pintura no século XX; em especial, enfrentou — como cada um dos principais expressionistas abstratos à sua própria maneira — a gama específica de problemas envolvidos no choque entre, por um lado, a complexa herança da função ilusionística da pintura (um ponto de partida para toda a pintura significativa até 1947) e, por outro, a facticidade agora incontestável da pintura como um objeto e de sua superfície como uma superfície que não mais poderia alimentar ilusão narrativa.

O que tornou esses problemas tão intensos para os expressionistas abstratos não foi tanto a ambição de fazer pinturas abstratas e de "aplanar" ainda mais o espaço pictórico, quanto a convicção de que a feitura de uma grande arte envolvia a materialização do conteúdo significante. O problema não era que aspecto iriam ter suas pinturas (abstratas), mas, sobretudo, como descobrir um veículo e como

encontrar espaço para gêneros muito específicos de assuntos, diante da evidente escassez dos recursos que tinham sustentado as funções tradicionais de representação na pintura. Quando um grupo de expressionistas abstratos fundou uma escola em 1948, deram-lhe o nome, por sugestão de Barnett Newman, de "Temas do Artista".²⁸ Segundo Motherwell, o nome "pretendia enfatizar que a nossa pintura não era abstrata, que estava cheia de temas".²⁹ Se quisermos encontrar uma caracterização geralmente viável das preocupações compartilhadas por todos os expressionistas abstratos na década de 40, isso só poderá ser em função da preocupação comum com o conteúdo. As telas de Pollock no período 1947-1950 precisam ser vistas em termos que permitem um certo reconhecimento desse fato.

Nas mais elegantes das obras de Pollock de 1950 — como *Ritmo de Outono* (Número 30, 1950), *Um* (Número 31, 1950) e *Número 32, 1950* — os procedimentos de composição rítmica numa técnica que cada vez mais se sustenta a si mesma parecem, na verdade, declarar uma prioridade holística para a pintura em seu aspecto não-referencial; mas até mesmo neste caso "incidentes" individuais se destacam e assumem uma função particular quando a nossa concentração se intensifica. Pressentimos que a qualidade "resolvida" dessas pinturas representa uma conquista arduamente alcançada num contexto mais amplo do que a simples superfície de uma tela; parece que a resposta só pode ser explicada em termos de uma intuição da presença de alguns significantes de "estados" capazes de resolução. Esses "estados" são difíceis de caracterizar em termos diversos daqueles em que estão consubstanciados, isto é, em termos "visuais"; mas talvez não seja absurdo esperar que a "extensão emocional" — o sentido de envolvimento total e tranqüilizador em problemas existenciais — transmitida pelas imagens da obra de Pollock anterior a 1947, continue caracterizando seus meios e motivação para a expressão pessoal depois dessa data. Nessas grandes e implacáveis pinturas, as próprias imagens são "caracterizadas por ausência".

É significativo que a série de obras que se seguiu em importância — as telas em esmalte preto de 1951-52 — recapitula grande parte das imagens específicas das pinturas anteriores a 1947 (e, de um modo mais evidente, dos desenhos à pena e tinta do começo dos anos 40). Há uma analogia a ser feita aqui, penso eu, com as condições em que Braque e Picasso usaram a colagem para reintroduzir a figuração em 1912-13, assim fornecendo a si mesmos uma direção alternativa daquela que lhes é sugerida (e a muitos pintores posteriores de real talento, Pollock entre eles) pela crescente abstração no cubismo analítico em 1910-1911. Estou inclinado a pensar que os maiores pintores deste século ("pintores" especificamente, não necessariamente "artistas" em geral) foram aqueles que tinham razões para relutar em ver o abstracionismo absoluto como uma prerrogativa necessária para sua arte.³⁰ É importante recordar que no início dos anos 50, Pollock e De Kooning estavam pintando composições figurativas em grande escala; na data em que são escritas estas linhas, De Kooning ainda está pintando figuras; Pollock faleceu em 1956 quanto tinha apenas 44 anos de idade.

Tem sido um princípio da crítica modernista/formalista radical considerar que as obras de Pollock depois de 1950 representam geralmente um declínio, depois do apogeu dos três anos precedentes.³¹ Entre as pinturas que seriam rebaixadas por essa crítica programática estão várias que se encontram certamente entre as mais altas e mais intensas realizações do século XX: *Mastros Azuis*, de 1952, *Retrato e um Sonho e Oceano Cinzento*, de 1953, e muitos outros. Essas pinturas não parece terem inaugurado quaisquer possibilidades novas e radicais

para a arte figurativa (como também não o fizeram, de modo evidente ou a curto prazo, os auto-retratos finais de Rembrandt), o que não implica necessariamente que as consideremos retrógradas ou decadentes em termos de história da arte. Vê-las como tal implica uma leitura de Pollock que o consideraria essencialmente um inovador de abstração. Semelhante ponto de vista parece contradizer os fatos conhecidos sobre os pontos de partida de Pollock e depender de uma visão tristemente seletiva da obra. Suspeito de que a idéia de que existe uma (forte) necessidade de abstração em pintura, que está implícita nesse ponto de vista, é, por sua vez, resultado e função de uma concepção demasiado restrita — a longo prazo, talvez destrutivamente restrita — da arte.

Pollock manteve-se uma figura comparativamente isolada. Não pertenceu a nenhum dos grupos de artistas ideológicos, sociais ou o que fossem, que começaram se formando por volta de 1948, quando se desenvolveu um certo sentimento de comunidade. Em 1945, o ano de sua segunda exposição individual na "Art of This Century", ele se mudara de Nova York para East Hampton. Em 1948, na sua primeira individual na Betty Parsons Gallery (sua quinta individual em Nova York), Pollock expôs pela primeira vez suas pinturas respingadas. No mesmo ano, Willem de Kooning tinha a sua primeira individual, expondo a série de obras em preto-e-branco que iniciara dois ou três anos antes.

De Kooning vinha sendo, de fato, conhecido e admirado entre os pintores desde meados dos anos 30. No final da mesma década, ele fazia parte de um grupo de amigos que incluía Gorky, Stuart Davis, o escultor David Smith e o influente John Graham, pintor, escritor e homem de muitas outras qualidades. A ligação com Graham foi importante para De Kooning, tanto quanto para Pollock, com quem Graham fez amizade no final dos anos 30. Os escritos de Graham, que abrangeram tanto a tecnologia pós-cubista quanto um envolvimento com mitos, primitivismo e a teoria do inconsciente, exemplificaram desde cedo a possibilidade de compatibilidade entre abstração formal e imagens míticas.

As pinturas em preto-e-branco de De Kooning são suas obras mais "expressionistas abstratas", empregando técnicas automatistas de composição e imagens "ressoantes" compatíveis com os interesses "míticos" de meados da década de 40 (os títulos incluem *Sexta-Feira Negra*, *Orestes* e *Tanque Negro*); mas, essencialmente, De Kooning estava interessado em problemas que eram mais centrais para as tradições cubistas do que para as surrealistas da pintura do século XX. É claro, em 1940, as duas correntes nem sempre se distinguiam facilmente uma da outra. Picasso, em especial, interessara-se em injetar possibilidades de alta expressividade em contextos que sugeriam haver problemas formais que aí estavam à espera de solução. Quadros como *Três Dançarinas*, de 1925, sugerem a possibilidade de "forte" tema emotivo no espaço pós-cubista; mas o preço pago é o restabelecimento justamente daquelas características cenográficas da pintura de perspectiva que o cubismo tinha suplantado — que, de fato, os pós-impressionistas tinham praticamente abandonado. E despojadas das funções narrativas da arte pretérita, a tendência de tais pinturas é para a retórica. As figuras convertem-se em fantoches; Picasso é o titeriteiro por excelência.

As ambições de De Kooning colidiram sobre esse ponto: como implantar um volume plenamente sensual, dentro da moldura convencional da tela, sem abandonar — como Picasso foi forçado a fazer (negando Cézanne em nome da auto-exposição) — a evidente resolução da pintura e do desenho na superfície plana. Em

1910-1911, quando o cubismo analítico estava em seu momento mais complexo e mais hermético, Braque e Picasso recorreram a codificações — braços de violinos, bases de tampo harmônico de guitarras, rótulos de garrafas, etc. — para tornar convencional o "fato" de que um certo "espaço" foi "ocupado" por um volume específico. Os expressionistas abstratos, com a exceção de Gottlieb e Motherwell (um europeu honorário), estavam em meados dos anos 40 tão relutantes em empregar tais recursos sinópticos quanto em recorrer ao espaço "profundo".

De Kooning foi caracterizado por Thomas Hess, um dos primeiros e leais defensores do artista, como relutante em procurar sínteses para interesses evidentemente antitéticos.³² Sem dúvida, grande parte da tensão inerente em toda a obra de De Kooning deriva da natureza irresoluta das relações entre antinomias como imagem e fundo, pintura e tela, cor e desenho, ilusão e superfície plana, e entre a autobiográfica instantaneidade da percepção — resposta, visão, relance, vislumbre, etc. — por um lado, e a interminável complexidade de encaixar e de ajustar, por outro. Em sua disposição para "suspender" o tema pintado nos procedimentos de sua formulação, De Kooning está perto de Pollock. Ao lado das obras maduras desses dois homens, até os quadros de Kline parecem bem-acabados e compostos.

Em seus quadros figurativos de 1938 a 1945 (desde, digamos, *Dois Homens em Pé até Anjos Rosados*) e, de um modo ainda mais convincente, na grande série de Mulheres que começou em 1950,³³ De Kooning recapitulou um problema que tinha obcecado Cézanne e que os cubistas não tinham resolvido, mas apenas camuflado: como conceder ou criar "equivalência" para aqueles objetos, espaços ou formas cuja presença a visão binocular e a aptidão locomotora nos permitem confirmar no mundo real, mas estão escondidos da vista, expelidos ou dessubstancializados no processo inevitavelmente seletivo de transferência para uma superfície bidimensional. Cézanne não pôde pintar a parede atrás da *Mulher com o Bule de Café*, mas parece ter-se esforçado apaixonadamente em "arrumar lugar" para ela, por mais raso que fosse o espaço à sua disposição e por mais substancial que fosse a figura por ele envolvida. De Kooning continuamente formula problemas semelhantes para a reconciliação de realidades concorrentes: (1) o mundo representado; a figura num dado espaço; (2) a superfície plana da tela e a natureza da tinta. Na pintura, a ilusão tem servido convencionalmente para mediar as duas realidades; e é uma condição da segunda que serve à primeira. A natureza de De Kooning não é conciliatória. Ele permite que a figura seja invadida pelo fundo, e que o fundo seja absorvido pela figura. A ontologia da pintura mantém-se provisória, no sentido de que subentende algo mais do que o equivoco que associamos ao uso da ilusão.

É quase como se a própria secagem da tinta, o congelamento "literal" da imagem, desequilibrasse acentuadamente os pratos da balança, para satisfação de De Kooning. A mitologia de De Kooning está repleta de histórias de telas que foram enviadas ainda pingando tinta fresca para figurar em exposições, de estratégias empregados para retardar o processo de secagem, o contínuo cancelamento, revisão e reajustamento de quadros que estavam aparentemente "terminados" ("resolvidos").³⁴

Essa "suspensão" é evidenciada com extrema facilidade nos quadros de uma só figura, mas talvez encontre sua expressão mais intensa naquelas obras de 1946-1950 que são conglomerados quase abstratos de formas sugestivas (desde os primeiros quadros em preto-e-branco, *Luz de Agosto*, etc., até *Sótão e Escavação*). Essas telas densas, extraordinárias, parecem, de um modo geral, ter-se originado

de elementos e métodos quase automatistas, fragmentos recortados e colados de figuras, justaposições em colagem, etc. — os quais são integrados e absorvidos à medida que o quadro progride, não só como motivos formais, mas também como aspectos da assíntota de alguma posição final. Como produto final desse processo de acumulação, absorção e até cancelamento, a pintura encerra não só, como as obras de Pollock de 1946, a “história” do seu conteúdo, mas as próprias tensões que ainda impregnaram os motivos que, oriundos de um universo de motivos, se esforçam por concretizar-se e ocupar um lugar significativo no mundo restrito da tela. *Sótão* de 1949 e *Escavação* de 1950 sustentam a comparação com qualquer outra pintura do século XX.

Na dicotomia desenho/pintura, a escala da pintura cubista favoreceu, em última instância, o desenho. (Talvez a grande escala fosse uma razão por que o *Demoiselles d'Avignon* nunca pôde ser “acabado”³⁵). A ampliação da escala da tela por De Kooning, ao ponto em que um traço grosso, feito com uma trincha grossa, é lida como a coisa mais próxima da “linha”, favoreceu métodos pictóricos até em contextos onde parecia haver uma função de contorno. O resultado é suspender o processo de identificação num tumulto de modalidades. Na ausência de outras pistas como o sombreado ou o uso de perspectiva — o desenho (essencialmente um processo monocromático) é uma questão de plano e elevação. Estabelecer a coexistência de ambos na mesma superfície (como Juan Gris fez, por exemplo, em obras de 1912-16) não é oferecer um equivalente para a função geradora de espaço da pintura. Pintar é um processo essencialmente interessado na colocação de tom e cor na tela e, assim, envolve o espectador em modalidades de “percepção espacial” (gradações de “modelagem”). Mesmo depois da introdução da colagem em 1912, o cubista não podia enfrentar as modalidades espaciais subentendidas pela cor sem recorrer a silhuetas marcadas e a formas planas, essencialmente características das funções do “desenho”. (Por conseguinte, de um modo geral, cubismo sintético. O orfismo de Delaunay parecia oferecer uma alternativa, mas só pelo total “abandono” da substancialidade.)

Há um aspecto irresistivelmente impetuoso, veemente, nos temas e expedientes usados por De Kooning — um aspecto que falta, por exemplo, nos retratos cubistas de Picasso de 1910 e até em nus cubistas. (Ver a *Figura Nua* de Picasso na Albright Knox Gallery, Buffalo, Nova York, uma das maiores de todas as telas cubistas e que De Kooning deve ter certamente conhecido bem; há uma quase total recusa de tons e matizes nessa tela; ela está longe de ser convincentemente “humana”.) O cubismo nunca foi capaz de se haver de maneira adequada com formas esféricas; a curva de uma guitarra ou de um copo, até uma nádega de perfil podiam ser representadas por linhas; mas os ombros, as têmporas e os seios foram sempre pontos de crise em telas cubistas. Muitas dessas crises foram recapituladas na obra de De Kooning do início dos anos 40; *O Vidraceiro*, por exemplo, de cerca de 1940, é “o resultado de centenas de estudos sobre como pintar um ombro”,³⁶ e a tela mantém-se não-integrada. Mas as mulheres, as mulheres sentadas do início da década de 40 e, mais impressionantemente, a grande série de 1950-53 situam-se muito acima de tais problemas circunstanciais. Seus grandes seios globulares enfrentam a estrutura cubista e transgridem os limites do desenho cubista, como se nos desafiassem a ver que tais substâncias palpáveis são diferentes de meros aspectos de um contínuo de formas e planos.

Parece ter sido a absorção, pela pintura, das funções do desenho o que tornou isso possível; de fato, embora os seios das mulheres sejam pintados, nunca são

modelados. Estão caracteristicamente postos em cada figura com um grande arco descrito pelo pincel. A “modelagem” na obra da fase madura de De Kooning torna-se uma função trivial, generalizada da tinta, não uma função descritiva local e específica. Em face de sua obra, depois de *Escavação*, não admira que, entre os expressionistas abstratos, o rebaixamento do *status* de De Kooning passasse a ser uma prioridade tão crucial para os expoentes da ideologia da “forma sem conteúdo” pós-anos 50.³⁷

Durante boa parte da década de 40, De Kooning e Pollock parecem ter sido, entre os expressionistas abstratos, as figuras em torno das quais a maioria dos críticos e dos artistas mais jovens se orientou.³⁸ Serviram para representar reivindicações rivais entre seus intérpretes,³⁹ embora De Kooning, pelo menos, não pareça ter-se governado por um senso de rivalidade (*vide* sua declaração tão freqüentemente citada de que era Pollock quem “quebrava o gelo” para os outros). De maneira significativa, a primeira exposição individual de Clyfford Still em Nova York, no “Art of this Century”, em 1946, foi vista pelo menos por um contemporâneo interessado, Peter Busa, como representando uma espécie de possibilidade à margem das alternativas oferecidas por De Kooning e Pollock: “Em meu livro, a mão tranqüila de Still criou a distância crítica de que necessitamos: dos gestos antiarte, do surrealismo, da pintura francesa e também da pintura de De Kooning. Sua atitude era, além disso, acentuadamente diferente da de Pollock.”⁴⁰

Por volta de 1946, a obra de Still já era sumamente distinta e de uma maneira que, na aparência, devia pouco à pintura francesa. Certamente nenhum outro pintor americano poderia, nesse ano, ter reunido uma exposição tão coerente e tão consistentemente individual. Greenberg assinalou afinidades com Turner e com Monet no uso da “cor pura ou densamente valorizada”.⁴¹ Essas afinidades também podem expressar-se em termos de uma irregularidade comum e uma “secura” de contorno, tanto da forma quanto do trabalho de pincel ou espátula, embora tais características sejam encontradas com facilidade idêntica na pintura de Ryder ou mesmo em algumas obras cubistas-expressionistas americanas do começo do século XX e em pinturas dos europeus. O que é significativo é que, em 1944, Still tinha identificado sua arte — e a si mesmo como artista — com uma tradição eminentemente não-mediterrânea de romantismo “heróico” ou “sublime”; uma qualidade mais “germânica” do que “francesa” — mais Nietzsche do que Valéry, mais Rilke do que Mallarmé. Gottlieb e Rothko expressaram uma orientação semelhante em seus escritos de 1943-47,⁴² mas só a partir de 1947 é que as telas de Rothko mostraram uma distinção pertinente, o que também foi, mais tarde, o caso de Gottlieb. Rothko e Newmann eram demasiado individualistas e, em última análise, demasiado auto-suficientes para depender muito do exemplo de Still, mas sem dúvida a obra de Still impressionou mais cedo do que a deles, e pode ter parecido que contribuiu para justificar o desenvolvimento de uma estratégia de mitos na obra deles.

Em meados dos anos 40, senão muito antes (Still sempre foi extremamente “inacessível”, e muito pouco se publicou sobre os começos de sua vida e obra), a obra de Still era, tanto quanto deve ter parecido então possível, livre de qualquer sentido de confronto autoconsciente com os problemas pós-cubistas. (É significativo que pelo menos um artista plástico americano, dotado de grande cultura e de uma geração muito mais jovem, Don Judd, tenha estabelecido uma associação implícita entre “fragmentação cubista” e “racionalismo europeu”.⁴³ Mesmo du-

rante a década de 40, o cubismo era potencialmente suspeito como fonte para as "racionalizações" da arte concreta ou geométrica.) Still também parece ter adotado mais cedo do que qualquer dos outros pintores a noção do significado particular da pintura em dimensões murais. O notável 1944-N N° 1 tem 266 centímetros de altura por 235 centímetros de largura; à parte *Mural*, de Pollock, pintado para um determinado espaço, há pouquíssimas obras de meados dos anos 40 que se avizinhem sequer dessas dimensões, e certamente nenhuma de Rothko, Newmann ou Gottlieb. A arte de Still já era intransigente, nada fazendo por mostrar-se cativante ou flexível, na época de sua primeira exposição em Nova York.

Os homens ansiosos encontram consolo na confusão daqueles artistas que podem caminhar ao seu lado. Os valores envolvidos, entretanto, não permitem a paz, e o ressentimento mútuo é profundo quando se descobre que a salvação não pode ser comprada. Estamos agora comprometidos com um ato incondicional, que não ilustre mitos obsoletos nem alibis contemporâneos. Devemos aceitar total responsabilidade pelo que executamos. E a medida de nossa grandeza estará na profundidade de nosso discernimento e na coragem com que realizamos a nossa própria visão. As exigências de comunicação são presunçosas e irrelevantes...⁴⁴

As telas de Still, a partir de 1945, têm sido notavelmente consistentes em suas características básicas: "planos" irregulares colocados assimetricamente, os quais se entretecem com "fundos" de maneira tal que nenhum se sobrepõe ou se salienta contra o outro; uma superfície de tinta escamosa, geralmente aplicada com espátula; recusa de cores "orgânicas" ou "lustrosas": nada de rosa ou vermelhos suaves, muito poucos verdes; um predomínio de castanhos profundos e terrosos, amarelos ácidos, brancos de giz, azuis escuros e opacos, e uma gama de cinzentos e pretos.

Essa é uma gama cromática acentuadamente não-mediterrânea; a própria antítese dos cubistas e a grande distância até de Matisse; mais próxima do que qualquer outra coisa de certas paisagens de Emil Nolde — e essa afinidade sugere, nem mais nem menos, uma abordagem comum da cor em termos de potencialidades mais assertivas e simbólicas do que descritivas e narrativas. O uso da cor por Newman e Rothko poderia ser caracterizada como essencialmente não-referencial em termos semelhantes e para fins idênticos. De fato, o desenvolvimento do antinaturalismo na cor desses três pintores foi um meio significativo de libertação dos gêneros e considerações de temas correntes na pintura européia e em suas tradições.⁴⁵ Isso envolveu, como corolário, a liberdade de materializar temas diferentes num contexto essencialmente menos circunstancial. Conforme é evidenciado por sua obra de meados dos anos 40, Still parece ter sido, indiscutivelmente, o líder nesse processo.

Até 1946, Still trabalhou "lá no Oeste e sozinho". Numa apresentação para a individual de Still no "Art of This Century" em Nova York, em 1946, Rothko expressou sua admiração pelo colega, criador de "novos substitutos para os velhos híbridos mitológicos que perderam sua pertinência nos últimos séculos". As telas de Still são notáveis na medida em que evitam, por um lado, qualquer associação evidente com contingências específicas do mundo material e, por outro, qualquer estrutura subjacente que testemunhe uma metafísica ensaiada. Sua postura como pintor envolve uma afirmação arrogante da liberdade de sua visão sobre a epistemologia dos aspectos mais convencionais da arte.

Não precisa ser lembrado que o pigmento sobre a tela tem um modo de iniciar reações convencionais na maioria das pessoas. Por trás dessas reações está um corpo de história que

amadureceu em dogma, autoridade e tradição. Desprezo a hegemonia totalitária dessa tradição, rejeito suas presunções. Sua segurança é uma ilusão, banal e sem coragem. Sua substância não passa de poeira e recheio de gavetas. A homenagem que se lhe presta é uma celebração da morte. Todos nós carregamos o peso dessa tradição em nossas costas, mas não posso considerar privilégio ser um dos que, em seu nome, segura uma das alças do féretro onde jaz meu espírito.⁴⁶

A aparência das telas de Still é coerente com sua determinação de se recusar a anuir à "lógica coletivista do nosso tempo" e de escapar à incorporação na "mente totalitária" e onívora. É uma pintura que se mantém definitivamente "à margem". Suas superfícies densas, opacas, laminadas desafiam as nossas tentativas de "penetrá-la" (no sentido em que poderíamos imaginativamente conceber que "penetramos" na superfície de uma tela de Rothko). Num contexto inteiramente desprovido de *pathos*, sua arte reflete uma condição de "solitude", "não-sociabilidade" e "alteridade". Rothko cita-o para o efeito de que a pintura de Still era "da Terra, dos Condenados e dos Recriados".

Tal como Still, Barnett Newman parece ter-se sentido muito pouco à vontade com a herança da arte européia. A possibilidade de independência tornou-se real para ele no ponto em que parece ter pressentido que uma linha reta não necessita evocar um mundo euclidiano, "não-objetivo"; que uma divisão inflexível da superfície podia, com efeito, servir para consubstanciar temas inflexivelmente "subjetivos"; que ele não estava, de fato, obrigado a escolher entre "abstração" e um mundo de temas.

Durante cinco anos, no início da década de 40, Newman abster-se de pintar. Nesse período, parece ter tentado — freqüentemente em escritos — compreender o amplo desenvolvimento da arte em função de seus temas e explicar a atual esterilidade aparente de "conteúdo". Viu o pós-impressionismo, com sua ênfase sobre problemas de representação, como uma "escola de pintores de naturezas-mortas, com uma crítica *Nature Morte* para todas as coisas".⁴⁷ Concluiu que a motivadora da criação de arte era o terror (diante do incognoscível) e que o reconhecimento do terror era a tragédia (o conhecimento do incognoscível; a consciência da inutilidade, da impotência da ação em face da ignorância e do caos). Tal como Rothko, Newman parece ter lido Ésquilo e Nietzsche, assimilando um conceito educado de tragédia numa consciência profundamente afetada por tradições de misticismo judaico.⁴⁸ E em 1945, tal como Rothko e Gottlieb dois anos antes, ele relacionou explicitamente uma preocupação geral com a materialização do assunto significativo com uma resposta específica às condições e conseqüências da guerra.

... Em tempos de violência, as predileções pessoais por sutilezas de cor e forma parecem irrelevantes. Toda a expressão primitiva revela a consciência constante de forças poderosas, a presença imediata de terror e medo, um reconhecimento da brutalidade do mundo natural, assim como das eternas inseguranças da vida. Que esses sentimentos estão sendo vivenciados por muitas pessoas em todo o mundo nos dias de hoje é um fato lamentável e, para nós, uma arte que passa por alto ou se esquia a esses conhecimentos é superficial e desprovida de significado. Por isso insistimos num tema, um tema que englobe esses sentimentos e permita que eles se expressem. (Gottlieb)⁴⁹

... A guerra, como os surrealistas predisseram, privou-nos do nosso terror oculto, pois o terror só pode existir se as forças da tragédia são desconhecidas. Conhecemos agora o terror que se espera. Hiroxima nos mostrou. Deixamos de estar, portanto, em face de um mistério. Afinal de contas, não foi um rapaz americano quem fez aquilo? O terror tornou-se, na verdade,

tão real quanto a vida. O que temos agora é uma situação trágica e não uma situação de terra (Newman)⁵⁰

A noção de “ação no caos” — “uma tragédia de ação no caos que é a sociedade” (Newman) — impregna a ideologia abstrato-expressionista.

Quando Newman começou a pintar em 1944 foi, inicialmente, em termos de procedimento espontâneo para a geração de imagens potentes. “... A minha idéia era que, com um movimento automático, podia-se criar um mundo”.⁵¹ As poucas obras sobreviventes dos anos de 1944-45 incluem vividas pinturas a óleo e pastel com motivos mais orgânicos e largamente “genéticos” em vez de especificamente “sexuais”. A primeira faixa vertical, “reservada” mediante pinceladas de tinta de impressão sobre uma linha mascarada, estabelecendo assim, ao mesmo tempo, “superfície” e “vazio”, aparece num pequeno trabalho monocromático sobre papel de 1945. Desse ponto em diante, as pinturas de Newman passaram a ser sistematicamente mais “generalizadas”, mais “arquetípicas” na forma, mais extremas em sua não-figuratividade, mais expressiva e individual na cor. Seus óleos de 1945-47 baseiam-se em formas circulares (com fortes associações que vão desde vulva e vazio até semente e sol) (*Vazio Pagão*, 1946) ou verticais (“fenda”, “trajetória”, “feixe de luz”, “homem”, etc.) (*A Ordem*, 1946) ou combinações de ambas (*Momento Genético*, 1947). Até o final de 1947, as verticais, ainda que vigorosamente chapadas, apresentam-se contra — ou no contexto de — campos estruturados e associativos.

O *terminus, post quem* do estilo maduro de Newman é marcado por um óleo, *Onement I* de 1948, em que uma faixa de impasto cinzento e vermelho de cádmio claro, pintada sobre uma fita adesiva, está quase verticalmente centrada sobre uma película mais fina e uniforme, de cinzento e vermelho de cádmio escuro. A tela foi o resultado de um “acidente”. Newman estava testando o vermelho mais brilhante na fita adesiva antes de removê-la. A decisão de não retirar a fita e de não cobrir todo o fundo certamente não foi premeditada e parece, além disso, só ter sido tomada muito depois. Passaram-se vários meses antes que Newman começasse um novo quadro.⁵² A meditação diante de “novas” possibilidades, de novas asserções era uma característica dos pintores expressionistas abstratos em seu apogeu, contrapondo-se às noções surrealistas e neoplásticas da função da intuição. (Essa meditação é parodiada naqueles quadros de Kline em que uma enorme pincelada “espontânea” é retocada ao longo das bordas.) As primeiras telas verticais de Newman em escala “humana”, como *Abraham e Concord*, datam de 1940. Nos três anos de 1949 a 1951, Newman pintou algumas das maiores telas deste século.

As divisões verticais das composições de Newman proporcionaram-lhe uma solução decisiva para as limitações e ambigüidades do espaço cubista em sua fase tardia, sem cair nas aformalidades quase surrealistas. As faixas verticais fazem eco aos limites da tela e assim estabelecem uma relação em que ao limite literal, material, da pintura — sua borda real — é conferida identidade, mais como função composicional do que como mera condição de composição. Além de reiterarem os limites físicos da tela, estabelecidos pela moldura, as faixas verticais de Newman também reiteram o significado de verticalidade explícita num contexto que admite a herança de uma tradição — uma tradição em fases anteriores, das quais tais relacionamentos explícitos — como a “geometria” — se revestiam de significação simbólica; ou, no mínimo, serviram para sublinhar o conteúdo metafísico, não-

episódico, em quadros com assunto representacional. (Ver, por exemplo, *Crucifixo em Maesta*, de Duccio. Cada uma das três cruzes alongadas, orientada em preciso alinhamento vertical com o limite da tela, e cada um dos braços orientados por uma horizontal precisa estabelecem uma relação de identidade entre o tema pintado e a superfície pintada, na qual está implícita a função ideal da pintura como objeto.) Na pintura com conteúdo narrativo — representacional, tais convenções de associação eram vitais como significantes de uma função não-referencial transcendente. As inter-relações entre sujeito e objeto assim estabelecidas constituem um meio epistemologicamente mais seguro — melhor educado — de exemplificação dos aspectos “transcendentes” da pintura como objeto, do que o mais fantasioso conceito hegeliano da superfície ilusionística pintada como um “algo outro” criado (algo “não-literar”). É parcialmente em termos dessas inter-relações de significação que os quadros de Newman alegam um *status* “sublime”. Agora que os impulsos naturalizantes que tinham suplantado a geometria anterior foram privados de sua *razão de ser* — o mundo de coisas e seres que serão “naturalmente” delineados — Newman pôde ressuscitar a significação da geometria — invocar esse aspecto da tradição — num contexto que estava desprovido de narrativa e desencorajava a associação com qualquer metafísica condensada. (Isso era a antítese da geometria neoplatônica e neoplástica de Mondrian.) Nada disso pretende demonstrar a “influência” direta nem sugerir a existência de qualquer coisa inefável mística nas funções das verticais de Newman; significa apenas que, dada uma visão da história da arte tão ampla quanto a que o próprio Newman estava evidentemente interessado em adotar, suas funções podem ser consideradas, sob alguns aspectos, convencionais.

Em 1943, num programa radiofônico e numa carta ao *New York Times* (na qual Newman colaborou)⁵³, Mark Rothko e Adolph Gottlieb proclamaram seu envolvimento com “símbolos eternos”, seu “parentesco com o homem primitivo”, sua convicção do poder expressivo do mito, e insistiram na primazia do tema.

Em telas pictográficas (consideravelmente influenciadas pela obra do uruguaio Joaquim Torres-Garcia) que datam desde o começo da década de 40 até cerca de 1952, Gottlieb dispôs motivos individuais — formas abstratas, feições e formas humanas predominantemente derivadas das culturas ameríndias — numa estrutura mais ou menos compartimentada. Cinza e cores de terra servem para “localizar” o espaço da pintura sem recorrer ao espaço “profundo” nem aos planos pós-cubistas. “É um método primitivo”, escreveu ele em 1945,⁵⁴ “e uma necessidade primitiva de expressão, sem aprender como fazer isso por meios convencionais... coloca-nos no começo de ver.”

Na mais recente dessas pictografias, elementos mais “neutros” e mais “ligados à cor” — áreas secas e esbatidas, pinceladas macias e espessas, e símbolos como flechas e sinais de adição — ficaram entretecidos quando os “compartimentos” e o “conteúdo” se fundiram. Há uma considerável afinidade com as obras dos últimos anos de Klee. As superfícies das pictografias tornaram-se cada vez mais compactas e comparativamente menos anedóticas, prefigurando a série *Burst* que Gottlieb iniciou em 1957. Mas as obras de Gottlieb nunca transcenderam totalmente o anedótico, como fariam as de Rothko e Newman já em fins da década de 40. Houve sempre uma dependência forte e algo “francesa” das características de fatura: uma textura, uma cor, uma forma ou um motivo um contra o outro; nunca

inteiramente o "sentimento da coisa toda" de maneira tão consistente quanto Rothko e Newman fariam a partir de 1948.

Rothko realizou experiências com o automatismo no começo dos anos 40, como tantos outros, e tal como Pollock, em meados dessa mesma década foi atraído para Miró. Nas obras de Rothko de 1945 há uma reminiscência das de Miró nos anos 20, em que formas esquemáticas e caligráficas estão simultaneamente flutuando sobre — e embutidas em — um fundo "macio", "profundo", "opaco". As divisões estritamente horizontais das aquarelas de Rothko de meados dos anos 40, como *Geologic Reverie* de cerca de 1946, funcionam como os horizontes das paisagens de Miró em meados da década de 20, isto é, como um meio de dividir a pintura lateralmente em zonas, evitando assim, como fez Newman por meios comparáveis, o problema de recessão relativo a todos os quatro lados da pintura. (Esse problema tinha sobrevivido ao cubismo.) Na obra madura de Rothko, estreitas relações tonais, por sobre as divisões horizontais, entre grandes áreas retangulares de cor servem, do mesmo modo, para impedir que o centro da pintura "recue em profundidade" em relação aos cantos. Ao "levarem a pintura toda" para as bordas e os cantos, Rothko, Newman, Pollock e Still obtiveram um grau de integração de suas imagens que não tinha estado ao alcance nem mesmo de Braque e Picasso em seu apogeu. Hess registra que Newman descreveu certa vez o seu *Abismo Euclidiano* de 1946-47 como "a minha primeira pintura em que fui até à borda e não despenquei".⁵⁵

O ponto decisivo no desenvolvimento de Rothko chegou nos óleos de 1947, quando suas escolhas de cores se libertaram finalmente de considerações dos vestígios de funções descritivas. Os matizes de "espaço macio" de suas aquarelas anteriores a 1947 absorveram suas biomorfoses e assumiram a organização da superfície.

No momento de transição em sua pintura da abstração "biomórfica" para a de "campo de cor", Rothko escreveu sobre "as formas nos quadros" como "personagens... criados em decorrência da necessidade de um grupo de atores que são capazes de movimentar-se dramaticamente sem embaraço e de executar gestos sem sentir vergonha", e da necessidade de que os "atos cotidianos" pertençam a "um ritual aceito como referente a um domínio transcendente".⁵⁶

A interpretação (rudimentar) mais junguiana do que freudiana do inconsciente na obra de Pollock, Newman, Rothko e Gottlieb refletiu certos aspectos das ambições que eles tinham em comum. Quando escreveram, escreveram sobre "rituais" e não sobre "relações". Estavam menos interessados em atrair a atenção para o *pathos* de isolamento e insegurança nas relações do homem com o homem do que em materializar a prioridade do "ato estético" sobre o "social".⁵⁷ Daí, em grande parte, o seu envolvimento — enfático no início dos anos 40, menos espontâneo depois de 1948 — com a mitologia arcaica, a antropologia romântica e a arte primitiva;⁵⁸ daí, também, seu deslocamento ulterior para uma posição mais "absoluta". Sem dúvida, para Newman e Rothko, o proclamado envolvimento com o primitivo e com o mitológico era, em parte, uma estratégia planejada com o intuito de protegê-los e de elevar o *status* de sua pintura acima das contingências banais e das trivialidades da vida social. Podemos ver a misantropia de Still como desempenhando uma função análoga. "Conosco o disfarce deve ser completo. A identidade familiar das coisas tem que ser pulverizada a fim de destruir as associações finitas em que a nossa sociedade cada vez mais abriga todos os aspectos do nosso meio ambiente." (Rothko, 1947)⁵⁹

Eles esperavam, em certos aspectos, ser solitários (como em um sentido muito real)⁶⁰ e sabiam que sua obra refletiria isso. A relação entre pintura e espectador era vista como essencialmente privada e íntima; as telas em "escala humana" que Rothko e Newman pintaram a partir de 1949 destinavam-se a ser vistas de perto⁶¹, em um contexto que encorajava o silêncio e a introspecção. "... Compreendi que, historicamente, a função de pintar grandes telas é pintar algo muito grandioso e pomposo. Entretanto, a razão por que as pinto — e penso que isso se aplica a outros pintores que conheço — é justamente porque quero ser muito íntimo e humano. Pintar um quadro pequeno é colocar-se fora da experiência, é olhar para uma experiência através de um estereoscópio ou de uma lente redutora. Seja como for que se pinte um quadro maior, quem o pintar estará nele. Não é algo que ele possa controlar." (Rothko, 1951)⁶² "Pinto quadros grandes porque quero criar um estado de intimidade. Um quadro grande é uma relação imediata: leva-nos para dentro dele." (Rothko, 1958)⁶³

Essa "absorção" implícita do espectador pela pintura, especialmente no caso de Rothko, para quem a noção era absolutamente crucial, sugeriu também que o espectador estava envolvido numa espécie de entrega ao vazio — o abandono de um sentido contingente do próprio eu; ou seja, que a pintura, além de ser ele própria uma afirmação "heróica", também servia como um meio de consubstanciar para o espectador, até de lhe impor, aquele estado de solidão que, em primeiro lugar, tornou a afirmação necessária, difícil e "heróica" para o pintor. Muitos dos títulos de Newman corroboram isso: *O Nome, O Caminho, O Portão, Alarido, Aqui Mesmo*. Aqui, Rothko e Newman "caracterizam" o espectador como um homem que se posta sozinho defronte do quadro.

"O homem original, gritando suas consoantes, fê-lo em gritos de pavor e de ira em face de seu estado trágico, de sua percepção de si mesmo e de sua impotência diante do vazio." (Newman)⁶⁴ "Para mim, as grandes realizações dos séculos em que o artista aceitou o provável e o familiar com seus temas foram os quadros da figura humana individual — sozinha num momento de profunda imobilidade." (Rothko, 1947)⁶⁵

É necessário estar capacitado para ver tudo isso em mais de um nível: uma ambição "heróica" e "elevada" num contexto de alienação desesperada, mas também estratégias de elevação, ironia por detrás da máscara do trágico,⁶⁶ sofisticação no contexto de "finalidade última". O *Abismo Euclidiano* de Newman, com sua invocação do conceito de "vazio", também é legível, em nível menos exaltado, como um meio de referência depreciativa ao vazio e ao arcaísmo da geometria de Mondrian — é uma pintura muito "educada". Uma série de telas de Newman, os 14 passos da *Via-Sacra*, de 1958-66, tem o subtítulo geral *Lema Sabachthani*, a versão hebraica das palavras do Cristo agonizando na Cruz: "Meu Deus, Meu Deus, por que me abandonaste?"⁶⁷ Isto é consistente com a preocupação de Newman com a afirmação heróica ou trágica em total solidão. Uma outra série, mais recente, intitula-se *Quem Tem Medo de Vermelho, Amarelo e Azul?*, exemplificando a crítica irônica de Newman do dogma e da elevação do significado e da problemática na tecnologia da pintura.⁶⁸

A noção de significação no nível "superior" torna mais digna de crédito no contexto das ironias do nível "inferior". Não nos é pedido que suspendamos totalmente o ceticismo. Podemos estar certos de que, seja qual for o nível em que funcionou a noção de Newman do sublime, certamente não era num nível que

pudesse encorajar a pseudo-religiosidade acerca dos procedimentos da pintura. Como pintores, os expressionistas abstratos, mesmo Pollock — mais enfaticamente Pollock — eram homens práticos e realistas em grau extremo. Se alguma coisa os resguardava do *pathos* na busca do "trágico", era certamente isso.

Há épocas em que a metafísica parece ter sido usada quase como se para conservar à distância os tecnólogos do culto da pintura — uma estratégia bastante comum entre artistas. Uma tela como a magnífica *Vir Heroicus Sublimis*, de 1950-51, alimenta a grande ambição do artista, sem encobrir, de maneira alguma, a precisão e a suavidade do desenho e da pintura.

Os quadros de Newman significam suas operações em níveis "elevados", mais em função de formalidades evidentes do que de uma metafísica evidente: escala — depois de 1949 houve poucas obras com menos de 1,80m de altura (há um grupo excepcional de obras muito estreitas, de 1950); saturação e notável equilíbrio de cor — notável em função da ênfase não-convencional dada às relações extremas entre uma área de cor e uma outra; variações extremas no desenho — contornos ininterruptos e descontínuos, áreas estreitas e largas, simetria e assimetria de colocação. Os quadros de Newman são "extremos" como um todo, no sentido de que ele parece sistematicamente interessado em jogar com mínimos e máximos: até que ponto uma área pode ser estreita e ainda conservar suas características inalteradas desde uma distância apropriada de visão; em que medida um contraste tonal ou uma complementaridade entre cores podem ser sustentados sem desintegração do todo; até que ponto um quadro pode ser "simples" em seus "meios", embora mantendo grande complexidade de "efeitos", etc.

O número de variáveis é surpreendente, dentro do que poderia parecer uma morfologia tão reduzida. Em um grande grupo de obras pintadas entre 1949 e 1952, não há duas que se avizinhem sequer das mesmas qualidades de superfície. No mais alto nível da produção de Newman, a variação é imensa; digamos, entre *Cathedra* (uma pintura "profunda", predominantemente azul-violácea) e *Vir Heroicus Sublimis* (uma pintura "plana", preponderantemente vermelha), ambas com 2,50m de altura por 5,50m de largura, e ambas completadas em 1951. São duas telas muito distintas.

Newman escreveu num "Prólogo para uma Nova Estética", em 1949: "Que clamor todo é esse a respeito do espaço?... Minhas telas não estão interessadas na manipulação do espaço nem na imagem, mas tão-somente na sensação de tempo..."

As pinturas de Rothko encorajam, mais do que as de Newman, uma sensação de "mistério" percebido, sobretudo porque existe maior ilusão de transparência e translucidez na superfície. É convencional reagir a tais superfícies desse modo; é esse um aspecto do "ritual aceito como referência a um domínio transcendente". É importante recordar que esse espaço ilusório tem sua origem — não em termos específicos, mas genéricos — nos contextos "líquidos", "metamórficos", das telas de Rothko anteriores a 1947; é um "mundo" próprio só dele ou, pelo menos, serve como referência para um "outro" mundo. A alternativa de Rothko para o "*tableau vivant* da incomunicabilidade humana",⁶⁹ que era tudo o que as pinturas de tema evidente pareciam oferecer em 1947, não era a aceleração de outras alegrias — em seus termos, isso teria sido idealista, ilusório e irrelevante —, mas um meio alternativo de comunicação num contexto que deixava espaços para considerações de mortalidade (o que, por exemplo, o contexto da arte de Mondrian não permitia).

Uma clara preocupação com a morte. Toda a arte se ocupa de sugestões de mortalidade."⁷⁰

Se algo como uma sugestão da mortalidade pode ser derivado da pintura de Rothko — como acredito que pode, num contexto "convencional" — não é em quaisquer termos "religiosos", mas em termos daquele sentido de "rendição ao vazio", de consentir em ser absorvido no "interior", no "espaço ilusório" da pintura, o que constitui uma condição concreta da qualidade de espectador estabelecida pelas características formais da própria pintura, se aceitarmos a possibilidade convencional de uma relação "mútua". Em termos de nossas realidades cotidianas e contingentes, a orientação apropriada para uma tela de Rothko — a espécie e o grau de concentração que requer — é equivalente a um estado de "não-ser". Talvez isso seja mais a assíntota de uma orientação "ideal" do que um "estado realizado", mas, de acordo com as convenções de resposta à pintura, a nossa intuição pode funcionar para "anular" o hiato entre uma coisa e outra.

"Véus" de cor são esbatidos uns sobre outros — frio sobre quente, quente sobre frio, mais frio sobre mais quente, mais quente sobre mais frio, etc., ou escuro sobre claro, etc. — até o ponto em que "níveis" de ilusão tornam-se inseparáveis numa superfície totalmente "macia", "translúcida" e essencialmente "profunda". Como soma total dessas modalidades, é impossível condensar a "identidade" da pintura.

Como a obra de Rothko se desenvolveu continuamente até o momento de sua morte, havia uma tendência geral de suas tonalidades para tornarem-se mais tenebrosas, seus matizes mais profundos e sombrios, e para os motivos — as presenças freqüentemente residuais "dentro" da tela, áreas que não alcançam em nenhum ponto a orla — ficarem cada vez mais indissolúvelmente integrados ao "campo", ou mais equivocadamente relacionados com este. As condições de espectador que as pinturas de Rothko subentendem parecem envolver, à medida que sua obra se desenvolve, um crescente silêncio e um obscurecimento progressivo da luz do mundo "real" por meio da qual as vemos.

A abstração do começo do século XX — a de Kandinsky, Malevich e Mondrian — tinha sido sustentada pelo idealismo e pela crença "no advento de uma era de grande espiritualidade".⁷¹ Os anos entre as guerras, na Europa e nos Estados Unidos, trouxeram a desilusão para muitos, liquidaram com muitos sonhos quanto às perspectivas futuras da "arte" e da "cultura" e, pelo menos na Europa, viram o surgimento de um idealismo de espécie muito diversa. Seria assim tão diferente? Pelo menos um dos expressionistas abstratos formulou uma associação explícita entre uma e outra espécie de idealismo. Em um simpósio de 1951, intitulado "O Que a Arte Abstrata Significa Para Mim", De Kooning descreveu uma arte de "harmonia espiritual" em termos que sugeriram ter ele visto os seus protagonistas como em processo de evasão das realidades dolorosas da vida: "Pelo contrário, seu próprio sentimento da forma era o de conforto. A beleza do conforto. O grande arco de uma ponte era belo porque as pessoas podiam atravessar o rio confortavelmente. Compor em curvas como essa, e em ângulos, e produzir obras de arte com isso, só pode tornar as pessoas felizes, sustentaram eles, pois a única associação era de conforto. Que milhões de pessoas tenham morrido desde então na guerra, por causa dessa idéia de conforto, é uma outra questão muito diferente."⁷²

É difícil para nós, mesmo agora, ver a arte abstrata européia sob a luz desencantada em que alguns artistas americanos a viram (e ainda a vêem). No fim

das contas, muitas de nossas mais altas e mais caras aspirações culturais e espirituais estão investidas nas noções européias da expressividade da arte abstrata. Mas os artistas americanos, preocupados no começo dos anos 40, como a maioria dos europeus não estava, com os mais importantes problemas da arte, suprematismo, neoplasticismo, arte concreta, arte absoluta, purismo etc., se não estavam efetivamente de acordo com o totalitarismo, certamente não responderam às circunstâncias que os preocupavam para materializar suas apreensões e suas afirmações. Mesmo na Europa, podemos acabar vendo os progenitores de nossa arte abstrata como uma espécie de primitivos, homens cuja consciência do mundo estava toldada como a de uma criança, que tinham assim o privilégio de consubstanciar as aspirações de um mundo desmaterializado, uma consciência sem refinamento.

Em 1948, Barnett Newman expressou uma visão mais desenvolvida e elaborada do problema da representatividade na arte não-figurativa: "A questão que se levanta agora é como, se estamos vivendo numa época sem uma legenda ou mito a que se possa chamar sublime, se nos recusamos a admitir qualquer exaltação em relações puras, se nos recusamos a viver no abstrato, como podemos estar criando uma arte sublime?"⁷³ Na medida em que é apropriado ver aspectos do expressionismo abstrato em termos de uma recapitulação e desenvolvimento das condições implícitas no cubismo de 1911-1912 (com o devido respeito a Greenberg), eu sugeriria que os expressionistas abstratos estavam preocupados, entre outras coisas, com a necessidade de remontar o cubismo, através de suas extensões, até o ponto em que a arte deixou de ser capaz de convocar um mundo de objetos totais, isto é, mais além do ofuscante idealismo de Malevich, Mondrian e Kandinsky.

Os artistas abstratos europeus conseguiram, de algum modo, derivar de sua incapacidade para imprimir um nexa às relações modificadas e plenas do homem com o mundo material, uma crença otimista num futuro que seria caracterizado pela "espiritualidade" de todas as relações. O expressionista abstrato, enfrentando uma condição mais desenvolvida da mesma alienação do homem daquele mundo que ele tinha anteriormente pintado, nada enxergou que o fizesse sentir a possibilidade de um relacionamento suscetível de ser materializado, nada que ele pudesse afirmar com confiança com que pôde afirmar sua própria existência e sua própria mortalidade.

O argumento de que a ciência é realmente abstrata, e de que a pintura poderia sê-lo, como a música, o que, por essa razão, tornaria impossível pintar um homem encostado a um poste e iluminação, é profundamente ridícula. Esse espaço da ciência — o espaço do físico — é algo que hoje me deixa verdadeiramente entediado. Suas lentes são tão espessas que, visto através delas, o espaço fica cada vez mais melancólico. Tudo o que ele contém são bilhões e bilhões de partículas de matéria, quente ou fria, fluando à deriva na escuridão de acordo com um grande plano de absoluta incerteza. As estrelas em que penso, se eu pudesse voar, seriam alcançadas em poucos e antiquados dias. Mas as estrelas dos físicos, essas eu uso como botões, abotoando cortinas de vazio. Se estendo os braços, em seguida, para o resto de mim mesmo e fico imaginando onde estarão os meus dedos — esse é todo o espaço de que necessito como pintor.⁷⁴

NOTAS

1. Posições mais sectárias dentro da crítica americana são representadas pelo rótulo "Action Painting", de Harold Rosenberg, e por "Pintura 'Tipo Americano'" (isto é, pintura positivamente não-européia), de Clement Greenberg. O ensaio de Rosenberg, "The American Action Painters" (publicado originalmente em *Art News*, de 1952, e reimpresso na primeira coletânea de ensaios de Rosenberg, *The Tradition of the New*), ofereceu quando muito um sentimento de intensa simpatia pelo empreendimento, a qual se manifestou desde cedo, e uma afirmação de compatibilidade entre o poeta e os pintores, pelo que estes últimos devem, de um modo geral, ter sido gratos; mas sua prosa brutal, à medida que vai ganhando ímpeto, tende a deixar para trás as exigências de sentido. O ensaio de Greenberg, "'American-Type' Painting", foi publicado originalmente na *Partisan Review*, de abril de 1955, e reimpresso em sua coletânea de ensaios, *Art and Culture*. Seus escritos mantêm um nível sistematicamente elevado de responsabilidade em face da aparência formal dos quadros, mas sua crescente devoção a uma "lógica modernista" de historicidade (sobretudo depois de meados dos anos 50, e talvez em parte como reação contra o existencialismo ferrenho de Rosenberg) leva-o à interpretação extremamente rígida. (Num excelente artigo publicado em *Artforum*, setembro de 1965, Philip Leider, então editor dessa revista, descreve a natureza do debate entre as duas posições, em parte em relação às preocupações de críticos mais jovens, especialmente Michael Fried.)

Quando a influência da crítica de Rosenberg declinou, a posição modernista endureceu, sobretudo na obra daqueles críticos mais jovens influenciados por Greenberg. Os elementos formais da pintura expressionista abstrata foram enfatizados retrospectivamente nas mais elaboradas críticas americanas da década de 60 (isto é, a crítica modernista, pejorativamente caracterizada como "formalista"), com exclusão de muita coisa que era necessária para fornecer uma imagem bem-acabada, em grande parte nos interesses de uma geração subsequente de pintores pouco preocupados com o "conteúdo" ou o "tema", cujas telas requeriam ser vistas em termos de desenvolvimento essencialmente formais, para além do expressionismo abstrato. A escola "rival" foi pejorativamente caracterizada como "literária", e é ideologicamente derivada, em parte, de aspectos da obra de Jasper Johns e, de um modo mais substantivo, da obra e dos escritos do "escultor" Robert Morris. Essas críticas tomaram como ponto de partida uma resposta à "literalidade" e "obviedade" dos processos de aplicação de tinta e da superfície pintada no expressionismo abstrato e, em especial, na obra de Jackson Pollock. (Em "Literalism and Abstraction", um artigo sobre Frank Stella publicado em *Artforum*, abril de 1970, Leider descreve o desenvolvimento de ideologias rivais a partir da obra de Pollock.) As importantes questões tratadas nas abordagens críticas do expressionismo abstrato correram o perigo de sumir de vista, afundando num atoleiro de acusações, por um lado, de um campo de vanguardismo violento e desabusado, de materialismo degradado e degradante, e, por outro, dos defensores de uma estética elitista e ontologia rudimentar.

Apesar das provas esmagadoras fornecidas pelos escritos existentes e pelas declarações dos próprios expressionistas abstratos, a prioridade que eles concederem na década de 1940 às preocupações com o "conteúdo" e o "tema" só passou a ser respeitada por espectadores de suas obras em época comparativamente recente. Estudos mais recentes, talvez respondendo em parte à publicação progressiva de documentos originais dos anos 40 e começos dos 50, foram propensos a restabelecer o equilíbrio ou, pelo menos, a fornecer material para hipóteses alternativas. O catálogo para a importante exposição no Museu do Condado de Los Angeles, "New York School — The First Generation Painting of the 1940s and 1950s", em 1965 incluiu trechos de escritos e declarações de todos os artistas representados e conteve a primeira bibliografia realmente detalhada do movimento (compilada por Lucy Lippard). Uma versão atualizada desse catálogo foi publicada pela editora Thames & Hudson com o título de *The New York School*. O estudo recém-publicado do expressionismo abstrato, da autoria de Irving Sandler, contribuiu muito para reajustar o quadro geral em termos de história documentada e de documentação original. (*Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting*, Nova York e Londres, 1970.) Estudiosos do assunto, especialmente aqueles sem acesso regular ao material original, não podem deixar de estar devedores, por algum tempo, às pesquisas de Sandler. O autor destas linhas não constitui exceção.

2. A exposição do Museu do Condado de Los Angeles incluiu Baziotes, De Kooning, Gorky, Gottlieb, Guston, Hofmann, Kline, Motherwell, Newman, Pollock, Poussette-Dart, Reinhardt, Rothko, Still e

- Tomlin. Sandler dedica capítulos individuais a Gorky, Baziotes, Pollock, De Kooning, Hofmann, Still, Rothko, Newman, Gottlieb, Motherwell e Reinhardt, e analisa James Brooks, Bradley Walker Tomlin, Franz Kline e Philip Guston como "Pintores Gestuais Tardios".
3. "Quando a revolução se tornou uma instituição", quando a *avant-garde* se converteu em arte oficial, creio que fixaram para isso a data de 1950", disse Ad Reinhardt numa palestra proferida no I.C.A. Londres, 28 de maio de 1964, a qual foi publicada no *Studio International*, dezembro de 1967.
 4. De uma declaração em Sidney Janis, *Abstract and Surrealist Art in America*, Nova York, 1944.
 5. Ver Ethel Schwabacher, *Arshile Gorky*, Nova York, 1957: "Gorky viu freqüentemente... a obra de um mestre através dos olhos de um outro... ele via Duchamp através dos olhos de Matta."
 6. William Rubin, *Arshile Gorky, Surrealism and the New American Painting* em *Art International*, fevereiro de 1963.
 7. Clement Greenberg, "The Late Thirties in New York" (1957), publicado em *Art and Culture*, Boston, 1963.
 8. A expressão "Post-painterly Abstraction" foi criada por Clement Greenberg como título de uma exposição coletiva selecionada por ele próprio para o Museu do Condado de Los Angeles em 1964. Aplica-se geralmente à obra de Morris Louis, Jules Olitski, Kenneth Noland e Helen Frankenthaler, e foi algumas vezes estendida à "Escola de Washington" da década de 1960.
 9. "Uma forma em relação a outras formas faz a 'expressão'" — Hofmann, num painel de debates, das Sessões de "Artistas" no *Studio 35* (1950), publicado em *Modern Artists in America*, Nova York, 1951.
 10. Clement Greenberg, *Hofmann*, Paris, 1961.
 11. Para os surrealistas, "automatismo" significava qualquer procedimento empregado como um meio para evitar o "controle" sobre a composição; o termo podia ser aplicado às técnicas de Arp de deixar cair pedaços de papel rasgado ou de barbante, aos borrões de tinta de Picabia, às *frottages* e *decalcomanias* de Max Ernst, e ao jogo dos surrealistas de "heads, bodies and tails", *Le Corps Exquis* (em que Motherwell participou). Para os surrealistas, essas técnicas eram essencialmente estratégicas; uma vez identificada a "imagem", ou isolada uma textura interessante, reempregavam-se controles conscientes e sofisticados para explorá-la. Para Pollock, o "automatismo" era mais característica de um dado "ritmo" mantido em toda a pintura.
 12. "Sou junguiano há muito tempo... pintar é um estado de ser... Pintar é autodescoberta." Pollock, entrevistado por Selden Rodman, junho de 1956, publicado em *Conversations with Artists*, Nova York, 1957. Quando Pollock começou a fazer análise, em 1939, foi com um analista junguiano.
 13. Ver Rosalind Krauss, "Jackson Pollock's Drawings" em *Artforum*, janeiro de 1971: "Durante os 11 meses de sua análise em 1939-40, Jackson Pollock produziu, para a discussão entre eles e seu analista... 69 páginas de desenhos... As imagens de quase metade dessas folhas relacionam-se diretamente com o *Guernica* de Picasso. Em uma conversa, o Dr. Henderson disse que esses desenhos eram representações oníricas que Pollock produziu especificamente para suas sessões analíticas — e não desenhos feitos independentemente da terapia e trazidos para as sessões a fim de facilitar o processo de associação. Deveremos pensar, então, que a vida onírica de Pollock era, em 1939-40, inteiramente preenchida por *Guernica*?" Esses desenhos foram expostos no Museu Whitney em Nova York, em 1971.
 14. Extraído de "Concerning the Beginnings of the New York School 1939-43", Peter Busa e Matta entrevistados por Sidney Simon; *Art International*, verão de 1967.
 15. Ver "Concerning the Beginnings of the New York School 1939-43", Robert Motherwell entrevistado por Sidney Simon; *Art International*, janeiro de 1967.
 16. Ver "Concerning the Beginnings of the New York School 1939-43". Baziotes, um amigo de longa data de Roberto Matta, tinha encontrado Pollock, De Kooning, Kamrowski e Busa no "Project" — o esquema organizado pela Works Progress Administration para empregar artistas durante o período de Depressão. Os pintores trabalharam, ou para encomendas governamentais, ou na Divisão de Pintura de Cavalete. O emprego regular sob o patrocínio da WPA encorajou muitos pintores nas horas vagas, De Kooning entre eles, a considerarem-se artistas profissionais.
 17. De "An Interview with Matta", conduzida por Max Kozloff, publicada em *Artforum*, setembro de 1965.
 18. Em 1947, sua tela *Fury II* foi incluída numa exposição subordinada ao tema da "Pintura Ideográfica", organizada por Barnett Newman para a Betty Parsons Gallery.
 19. Greenberg cita Hofmann para o efeito de que, durante 15 anos, ele "desenhou obsessivamente" a fim de "expelir o cubismo por todos os poros" — Greenberg, *Hofmann*.
 20. "Quando estou em minha pintura, não tenho consciência do que estou fazendo. É somente depois de uma espécie de período de 'familiarização' que vejo o que foi que fiz. Não tenho o menor receio de efetuar mudanças, de destruir a imagem, etc., porque o quadro tem uma vida própria. Tento fazer com que ela transpareça, com que venha à tona. Só quando perceo o contato com a pintura é que o resultado vira bagunça. Caso contrário, é pura harmonia, uma permuta fácil, e a pintura sai boa" — Pollock, de um depoimento publicado em *Possibilities*, inverno de 1947-48.
 21. "Jackson sempre soube disso: que se você se propôs fazer uma coisa com toda a seriedade, o resultado será o que você queria" — Franz Kline, de uma entrevista com Frank O'Hara: "Franz Kline talking", *Evergreen Review*, outono de 1958.
 22. Ver, por exemplo, o relato de Motherwell a respeito do trabalho de Pollock numa colagem para uma exposição na galeria "Art of This Century" em 1943, em H.H. Arnason, "On Robert Motherwell and his Early Work", *Art International*, janeiro de 1966. Motherwell descreve Pollock cuspidando, queimando e rasgando enquanto executava o trabalho.
 23. Matta em "Concerning the Beginnings of the New York School".
 24. "A minha pintura é direta... O método de pintar é o crescimento natural a partir de uma necessidade. O que eu quero é expressar os meus sentimentos, não ilustrá-los. A técnica é apenas um meio de se chegar a uma declaração, um depoimento. Quando estou pintando tenho uma noção acerca do que me proponho realizar. Posso controlar o fluxo de tinta: não há nenhum acidente, assim como não há começo nem fim." — Pollock, de sua própria narrativa no filme *Jackson Pollock*, de Hans Namuth e Paul Falkenberg, 1951. (Impresso em *Jackson Pollock*, de Bryan Robertson.) Comparar com a n. 20, a sensação de crescimento em confiança é talvez uma medida da crescente facilidade de Pollock em suas técnicas escolhidas.
 25. De "Concerning the Beginnings of the New York School".
 26. Ver a n. 20.
 27. Para um enunciado mais peremptório desse ponto de vista, ver Clement Greenberg, "American Type Painting": "Não acho exagerado afirmar que a maneira de Pollock em 1946-50 tomou o cubismo analítico no ponto em que Braque e Picasso o tinham deixado, quando, em suas colagens de 1912 e 1913, eles recuaram da profunda abstração para onde o cubismo analítico parecia encaminhar-se."
 28. A escola "Temas do Artista" foi fundada por William Baziotes, David Hare, Motherwell e Rothko no outono de 1948. Still esteve envolvido no planejamento inicial, mas não deu aulas. Newman ingressou no corpo docente no início do segundo período letivo.
 29. Robert Motherwell entrevistado por Max Kozloff, *Artforum*, setembro de 1965.
 30. "Foi com a maior relutância que descobri que a figura não podia servir aos meus propósitos... Mas chegou um momento em que nenhum de nós pôde usar a figura sem a mutilar" — Rothko, citado por Dore Ashton num artigo do *New York Times*, 31 de outubro de 1958.
 31. "... de 1951 em diante, sua obra mostra a forte tendência... para reverter ao desenho tradicional às custas da opacidade... Essas... obras marcam provavelmente o declínio de Pollock como artista maior" — Michael Fried, de seu ensaio introdutório para o catálogo da exposição "Three American Painters" (Noland, Olitski, Stella) no Fogg Art Museum, Universidade da Harvard, 1965.
 32. Ver Thomas Hess, *Willem de Kooning*, catálogo da exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York e levada à Tate Gallery de Londres em 1968.
 33. A série *Muller I a Mulher VI* foi exposta na terceira exposição individual de De Kooning na Sidney Janis Gallery de Nova York, em março de 1953.
 34. Ver Hess, *op. cit.* Hess cita Nietzsche: "... Este sempiterno e funesto 'tarde demais' — A melancolia de tudo o que está terminado."
 35. O pintor Walter Darby Bannard escreveu alguns artigos que tratam de maneira específica das relações de superfície e escala entre a pintura cubista e a expressionista abstrata; ver, por exemplo, "Cubism, Abstract Expressionism, David Smith", *Artforum*, abril de 1968; "Willem de Kooning", *Artforum*, abril de 1969; "Touch and Scale: Cubism, Pollock, Newman and Still", *Artforum*, novembro de 1971.
 36. Hess, *op. cit.*
 37. Hess, *op. cit.*, faz um levantamento das mudanças de opinião de Greenberg a respeito de De Kooning. Ver sua n. 11.
 38. Ver a entrevista de Max Kozloff com Friedel Dzubas em *Artforum*, setembro de 1965.
 39. Sem dúvida, a opinião de Rosenberg sobre De Kooning é tão crucial para a sua noção de "Action Painting" quanto a de Greenberg sobre Pollock para a sua noção de "American-Type Painting".

40. De "Concerning the Beginnings of the New York School".
41. Ver "'American-Type' Painting", de Greenberg, e também seu ensaio "After Abstract Expressionism", originalmente publicado em *Art International*, outubro de 1962.
42. Ver Gottlieb e Rothko, letra conjunta ao editor do *New York Times*, 13 de junho de 1943; palestra radiofônica de Gottlieb e Rothko, "The Portrait and the Modern Artist", WNYC, Nova York, 13 de outubro de 1943; Rothko, "The Romantics were prompted", *Possibilities*, inverno de 1947-48; Gottlieb, declaração em *Tiger's Eye*, dezembro de 1947.
43. Ver "Questions to Stella and Judd", entrevista por Bruce Glaser, *Art News*, setembro de 1966; Judd, "Complaints Part 1", *Studio International*, abril de 1969.
44. Still, depoimento extraído de *15 Americans*, edição organizada por Dorothy C. Miller, Museu de Arte Moderna de Nova York, 1952.
45. No contexto do uso da cor pelos expressionistas abstratos, é possível descortinar um terreno comum no antinaturalismo de Still, Newman e Rothko, na "vulgarização" de Kooning — uma importação do mundo da reprodução comercial onde trabalhou como parte do seu aprendizado — e na afirmação de Pollock do *status* da tinta como, em primeiro lugar e acima de tudo, matéria. A própria cor de Pollock, em contraste com seus meios de aplicação, raramente é considerada um fator primacial nas críticas ao seu trabalho pós-1946; entretanto, obras como *Lúcifer* (1947) e *Mastros Azuis* (1951) dependem tanto dos usos e funções significativos da cor quanto quaisquer obras expressionistas abstratas. A obra de Frank Stella, neste aspecto, parece-me dever muito à de Pollock.
46. Still, loc. cit.
47. Newman, "The Problem of Subject Matter, c. 1944, previamente ensaio inédito citado na Introdução por Thomas Hess para o catálogo da exposição de Barnett Newman, Tate Gallery, Londres, 1973.
48. Em sua Introdução para o catálogo da Tate Gallery, Hess fornece uma informação considerável e sumamente convincente para corroborar as interpretações cabalísticas de muitos dos temas e títulos de Newman. É impossível subestimar a importância de uma cultura judaica para Newman. Mark Rothko e Adolph Gottlieb também eram judeus.
49. Gottlieb, palestra radiofônica, 1943.
50. Newman, "The New Sense of Fate", ensaio previamente inédito de 1945 citado por Hess, loc. cit. Em seu artigo de 1951, "What Abstract Art Means to Me", De Kooning também se referiu à bomba: "Hoje, algumas pessoas pensam que a luz da bomba atômica mudará o conceito de pintura de uma vez para sempre. Os olhos que realmente viram essa luz derreteram-se de puro êxtase. Por um instante, todos eram da mesma cor. Ela fez anjos de todo o mundo. Uma luz verdadeiramente cristã, dolorosa, mas clemente."
51. Citado por Hess, loc. cit.
52. *Onement I* foi pintado no aniversário de Newman, 29 de janeiro de 1948. *Onement II*, a obra seguinte de Newman, foi pintada entre outubro e dezembro de 1948. Segundo Hess, Newman completou 20 telas entre outubro de 1948 e dezembro de 1949.
53. Ver a n. 42.
54. Gottlieb, *Untitled Edition - MKR's Art Outlook*, Nº 6, Nova York, dezembro de 1945.
55. Citado por Hess, loc. cit. A fonte original é uma entrevista com David Sylvester. Nessa entrevista, Newman afirmou a importância que essa tela tinha para ele, parcialmente em função de não-associatividade de seu fundo pintado.
56. Rothko, "The Romantics Were Prompted".
57. Ver Newman, "The First Man Was an Artist", em *Tiger's Eye*, de outubro de 1947: "Sem dúvida, o primeiro homem foi um artista. Pode-se escrever uma ciência da paleontologia que apresente essa proposição, se se basear no postulado de que o ato estético precede sempre o ato social. É importante ter em mente que a necessidade de sonhar é mais forte do que qualquer necessidade utilitária. Na linguagem da ciência, a necessidade de compreender o incognoscível precede sempre qualquer desejo de descobrir o desconhecido." Ver também Rothko, "The Romantics Were Prompted": "... a figura humana solitária não podia erguer os membros num único gesto que fosse suscetível de indicar sua preocupação com o fato da mortalidade e um insaciável apetite pela experiência ubíqua diante desse fato. Tampouco a solidão podia ser superada..."
58. Esses envoltimentos estão bem corroborados e documentados; Gottlieb começou cedo colecionando arte primitiva, e tanto ele quanto Rothko fizeram várias referências ao "imediatismo" dos mitos e imagens primitivos, arcaicos e antigos, mormente na palestra radiofônica de 1943; Newman publicou artigos em 1946 sobre pintura indígena da Costa Noroeste (introduzindo uma exposição na Betty Parsons Gallery, Nova York) e sobre a Arte dos Mares do Sul (e *Ambos os Mundos*; o ensaio era uma crítica de uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York; primeira impressão em inglês em *Studio International*, fevereiro de 1970).
59. Rothko, "The Romantics Were Prompted".
60. "A maioria das pessoas que conheço simplesmente riram dessa tela [de Rothko]. Não o levaram a sério. Ele e Barney Newman foram ridicularizados" — Friedel Dzubas, entrevistado por Kozloff, loc. cit. Tanto Rothko como Newman nunca foram tratados como celebridades, como Pollock e De Kooning o foram frequentemente por volta de 1950. Newman foi omitido da exposição de "15 Americanos" do Museu de Arte Moderna de Nova York em 1952 e, de forma ainda mais surpreendente, da exposição itinerante do mesmo museu, "Modern Art in the United States", que esteve montada em Londres na Tate Gallery em 1956. Só a partir de 1959, quando foram expostas obras anteriores a 1953 na galeria French & Co., é que Newman passou a ser um pintor respeitado em Nova York. Ele produziu muito poucas obras nos últimos anos da década de 50.
61. De acordo com Barbara Reise ("the Stance of Barnett Newman", *Studio International*, fevereiro de 1970), Newman "solicitou" que suas obras fossem vistas de muito pouca distância, "numa nota pregada na parede de sua pintura exposição individual".
62. De uma declaração em *Interiors*, maio de 1951.
63. De trechos de uma conferência proferida no Pratt Institute em 1958, anotada por Dore Ashton e publicada em *Cimaise*, dezembro de 1958.
64. De "The First Man Was an Artist".
65. De Rothko, "The Romantics Were Prompted".
66. "Ironia: um ingrediente moderno. Uma forma de auto-anulação e de exame de consciência em que um homem pode, por momento, fugir ao seu destino" — Rothko, numa lista de "ingredientes" de uma "receita" para arte, conferência no Pratt Institute (ver n. 63).
67. Ver a declaração de Newman que acompanhou a exposição desses quadros no Museu Guggenheim, Nova York, 1966, e o relato de uma "conversa" publica com Thomas Hess na mesma ocasião, dado em Hess, *Newman*, op. cit.
68. Ver a declaração de Newman que acompanha a reprodução de *Quem Tem Medo do Vermelho, Amarelo e Azul I*, na revista *Art Now: New York*, março de 1969: "Por que ceder a esses puristas e formalistas que comprometeram o vermelho, amarelo e azul, transformando essas cores numa idéia que as destrói como cores?"
69. Ver Rothko, "The Romantics Were Prompted".
70. Excertos da conferência no Pratt Institute. Ver a n. 66. Pelo menos duas das telas de Newman envolvem a morte: a sombria *Abraham*, pintada em 1949 após a morte de seu pai, e a *Shining Forth (to George)*, em branco e preto, pintada em 1961 e dedicada ao irmão do artista, que falecera no começo desse ano.
71. A frase é do próprio Kandinsky, em "Concerning the Spiritual in Art", 1911.
72. Willem de Kooning, de "What Abstract Art Means to Me", uma das três palestras apresentadas num simpósio no Museu de Arte Moderna de Nova York, em fevereiro de 1951; publicado no *Bulletin of the Museum of Modern Art*, Nova York, primavera de 1951.
73. De "The Sublime is Now", *Tiger's Eye*, dezembro de 1948. A noção do sublime era crucial para Newman, Rothko e Still, e a própria palavra era uma que eles empregavam com frequência. Em 1963, Still escreveu um depoimento que acompanhou uma exposição de pintura na Universidade de Pensilvânia: "O sublime? Uma consideração proeminente em mais estudos e em minha obra desde os mais recuados tempos de estudante. Em essência, é sumamente esquivo de apreensão ou definição..." Num artigo frequentemente citado, "The Abstract Sublime" (*Art News*, fevereiro de 1961), Robert Rosenblum escreveu de "como os conceitos mais heréticos da Moderna Pintura Americana se relacionam com a pintura naturalista visionária da de um século atrás". Ver também Lawrence Alloway, "The American Sublime", em *Living Arts*, 2, I.C.A., Londres, 1963; Patrick Mccaughey, "Clifford Still and the Gothic Imagination", em *Artforum*, abril de 1970; Edward M. Levine, "Abstract Expressionism: The Mystical Experience", em *Art Journal*, outono de 1971.
74. De Kooning, "What Abstract Art Means to Me".

ARTE CINÉTICA

CYRIL BARRET

Arte cinética significa arte que envolve movimento. (A palavra deriva do grego *Kinesis*, movimento, *Kinetikos*, móvel.) Mas nem toda arte que envolve movimento é "cinética", no sentido preciso em que o termo é usado quando falamos de arte cinética. Desde os tempos mais antigos, os artistas interessaram-se em descrever o movimento — o movimento de homens e animais: cavalos galopando, atletas correndo, leões saltando sobre suas presas e pássaros em vôo. Por outras palavras, eles se interessaram pela *representação* do movimento ou, para ser mais exato, de objetos que se movem. Mas o artista cinético não se preocupa em *representar* o movimento: está interessado no próprio movimento como parte integrante da obra.

Essa distinção entre movimento representado e movimento real não é suficiente em si mesma para distinguir a arte cinética de outras formas de arte que envolvem movimento. Nem todas as obras que se movem são consideradas "cinéticas", nem todas as obras "cinéticas" se movimentam. No sentido preciso em que o termo é usado, uma obra de arte cinética deve possuir outras qualidades específicas além de mover-se: o movimento deve produzir uma determinada espécie de efeito, de que trataremos logo. Por outro lado, não é essencial que a própria obra se movimente. Os efeitos próprios da arte cinética podem ser produzidos pelo espectador, movimentando-se diante da obra ou pelo espectador que pega e manuseia a obra. Pode ser até o caso, como na arte op, de que nem a obra nem o espectador se movam e, no entanto, o efeito ainda seja cinético. Mas isso é polêmico, e examinarei a questão em seu lugar adequado. Basta dizer aqui que uma obra de arte op, quer seja considerada um ramo da arte cinética ou não, não *representa* movimento: dá uma *impressão de que realmente se movimenta*. Assim, na arte cinética, *ocorre algum movimento real*; na arte op, *a própria obra parece mover-se*; em representações de objetos móveis, *somente o objeto representado parece mover-se*.

Essas distinções podem ser expostas com maior clareza se considerarmos a gênese da arte cinética. Os manifestos futuristas continham o germe da idéia de arte cinética:

Não podemos esquecer... que a fúria de um volante ou a turbina de um motor são elementos plásticos e pictóricos que um futurista deve levar em conta em escultura.

Boccioni, *Manifesto técnico da escultura futurista*, 1912.

Um automóvel barulhento que parece ser movido a metralha é mais belo do que a *Vitória de Samotrácia*... Declaramos que o esplendor do mundo foi enriquecido por uma nova beleza: a beleza da velocidade.

Manifesto futurista, 1909.

Movimento e luz destroem a materialidade dos corpos.

Manifesto futurista, 1910.¹

Mas embora eles celebrassem a beleza do movimento em palavras, em sua arte os futuristas pouco mais fizeram do que *representá-lo* pictoricamente. A única diferença entre uma estampa esportiva e *Cão na Coleira*, de Balla, ou *Dinamismo de um Ciclista*, de Boccioni, por exemplo, é que a estampa capta uma fase momentânea no movimento de um cavalo, ao passo que Balla e Boccioni apresentaram-nos um certo número de fases tal como poderiam aparecer, se sobrepostas em uma única chapa fotográfica.²

Algumas telas futuristas, entretanto, representaram o movimento de uma outra maneira mais indireta. Em vez de representar um objeto em movimento, eles representaram um objeto tal como seria visto por um observador em movimento: uma rua vista de um avião voando baixo ou de um carro em grande velocidade. Nisso, os futuristas estavam meramente desenvolvendo uma idéia que estava latente na obra de Cézanne e explícita no cubismo, a saber, a de representar um objeto tal como se apresenta quando observado dos pontos de vista de um observador que caminha à sua volta, e não do ponto de vista de um observador fixo. Mas isso é apenas uma *representação* de movimento. O próprio movimento não entra diretamente na composição da obra. Não é arte cinética no sentido técnico.

Foi na Rússia, nos anos que se seguiram imediatamente ao fim da Primeira Guerra Mundial, que a idéia de arte cinética se concretizou pela primeira vez.³ Embora um certo número de artistas — Tatlin, Rodchenko, Gabo e Pevsner — estivessem trabalhando a idéia simultaneamente, sua expressão mais clara e convincente encontra-se no *Manifesto realístico* publicado por Gabo e Pevsner em agosto de 1920. No decorrer do manifesto, eles criticaram o futurismo (que despertara considerável interesse na Rússia) pelas deficiências já mencionadas: "É óbvio para todos que o simples registro gráfico de uma série de tomadas momentâneas de um movimento *suspense* não recria o próprio movimento."⁴ Depois, numa linguagem não muito diferente da dos manifestos futuristas, eles denunciaram a arte do passado e proclamaram uma arte nova e dinâmica, a arte dos "ritmos cinéticos". "Renunciamos ao erro egípcio multimilenar em arte, que considerou os ritmos estáticos os únicos elementos da arte pictórica. Afirmamos um novo elemento na arte pictórica, os *ritmos cinéticos*, como as formas básicas do nosso sentimento de tempo real."⁵ Gabo ampliaria essa declaração trinta anos depois, quando escreveu: "A escultura construtiva é não só tridimensional; ela é tetradiimensional, na medida em que estamos tentando inserir nela o elemento de tempo. Por tempo entendo movimento, ritmo: tanto o movimento real quanto o ilusório, que é percebido através do fluxo de linhas e formas na escultura ou na pintura. Em minha opinião, o ritmo em uma obra de arte é tão importante quanto o espaço, a estrutura e a imagem."⁶

Biblioteca da
Escola de Belas Artes da UFMG

O que Gabo e Pevsner contemplavam era uma forma de escultura em que o movimento teria um lugar igual ao da estrutura, do espaço e da imagem, mas não seria lugar predominante. Não pretendiam substituir a escultura tradicional por alguma espécie de balé mecânico. Não renunciavam à característica essencial e distintiva da escultura: a construção no espaço.

Foi à *massa* que eles renunciaram. A engenharia, sublinharam, tinha demonstrado que a força dos corpos não depende da massa: a viga em T é testemunha disso. Mas os escultores ainda não se tinham apercebido ou tirado vantagem disso. "Vocês, escultores de todos os matizes e tendências, ainda aderem ao velho preconceito de que o volume não pode ser separado da massa. Mas podemos tomar, por exemplo, quatro superfícies planas e, a partir delas, construir exatamente o mesmo volume que com quatro toneladas de massa."⁷ Ora, um modo de construir volumes sem massa é fixar-lhes os contornos por meio de superfícies planas ou de uma grade de arames, como Gabo e Pevsner em suas "construções". O resultado, porém, é estático, embora uma sugestão de movimento possa ser transmitida óticamente pela torção das superfícies e pela tensão dos arames. George Rickey descreveu adequadamente esses tipos de construção como "celebrações estáticas de eventos cinéticos". Um outro modo de produzir o mesmo efeito é pelo movimento.

Para se ver que isso é assim, basta pegar um pedaço de barbante com um peso atado a uma extremidade e fazê-lo girar rapidamente. Logo que ganha velocidade, começa a parecer sólido, como se fosse um cone. O barbante em movimento delinea uma certa área de espaço, cria uma forma ou imagem no espaço e adquire assim as características essenciais da escultura. Isso é, por assim dizer, um paradigma, um arquétipo da arte cinética. Uma obra de arte cinética móvel cria uma forma no espaço pelo movimento. Não é essencial que a forma pareça sólida: é suficiente que o objeto em movimento delimite e defina uma certa área de espaço e que alguma forma ou imagem surja *como resultado do movimento*.

A mais antiga obra a preencher esses requisitos foi a *Construção Cinética* de Gabo, de 1920.⁸ Consiste numa vara metálica vibrátil, acionada por um motor. Quando a vara vibra forma-se uma simples onda. É esguia e translúcida como um vaso etéreo e frágil. Gabo esperava avançar desse humilde começo para formas cinéticas mais complexas, mas estava descontente com o obstáculo representado pelo motor elétrico como gerador de energia. Em 1922 fez um desenho, *Projeto para uma Construção Cinética*, que nunca chegou a ser concretizado. E, daí em diante, por falta de recursos técnicos para a execução de seus projetos, passou a se dedicar às construções estáticas.

Só quase uma década depois é que foi produzida uma obra de arte cinética quase tão importante quanto a de Gabo. Foi a *Máquina de Luz* ou *Modulador Luz-Espaço* de László Moholy-Nagy. Embora Gabo não pareça ter-se apercebido do fato, a luz desempenhou um papel importante na produção do efeito escultural em sua *Construção Cinética*. Era o reflexo de luz proveniente da superfície metálica que criava a impressão de solidez, Moholy-Nagy tinha plena consciência da importância da luz na construção cinética. A luz não age apenas sobre as partes metálicas de sua máquina; também lhe adiciona um novo elemento "escultural". Assim como as peças móveis delimitam e definem certas áreas de espaço, também a luz inunda e envolve todo o espaço que rodeia a máquina: ela engloba o meio circundante. Essa idéia do uso "escultural" da luz e da arte "ambiental" foi uma das

mais fecundas em todo o campo da arte cinética, e é a que está sendo mais vigorosamente explorada hoje em dia.

No aspecto teórico, Moholy-Nagy também deu uma importante contribuição. Num manifesto publicado conjuntamente com Alfred Kemeny em 1922, ele analisa o efeito da arte cinética sobre o espectador. Diante de uma obra de arte cinética, o espectador deixa de ser um observador passivo ou receptivo: torna-se um parceiro ativo "com forças que se desenvolvem por iniciativa própria". Na arte cinética, a composição não se mostra toda de imediato. O espectador, por assim dizer, tem que recompor e construir a obra por si mesmo. Mas Moholy-Nagy considerava suas obras como artefatos meramente experimentais e demonstrativos. Previu um tempo em que o espectador participaria na formação da própria obra. Também nisso Moholy-Nagy prenunciou alguns dos desenvolvimentos mais recentes — a participação do espectador.

O movimento da Arte Cinética, conforme é hoje conhecido, pode ser considerado como datando, não de Gabo ou de Moholy-Nagy, mas de Alexander Calder. Este último resolveu o problema da força motriz de um modo que era simultaneamente simples, elegante e óbvio: Calder usou o movimento do ar. Assim, não tinha necessidade de esconder sua fonte de energia ou de tentar fazer dela uma parte integrante da obra. No começo da década de 30, começou produzindo o que denominou "móviles". Estes, em sua forma plenamente desenvolvida, consistiam em chapas de metal, pintadas de preto e branco ou nas cores primárias — vermelho, amarelo e azul. As chapas eram suspensas de varetas e articuladas de tal maneira que podiam movimentar-se livremente em qualquer direção. Quando postos em movimento por uma corrente de ar, os "móviles" giram suavemente, em velocidades variáveis, e estabelecem uma espécie de contraponto de movimento. Mas, embora os "móviles" de Calder estejam de acordo com a concepção de Gabo de escultura cinética, as idéias deste último não parece terem tido uma influência direta sobre ele. Calder chegou à arte cinética através da fabricação de brinquedos. Seu uso de cores primárias pode ter sido inspirado em Mondrian e, em Miró, as formas das chapas de metal — e, na verdade, o próprio espírito lúdico dos "móviles".

Durante largo tempo, Calder foi o único artista de importância que trabalhou com escultura cinética. Ele foi olhado como alguém um tanto excêntrico. A escultura cinética, afinal de contas, não é pintura nem escultura como tradicionalmente entendidas. Parece faltar-lhe seriedade; o seu lugar apropriado, diriam algumas pessoas, é a loja de brinquedos. Mas depois da Segunda Guerra Mundial e, sobretudo, desde os anos 50, a arte cinética passou a atrair cada vez mais a atenção de artistas sérios. Seria fútil, no entanto, tentar resumir tudo o que tem sido feito nos últimos vinte anos. Portanto, considerarei apenas as principais direções em que os artistas trabalharam e, por comodidade, agruparei suas obras em quatro títulos: 1. Obras que envolvem movimento real; 2. Obras estáticas que produzem seu efeito "cinético" pelo movimento do espectador; 3. Obras envolvendo a projeção de luz; 4. Obras que requerem a participação do espectador.

1. *Obras que se movimentam* — As obras que realmente se movimentam podem ser distinguidas entre si pela força motriz empregada. Desde os anos 20, a tecnologia avançou suficientemente para possibilitar aos artistas o uso de uma grande variedade de máquinas acionadas pela energia elétrica. Mas alguns ainda se apoiam em fontes naturais de energia. Kenneth Martin e George Rickey, tal

como Calder, usam o movimento do ar: Martin, para obter um contínuo movimento espiral ascendente de tiras metálicas curvilíneas; Riekey, a fim de produzir movimentos rítmicos contrastados com lâminas altas e esguias que se movimentam para um e outro lado, como se fossem grama alta ondeada por uma brisa. Outros artistas empregam forças naturais conjuntamente com energia elétrica. Takis usa o magnetismo. Seu *Balé Magnético* consiste numa grande bola branca de metal que, alternadamente atraída e repelida por uma bobina magnética, é compelida a executar uma dança errática em torno dela.

Daqueles que usam um motor elétrico, alguns, como Pol Bury, escondem a fonte energética. Outros, como Schöffler, Krämer e Tinguely, integram-no como parte da obra. Esta segunda solução é esteticamente mais satisfatória, na medida em que o elemento de mistificação é removido. Mas até agora essas "máquinas" não têm sido totalmente satisfatórias como obras de arte cinética, isto é, o movimento é feito para servir a algum propósito e não se apresenta como algo de interesse intrínseco ou como um "elemento escultural" no sentido acima explicado. As obras de Krämer são, na realidade, balés mecânicos. Tinguely situa-se mais na tradição dadaísta, zombando da era da máquina e da própria ARTE — ele construiu, não com êxito total, algumas máquinas "autodestrutivas" — e, embora tivesse realizado um certo número de composições móveis muito satisfatórias, elas se movimentam mais num plano único do que no espaço (como se uma tela de Arp fosse posta em movimento). O principal interesse de uma obra de Bury é a misteriosa vida com que ele dotou os movimentos imprevisíveis de um feixe de pregos, arames ou pequenos pinos de madeira.

2. *Obras envolvendo movimento por parte do espectador* — Em 1920, Marcel Duchamp demonstrou, por meio de seu *Rotative Plaque Verre*, que se um disco plano pintado com círculos concêntricos é girado rapidamente, adquire aparência de um objeto sólido. Por outras palavras, um objeto movente pode passar por uma transformação ótica tão radical que parecerá ser algo muito diferente. Em certas condições, o mesmo efeito pode ser obtido pelo espectador movimentando-se diante de um objeto. As possibilidades artísticas desse fenômeno ótico têm sido exploradas por numerosos artistas. Soto, por exemplo, assim fez em suas "estruturas vibratórias" e "metamorfoses". Diz ele: "O que sempre me interessou foi a transformação de elementos, a *desmaterialização* da substância sólida. Em certa medida, isso interessou sempre aos artistas, mas eu quero incorporar o processo de transformação na própria obra. Assim, enquanto a observamos, a linha pura é transformada, por ilusão ótica, em vibração pura, o material em energia."⁹ Soto realiza esse efeito colocando algum objeto — uma estrutura de arame, por exemplo — diante de um fundo achamlotado. Quando o espectador se movimenta diante da obra, o fundo achamlotado fragmenta a linha da estrutura de arame, de modo que se apresenta como uma série de pequenos pontos flutuando no espaço.

O mais impressionante na obra de Soto é que os seus elementos são simples e comuns e, no entanto, o efeito que produzem quando se combinam é misterioso e complexo. "Separadamente", como diz Soto, "essas coisas nada são, mas, reunidas, algo muito estranho acontece... todo um mundo de novos significados e possibilidades é revelado pela combinação de elementos simples e neutros. "Tal como Turner e os impressionistas, a finalidade de Soto consiste em dissolver a forma em cor e luz, em realizar, declarou ele, "um mundo abstrato de relações

puras, o qual tem uma existência diferente do mundo das coisas... Meu objetivo é libertar o material até que se torne tão livre quanto a música — embora eu fale de música não no sentido de melodia, mas no sentido de relações puras."¹⁰ Uma peça de música não é uma "coisa" ou mesmo uma combinação de coisas: é o relacionamento entre sons. Do mesmo modo, uma obra de Soto não é uma coisa, um objeto, mas uma relação de elementos óticos que resulta do movimento: "é puramente ótica, sem substância física." Tal como a música, ela canta.

Embora os efeitos visados por Soto tenham tanto em comum com os de um pintor ou com os de um escultor, suas obras são tridimensionais. As obras de outros artistas, como Vasarely, Agam, Cruz-Diez ou Asis, são mais pictóricas. Em cada caso, as formas se alteram quando o espectador passa defronte delas, como se assistisse a um filme abstrato. Por vezes, como no caso das *fisicromias* de Cruz-Diez, tanto as cores como as formas mudam; podem ir de um vermelho profundo, quando vistas de uma extremidade, até o azul profundo na outra. Agam e Vasarely obtêm seus efeitos desenhando em folhas de perspex ou de algum outro material semelhante, e colocando umas à frente de outras. Asis, por seu lado, obtém seus efeitos — usualmente uma espécie de molde de seda achamlotada — por ilusão ótica, colocando uma folha perfurada adiante de um fundo de pontos correspondentes no tamanho às perfurações. Embora essas obras ganhem em interesses por seus padrões mutantes, elas não dependem do movimento da mesma forma como as de Soto e as de outros artistas cinéticos dependem. É possível, em qualquer momento, fixarmo-nos numa determinada fase da composição e contemplá-la como se estivéssemos diante de um relevo pintado. Entretanto, subsiste o fato de que, quando nos movimentamos, a composição se altera, de fato, de um modo inteiramente distinto de um relevo "estático".

Neste ponto cumpre dizer uma palavra sobre a arte op, que, como já foi assinalado, é classificada às vezes como arte cinética. Ela é assim classificada porque dá uma forte impressão de movimento. A obra parece expandir-se e contrair-se, avançar e recuar; há partes que parecem girar, dar saltos na tela, aparecer e desaparecer, etc. Entretanto, nenhum movimento real está envolvido, quer por parte da obra, quer por parte do espectador. Por conseguinte, está faltando uma característica essencial da arte cinética, tal como foi concebida por Gabo e Pevsner: a construção de alguma forma ou imagem no espaço pelo movimento. O espaço onde as formas parecem mover-se é totalmente ilusório, ao contrário do espaço onde funcionam as obras de Soto ou Asis, que é em parte ilusório e em parte real. Por conseguinte, há ponderações válidas para o excluir da categoria de arte cinética. Poder-se-ia argumentar que é arbitrário traçar uma linha divisória entre o que Soto e Asis estão fazendo e o que os artistas op fazem, que os dois campos se confundem. Mas isso não é verdade. Embora todos possam produzir seus efeitos por meio de ilusão, os artistas op geram a impressão de movimento por meio de ilusão, ao passo que os artistas cinéticos fazem exatamente o oposto: eles produzem a ilusão por meio de movimento. Os artistas op confiam inteiramente em meios pictóricos: o jogo entre cores e linhas. Os artistas cinéticos, por outro lado, apóiam-se no movimento como elemento de transformação. Diferem, pois, no método e na intenção. Chamá-los a todos artistas cinéticos obscureceria importantes diferenças existentes entre eles.

3. *Obras envolvendo luz* — O uso da luz pode ser dividido, de um modo geral, no pictórico e no que chamarei o *escultural*, ou seja, luz projetada no espaço.

O uso escultural da luz *stricto sensu* é aquele em que ela é usada para definir áreas de espaço. Três coisas estão geralmente envolvidas aqui: a fonte luminosa, o feixe de luz — ou aura luminosa, se a luz não estiver focalizada — e as superfícies iluminadas, que podem incluir partes da obra ou, se se tratar de um espaço fechado, as paredes circundantes. Esse uso da luz tem o efeito de atrair o espectador para a órbita da própria obra. Cria um ambiente artístico. Mas o foco da atenção pode variar. Na obra de Nicholas Schöffer, por exemplo, a atenção é mais dirigida para as superfícies iluminadas das partes de metal polido da obra do que para o movimento da luz pelas paredes. Em certos trabalhos de Von Graevnitz, Piene e Le Parc, o movimento da luz é que constitui o principal foco de interesse. A ambição de Piene é produzir monumentais projeções luminosas ao ar livre. "O meu maior sonho", diz ele, "é projetar luz no vasto céu noturno, sondar o universo quando a luz vai ao seu encontro."¹¹ O uso do neon, por outro lado, tal como é empregado por Morellet, por exemplo, habilita o artista a mapear áreas do espaço por meio da própria fonte luminosa, isto é, sem projeção.

De certo modo, a luz é o meio mais efetivo de apresentação visual de ritmos e padrões de movimento. É o mais "desmaterializado" de todos os elementos à disposição do artista. O neon é particularmente adequado para esse fim. Como as obras de Garcia-Rossi e Don Mason demonstram, é possível produzir as mudanças de ritmo e tom mais sutis, mediante a iluminação aleatória de tubos de neon. Ondas de luz fluem e refluem no próprio núcleo de cada tubo, como se, momentaneamente, ganhasse vida e logo morresse tranquilamente.

Mas a luz não é apenas "desmaterializada" em si mesma; ela também tem um efeito "desmaterializador" sobre os objetos com que entra em contato. Quando o espectador se movimenta diante de um *Relevo Luminoso* de Mack, a luz refletida pelas tiras de metal polido começa tremulando e vibrando, e o objeto parece dissolver-se na luz vibratória. Em algumas das obras de Martha Boto, a luz projetada através de discos metálicos giratórios dá a impressão de que se está olhando para um turbilhão de galáxias ou um redemoinho de poeira de prata. Em *Reflexos Líquidos*, de Liliane Lijn, a luz é captada por gotas de água que funcionam como lentes, ampliando, refletindo e projetando a própria luz. Os elementos mais simples podem ser transformados, de maneira incrível, por meio da luz em movimento.

Todas essas obras envolvem o movimento da luz no espaço e, por conseguinte, incluem-se no conceito de arte cinética já descrito. Mas existem outras obras, como as de Malina e Healey, que são mais difíceis de classificar desse modo. A luz se move mas ela não se move no espaço. É projetada numa tela por trás. É isso o que entendo por uso pictórico da luz: pintar com luz.¹² Em princípio, esse uso da luz não é diferente do seu emprego no cinema. Mas, se quisermos ampliar o termo arte cinética para incluir filmes — pelo menos, filmes abstratos como os feitos por Egging nos anos 20 —, correremos o risco de confundir dois conceitos distintos. Pode-se argumentar, porém, que, ao contrário do filme e da televisão, é possível discernir pelo menos tenuemente as partes em movimento que produzem as imagens na tela de uma obra de Malina ou Healey. Logo, elas envolvem movimento real no espaço e estão, por conseguinte, de acordo com a definição. Do mesmo modo, podem ser também considerados objetos cinéticos os *videos-rotadores* de Peter Sedgley, nos quais a luz ultravioleta é projetada em discos giratórios com círculos concêntricos de tinta fluorescente de cores variadas.

A. *Obras envolvendo a participação do espectador* — Num manifesto publicado em 1963, o Groupe de Recherche d'Art Visuel, ao qual pertencem Le Parc, Morellet e Garcia-Rossi, lê-se: "Desejamos colocar o espectador numa situação em que ele se inicia e transforma. Desejamos desenvolver nele uma capacidade crescente de percepção e de ação."¹³ E, falando acerca de *Labyrinthe*, eles afirmaram: "A obra está deliberadamente orientada para a eliminação da distância entre o espectador e a obra de arte. Quando essa distância desaparece, torna-se maior o interesse na própria obra e menor a importância da personalidade do autor."¹⁴ Tradicionalmente, o espectador tem desempenhado um papel mais ou menos (embora não totalmente) passivo. Ele tem admirado obras de arte como produto da imaginação de outrem, como algo com que se defronta e que é distinto dele próprio. Sugere-se agora que ele pode entrar num relacionamento mais íntimo com a obra, tornando-se um parceiro em sua produção. A participação do espectador pode ir desde a atividade limitada de pôr uma obra em movimento e de fazê-la parar, até a sua construção efetiva. Nesse aspecto, Lígia Clark oferece-nos um exemplo particularmente bom com os *Bichos*.

Essas obras são feitas de folhas articuladas de metal que podem ser manipuladas de modo a assumir várias formas. Cada parte da obra está funcionalmente relacionada com toda as outras, como num organismo, e os movimentos das partes obedecem a uma seqüência definida. A obra tem vida própria: não se fixará qualquer das posições que o manipulador deseja. Assim, ao manipular a obra, ele está consciente de que existe uma certa intencionalidade dentro dela. Como disse Lígia Clark, estabelece-se um novo relacionamento entre o espectador e a obra. Esse novo relacionamento é possibilitado pelo movimento independente da obra em resposta à ação do manipulador. Isso também altera o papel do artista. Este deixa de oferecer uma obra pronta e acabada para apresentar um conjunto de possibilidades, um programa, uma situação a partir da qual a obra poderá desenvolver-se.*

O uso da luz oferece ainda maiores possibilidades à participação do espectador. Conforme já se disse, o espectador ingressa na própria obra; esta cerca-o. Sua atenção está totalmente concentrada na escuridão circundante, e a luz assalta-lhe os sentidos. Uma pessoa adquire essa concentração das faculdades no cinema e no teatro. Mas num ambiente de objetos de luz cinética, como o *Labyrinthe* do Groupe de Recherche, as percepções do espectador são ainda mais aguçadas pelo fato de que ele pode não só ativar as obras, mas também andar dentro delas.

Há uma outra característica da arte cinética que convém mencionar: o elemento de acaso. A repetição exata de movimento, por muito complexo que seja, torna-se monótona. Mas o movimento completamente aleatório também tem que ser evitado, pois seria sem propósito nem forma: seria simplesmente caótico. Deve

* Embora esta análise dos *Bichos*, de Lygia Clark, não seja incorreta, é muito problemática a inclusão da artista brasileira em uma apreciação da arte cinética. Para não estender desnecessariamente a discussão, basta observar que a trajetória em que os *Bichos* estão inseridos nada tem em comum com as propostas da arte cinética, e se enquadram perfeitamente nas intenções do neoconcretismo, movimento especificamente carioca que punha em xeque determinadas seqüências ortodoxas (no sentido negativo) do concretismo tradicional. Para uma compreensão mais profunda do tema, veja-se Ronaldo Brito, *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Rio, "Temas e Debates no. 4, FUNARTE/INAP, 1985. (N.R.T.)

ser exercido algum controle. Isso é geralmente obtido pela descoberta de algum relacionamento entre os elementos na obra que se mantêm constantes no decurso de toda e qualquer variação de movimento. A quantidade de maneiras com esse relacionamento é percebido pode ser infinita. Pode ser uma questão de acaso a espécie de percepção que ocorre num dado momento. Mas como existem relações subjacentes constantes, o movimento possui um padrão.

Tentei neste capítulo fornecer uma definição do termo "arte cinética", mas, à semelhança do que ocorre com tantos termos artísticos, como futurismo, expressionismo, arte abstrata e arte pop, nenhuma definição firme pode ser dada. É inevitável que ela seja usada de maneiras as mais diversas. Isso pode ser desconcertante para os não-iniciados, mas não tem por que resultar em grande confusão, desde que certas distinções sejam feitas. Procurei indicar em que consistem essas distinções. Há obras que envolvem movimento no espaço, quer por parte da própria obra, quer por parte do espectador, quer este manipule a obra ou não, e isso deve envolver idealmente alguma transformação ótica dos elementos de que a obra consiste. Isso é cinético no que eu chamo o sentido estrito, ou seja, o sentido em que era entendido pelos primeiros teóricos. Depois, temos as obras que dão uma impressão de movimento sem que esteja envolvido qualquer movimento real (arte op); obras que envolvem movimento real, embora bidimensional — relevos móveis e filmes — com ou sem uma ilusão de movimento no espaço; e, finalmente, representações estáticas de movimento, como nas pinturas futuristas. Se alguém quiser chamar a qualquer ou a todas essas modalidades arte cinética, tudo bem, mas pelo menos as distinções devem ser preservadas.¹⁵

O movimento da Arte Cinética, que ganhou destaque no final da década de 50 e começo da de 60, e atingiu o seu clímax na época da exposição "Lumière et Mouvement" em Paris, 1967, teve seu declínio como movimento de interesse central iniciado em 1970, mais ou menos por alturas da exposição na Tate Gallery; e, embora continue como movimento, acabou sendo, à semelhança do cubismo, dissolvido em meio ao sistema artístico em geral; muitos dos seus adeptos transferiram-se para outras tendências como a arte ambiental, e outras manifestações de vários tipos.

1970

NOTAS

1. Joshua C. Taylor, *Futurism*, Nova York, 1961, p. 134.
2. Cf. Muybridge, *The Human Figure in Motion*, 1880.
3. O *Mobile* de Duchamp de 1913 — uma bicicleta invertida colocada sobre um banco — não era cinético na acepção técnica, embora pudesse ser movimentado. Não pretendia sequer ser olhado como obra de arte e certamente, na época, não tinha a intenção de apresentar o movimento como objeto de contemplação estética. Dois futuristas, Balla e Depero, fizeram em 1915 objetos móveis, *Complessi Plastici Mobili* e *Complessi Motorumoristi*, respectivamente — envolvendo o segundo o que talvez tenha sido o primeiro uso de um motor — que são, pelo menos, precursores da arte cinética se não artistas cinéticos na acepção mais precisa. Mas há tanta pesquisa a ser ainda realizada que é impossível formular enunciados categóricos a respeito da pré-história da arte cinética.
4. *The Realistic Manifesto*, impresso em russo em *Gabo*, Londres, p. 151. Traduzido por Camilla Gray.
5. *Ibid.*

6. "Russia and Constructivism", em *Gabo*, p. 160.

7. *The Realistic Manifesto*, op. cit.

8. Não considero obra de arte cinética o modelo de Tatlin para o *Monumento Cinético à Terceira Internacional*, de 1919-20. Embora as suas peças se movimentem, o movimento delas é indiscreto, porquanto requerem um ano, um mês ou um dia para completar suas revoluções.

9. *Signals*, 1, 10 de novembro-dezembro de 1965, p. 13.

10. *Ibid.*

11. *Zero One*.

12. O uso pictórico da luz tem uma longa história. No século XVIII, Castel construiu um "cravo ocular" que pretendia fornecer o equivalente visual da música. Muitos experimentos nessa mesma linha foram efetuados desde então. Scriabin compôs uma peça de música para acompanhamento com cores. O órgão de cores mais bem-sucedido foi o construído por Thomas Wilfred em 1919.

13. Citado em *Image*, inverno de 1966, p. 21, em tradução de Reg Gadney e Stephen Bann.

14. *Ibid.*

15. Desde que este artigo foi escrito em 1967, modifiquei meus pontos de vista. Para uma análise mais detalhada desse ponto, ver o meu *Op Art*, Londres, 1970, pp. 123-24 e 145.

ARTE POP

EDWARD LUCIE-SMITH

A arte pop tem no máximo dez a doze anos de idade.* O termo em si foi usado pela primeira vez pelo crítico britânico Lawrence Alloway, em 1954, como um rótulo conveniente para a "arte popular" que estava sendo criada pela cultura de massa. Alloway ampliou o termo em 1962 para incluir a atividade de artistas que estavam procurando usar imagens populares em um contexto de "belas-artistas". Desde então surgiu uma série de outros rótulos concorrentes, mas este foi o que vingou, apesar dos protestos (ocasionais) dos próprios artistas.

A primeira obra genuína de arte pop realizada na Grã-Bretanha e geralmente aceita como tal foi a colagem de Richard Hamilton, *O que Exatamente Torna os Lares de Hoje tão Diferentes, tão Atraentes?* A obra foi executada para figurar em uma exposição intitulada "Isto É Amanhã", na Whitechapel Art Gallery, em 1965. O primeiro grande impacto provocado pela arte pop sobre o público britânico foi na Exposição dos Jovens Contemporâneos de 1961, que incluiu obras de David Hockney, Derek Boshier, Allen Jones, Peter Phillips e R.B. Kitaj, e firmou toda uma geração de jovens artistas. No mesmo ano, Peter Blake realizou sua primeira exposição no Instituto de Arte Contemporânea.

O desenvolvimento da arte pop nos Estados Unidos não é tão fácil de mapear. Ela avançou por etapas surpreendentemente lentas em meio ao expressionismo abstrato então predominante, e muitos dos pintores pop americanos continuam apontando Willem de Kooning, um dos gigantes do expressionismo abstrato, como uma influência marcante em sua obra. O ano importante parece ter sido 1955, marcado pelo surgimento de Robert Rauschenberg e Jasper Johns na cena artística de Nova York. Em 1958, Johns fazia a sua primeira exposição individual, e o crítico de Nova York, Leo Steinberg, assim descreve sua reação ao que viu: "As telas de De Kooning e Kline, segundo me pareceu, foram subitamente jogadas num mesmo saco com Rembrandt e Giotto. Todos, também de súbito, se converteram em pintores ilusionistas." Apesar disso, a cena artística nova-iorquina, como um todo, só veio a sentir o pleno impacto da arte pop no início de 1961.

É necessário expor os fatos de forma singela, porque a arte pop teve uma história bem curiosa — o seu acolhimento foi algo inteiramente distinto do que tinha sido dispensado aos estilos modernistas que a precederam. Houve, é certo, um breve período de incubação. Durante os primeiros cinco anos, aproximadamente,

* O artigo foi escrito em 1966. (N.R.T.)

a arte pop foi um movimento mais ou menos "underground". E quando veio à tona houve um primeiro momento de recuo, até de resistência. Isso aconteceu especialmente em Nova York, por razões históricas. O expressionismo abstrato se tinha estabelecido nos Estados Unidos como o primeiro estilo local a conquistar proeminência internacional. Ora, como Mario Amaya disse em seu livro sobre arte pop, os novos pintores "pareciam estar jogando pela janela toda a realização americana". Harold Rosenberg, um dos mais poderosos e inteligentes críticos norte-americanos, tentou liquidar sumariamente o novo movimento. Disse ele: "Boa parte do impacto é imputável ao fato de que se pode falar com muita facilidade sobre a arte ilusionística, em contraste com a abstração, cuja retórica foi reutilizada um sem-número de vezes até ficar quase esgotada." Para ele, a arte pop era simplesmente "uma contribuição para a crítica de arte". Apesar dessas dúvidas e desses protestos, a arte pop foi bem-sucedida no nível material, ganhou penetração no público, foi adotada por colecionadores, e os principais artistas pop conquistaram seu espaço e até ficaram ricos em um prazo de tempo espantosamente curto.

Apesar da hesitação inicial que acabei de descrever, a arte pop teve até agora um maior impacto e ganhou raízes mais sólidas nos Estados Unidos do que em qualquer outro lugar. A causa básica talvez possa ser inferida de uma declaração com que um estudante do Royal College of Art, em Londres, colaborou para um documento coletivo intitulado "Um Modelo Composto do Processo Crítico". Disse ele: "A arte pop descreve o ambiente consumista e sua mentalidade: a fealdade converte-se em beleza." Talvez se possa acrescentar a isso uma outra frase também constante do mesmo documento: "O tema eleva-se ao status de conteúdo pela atitude do artista para com ele." A pintura norte-americana dos anos do pós-guerra foi sistematicamente nacionalista em suas atitudes. Os líderes do mundo artístico norte-americano expressaram com freqüência sua impaciência a respeito do que estava acontecendo na Europa; os principais pintores americanos são ferozmente competitivos e manifestam freqüentemente um franco desdém pela obra de seus rivais europeus. A arte pop, tal como emergiu dos experimentos realizados ao longo da década de 50, era o instrumento ideal para enfrentar o ambiente humano norte-americano. O elemento de agressividade que a arte pop foi buscar no design comercial e na implacável técnica de venda, foi bastante atraente para os pintores norte-americanos. Esses pintores, com efeito, acharam fácil convencer-se de que o estilo que praticavam agora tinha uma linhagem especificamente americana, e de que os índios de cachimbo, os cata-ventos pitorescos e os "primitivos americanos" já tão admirados e colecionados nos Estados Unidos, forneciam uma espécie de *fiat* ou *imprimatur* oficial para o que estavam tentando realizar. Uma importante exposição intitulada "Arte Pop e a Tradição Americana" e montada em abril de 1965 no Milwaukee Art Centre propiciou uma eloqüente confirmação disso.

Não se pretende negar com isso, entretanto, que a arte pop também tenha tido uma ancestralidade européia. Encontraremos suas raízes no *Dadá*, e veteranos *dadaístas* não tardaram em reconhecer a semelhança entre os dois movimentos, embora não demonstrando grande entusiasmo pelo fato. Em seu altamente competente livro sobre o movimento *Dadá*, Hans Richter cita uma carta que lhe foi endereçada por Marcel Duchamp: "Esse neo-*Dadá*, a que eles chamam neo-realismo, arte pop, *Assemblage*, etc., é uma saída fácil e sustenta-se do que o *Dadá* fez. Quando descobri os '*ready-mades*' pensei estar desencorajando a estética. No neo-*Dadá*, eles tomaram os meus '*ready-mades*' e recuperaram a beleza estética

neles. Joguei-lhes o porta-garrafas e o mictório na cara como um desafio... e agora eles os admiram por sua beleza estética!"

Duchamp, em sua desilusão, acertou tanto na diferença quanto na semelhança. Parece-me que um dos aspectos enigmáticos da arte pop e aquele que mais urgentemente necessita de explicação é a sua evidente frieza, sua ausência de envolvimento com o tema de que trata. À primeira vista, há um ressurgimento de técnicas dadaístas, de truques dadaístas, mas sem o menor respaldo na filosofia dada. Cumpre lembrar que o movimento Dadá era especificamente antiarte, algo que tinha surgido em radical oposição a uma situação já existente. Portanto, era moldado por essa situação. O que os artistas pop fizeram — pelo menos em sua fase exploratória inicial — foi encontrar alguma coisa positiva nesses gestos de oposição, alguma coisa a partir da qual fosse possível construir. A aparente levandade da arte pop não nos deve levar a pensar que ela seja um produto da falta de cultura e da indisciplina, nem o seu aparente desligamento, que seja descomprometida. Pelo contrário, a arte pop é, entre outras coisas, um movimento culto e altamente consciente. Jasia Reichardt, em seu relato de como a arte pop evoluiu em Londres, em parte através de uma série de reuniões na I.C.A., descreve os acalorados debates que tiveram lugar, as pesquisas e análises profundas de velhos livros de histórias em quadrinhos, de *westerns* e de revistas baratas de ficção científica. Aqueles que freqüentavam tais debates estavam séria, perfeita e legitimamente interessados no que podemos chamar a arqueologia dos mitos produzidos em massa e do *design* popular. As preocupações dos principais artistas pop que trabalham na Grã-Bretanha têm ido freqüentemente muito além dos interesses correntes que lhes são atribuídos. Richard Hamilton, já mencionado no começo como um dos originadores do estilo, fez uma cuidadosa reconstrução do *Grande Vidro* para a retrospectiva da obra de Duchamp na Tate Gallery em 1966. Hamilton é reconhecido em toda a parte como um dos principais especialistas na história do movimento Dadá. R. B. Kitaj, pintor norte-americano residente na Grã-Bretanha, é famoso pela elaboração das notas do catálogo, e uma dessas notas remetem o espectador para coisas como o *Journal of the Warburg Institute*, uma publicação erudita que não pode ser, sob qualquer aspecto, equiparada a uma história em quadrinhos do Batman.

De fato, quando se trata de descrever uma típica pintura pop, logo se descobre que tal coisa não existe. A idéia de "estilo" se dissolve — a arte pop não tem estilo e é hostil a categorias. Permitam-me citar alguns exemplos para provar a minha tese. Nos Estados Unidos, por exemplo, no grupo dos principais artistas pop estão incluídos não só Johns e Rauschenberg (que se situam um pouco à parte e talvez fossem melhor classificados como precursores, em vez de participantes), mas também Andy Warhol, Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg e James Rosenquist. Cada um deles difere de maneira razoavelmente considerável de todos os outros. Warhol, por exemplo, gostaria de eliminar totalmente a idéia de obra de arte manual. Muitos de seus quadros baseiam-se em imagens fotográficas transferidas diretamente para a tela por meio de estênceis. Harold Rosenberg fala desdenhosamente de "colunas de rótulos da Sopa Campbell em narcótica repetição, como uma anedota sem graça contada várias vezes." Um crítico mais receptivo, no prefácio para o catálogo da retrospectiva de Warhol realizada em 1965 no Museu de Arte de Filadélfia, diz que "sua linguagem pictórica consiste em estereótipos". O prefácio prossegue afirmando que "a obra de Warhol faz-nos readquirir consciência de objetos que perderam seu

reconhecimento visual através da exposição constante. Olhamos como se fosse a primeira vez para coisas que nos são familiares, mas que foram separadas de seus contextos correntes, e refletimos sobre os significados da existência contemporânea." Lichtenstein, Jim Dine e Oldenburg são aparentados a Warhol por suas imagens e preocupações estilísticas, mas abordaram a tarefa de criar consciência dos "significados da existência contemporânea" por métodos totalmente diferentes. Lichtenstein pinta ampliações exorbitantes de coisas num estilo tomado das mais belas histórias em quadrinhos — até as retículas do processo de impressão são meticulosamente reproduzidas. Dine é mais conhecido por suas combinações de objetos reais e superfícies livremente pintadas — uma máquina de cortar grama, uma bacia, um chuveiro, contra um fundo de texturas pictóricas. Oldenburg é mais um criador de objetos do que um pintor, e esses objetos sempre possuem algo de surpreendente, seja em seu tamanho, em seu material ou em sua textura. Oldenburg cria hambúrgueres gigantes, por exemplo, em pano e gesso, e equipamentos de banheiro em plástico recheado de estopa. Indiana e Rosenquist também são diferentes. Indiana é um pintor de insígnias gigantes e ameaçadoras, de ordens que nos intimam, como "EAT" ["Coma"] ou "Die" ["Morra"]. Rosenquist emprega imagens enormes, mas em fragmentos. As várias partes são reunidas de modo a formar um padrão quase abstrato. Sob muitos aspectos, o que Rosenquist faz não está muito longe do que já era feito nos anos 20 pelo pioneiro do modernismo nos Estados Unidos, Stuart Davis. Davis, que foi principalmente influenciado pelo cubismo sintético, é, de fato, um dos ancestrais diretos da arte pop americana. Algumas de suas melhores telas baseiam-se em desenhos de embalagens banais, e o modo como ele trata esse material tem sido freqüentemente citado por críticos americanos como uma espécie de legitimação *post hoc* para o que os pintores pop tentam fazer.

Se bem que os principais artistas pop americanos sejam diferentes uns dos outros, existe contudo uma diferença definível entre eles e seus colegas britânicos — embora seja indubitavelmente verdadeiro que a arte pop britânica deve muito aos próprios Estados Unidos. Os primeiros trabalhos de pintores como Peter Phillips e Derek Boshier eram desinibidos hinos românticos a uma civilização meio real e meio imaginada, um paraíso de *pin-ups* e máquinas caça-níqueis. David Hockney também mitifica os Estados Unidos — fez uma prolongada visita a Los Angeles, enviando de volta relatos pictóricos atônitos e excitados das coisas que ali descobriu. Em termos de estilo, entretanto, a arte pop britânica é ainda mais difícil de classificar do que a americana. Richard Hamilton, por exemplo, tem um rigor, uma falta de efervescência e um humor sardônico que o colocam à parte dos outros. Suas produções tendem a diferir radicalmente umas das outras, porque cada uma delas é a consubstanciação de uma idéia; e à própria idéia foi consentido que dominasse a forma material. Se colocarmos, digamos, *Hugh Gaitskell como um Famoso Monstro do Cinema*, de Hamilton, ao lado de sua fotografia alterada de figuras numa praia (que parece a ampliação de um desenho de Henri Michaux), nada existe no tratamento, na textura ou na estrutura que nos diga terem sido essas duas obras produzidas pela mesma mão. É apenas a continuidade do processo intelectual que serve como traço de união de todas elas. Eduardo Paolozzi, claramente um dos pioneiros da arte pop britânica (e recentemente um colaborador de Jim Dine na produção de uma série de colagens), escapa de certo modo à classificação como "artista pop" na acepção usualmente aceita. Suas esculturas mais recentes, feitas de brilhante metal cromado, têm uma superfície pop, mas não

conteúdo pop. R.B. Kitaj, a quem já mencionei antes, é, como Richard Hamilton, um artista deliberadamente "erudito". Ele, como Hamilton, é um trabalhador penosamente lento. Os três artistas a quem acabei de mencionar parecem-me representar um aspecto hermético, quase rabínico, da arte pop, que está muito longe da imagem usual no espírito do público. *

Um outro artista que diverge um tanto da imagem aceite é Allen Jones. Jones é um eclético que tenta criar um meio-termo entre as imagens pop e a tradição principal da arte moderna. Em seus esquemas de cores e em seu tratamento da tinta, por exemplo, Jones mostra que aprendeu a lição de Matisse. Está interessado na metamorfose de imagens de um modo que nos lembra os mais acadêmicos surrealistas — uma *Female e Medal* resultará ser uma tela produzida na forma de uma medalha com sua competente fita, composta de pernas que emergem de calcinhas de seda. Os resultados têm um fino charme que fez de Jones um dos mais bem-sucedidos pintores pop britânicos, no que diz respeito ao acolhimento público.

Joe Tilson, Patrick Caulfield e Anthony Donaldson são outros artistas pop que se distinguiram por seus estilos independentes, que os fazem esquivar-se a um rótulo geral. Tilson foi muito influenciado por Kitaj e Paolozzi. Suas criações, sumamente originais, são os relevos em plástico moldado a vácuo. Nesses relevos, as unidades eram criadas em série, mas o modo como eram depois montadas podia variar — o resultado era um gênero de arte em que cada objeto combinava as qualidades do "feito em série" e do "único" — qualidades essas que a arte pop, por sua própria natureza, está sempre tentando combinar. As impassíveis naturezas-mortas e paisagens de Caulfield possuem muito mais personalidade do que a maioria das obras de Tilson, mas também muito menos variedade. Parecem ser um comentário sobre os modos vulgares de ver, em lugar dos modos vulgares de representar. Donaldson representa ainda uma outra tendência: o desejo de cruzar arte pop e abstração pura. Os quadros de Donaldson usam, por exemplo, as silhuetas de dançarinas de striptease como unidades abstratas repetidas no desenho. E as cores são as tonalidades anêmicas de plásticos baratos. Não obstante, o impacto global é o de uma pintura abstrata.

A única coisa que todos esses artistas possuem em comum não é certamente uma linguagem estilística, plenamente desenvolvida e pronta para toda espécie possível de comunicação — o gênero de linguagem estilística que os pintores do Alto Renascimento possuíam. Em vez disso, encontramos neles uma resposta quase exageradamente sensível à atmosfera predominante. O que os pintores que venho analisando refletem, o que eles compartilham, é a tônica e as imagens da megalópole moderna, da "vida da maioria", de homens encurralados em cidades e divorciados da natureza.

Quando se fala sobre arte pop, portanto, não se está discutindo um movimento artístico, no sentido em que o cubismo o foi, mas um acontecimento que se estende para além dos limites convencionais de um ensaio desse gênero e que, a bem dizer, só de um modo muito marginal se relaciona com a noção de "arte". Não foi por acidente que floresceu principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos e, com maior destaque, em Nova York e Londres. É verdade que houve pintores pop em outros países: Alain Jacquet na França, Alberto Moretti na Itália, Fahlstrom na Suécia. Mas o observador inglês ou americano, ao ver a arte pop criada alhures, é propenso a descobrir nela algo *voulu*, que não parece brotar com a mesma simplicidade espontânea e direta do meio ambiente.

De fato, o contexto necessário para a criação de arte pop é o estilo de vida pop, o melhor, a arte pop é em si mesma um subproduto acidental desse estilo de vida, uma cristalização que ocorreu quase por acaso. Só nesse sentido e em nenhum outro é que se pode usar a palavra "estilo" a respeito da arte pop. Em todos os demais aspectos, ela é, como já afirmei, carente de estilo. O que estou sugerindo é o seguinte: que a principal atividade do artista pop, sua justificativa, consiste menos em produzir obras de arte do que em encontrar um sentido, um nexos para o meio à sua volta, aceitar a lógica de tudo o que o cerca em tudo o que ele próprio faz. A descoberta dessa lógica, sua forma e direção tornam-se a principal tarefa do artista. Warhol, sob muitos aspectos o mais desconcertante e o mais enigmático de todos os pintores pop, é um exemplo extremo. Disse Warhol certa vez: "A razão por que estou pintando assim é porque quero ser uma máquina. Tudo o que faço, e faço como máquina, é porque é isso o que quero fazer. Penso que seria estupendo se todo mundo fosse igual." O despreendimento frio tornou-se uma identificação que é igualmente fria. Os primeiros "filmes *underground*" de Warhol foram uma outra afirmação dessas atitudes — um exame minucioso do banal leva finalmente a uma identificação com o que é mostrado. Entretanto, Warhol é, em muitos aspectos, uma espécie de moderno xamã. Uma lata de sopa Campbell aberta é assinada e converte-se num Warhol, numa obra de arte. Teve lugar uma polarização; o artista logrou alinhar-se, com total precisão, às forças que governam o mundo em que ele vive. Ao tornar-se igual a todos, tornou-se único. E isso habilita-o (mais ou menos) a renunciar inteiramente ao negócio da arte. *

Antes de se chegar a uma conclusão acerca da arte pop, é essencial tentar explorar algumas das condições que lhe deram origem, e isso significa fazer algumas perguntas radicais. Por exemplo, o que é a "cultura pop", que se presume fornecer à arte pop sua matéria-prima? Como praticamente tudo o mais em nossa sociedade, a cultura "pop" é o produto da Revolução Industrial e da série de revoluções tecnológicas que lhe sucederam. Juntem-se moda, democracia e máquina, e a cultura "pop" é uma parte do resultado. Nos dias em que tudo era feito à mão, a moda servia a uma variedade de propósitos. Um deles, mais importante do que satisfazer o desejo de novidade ou de incentivar a atração sexual, era o de atuar como um demarcador social. A moda começou no topo de uma estrutura social bastante rígida e filtrou-se gradualmente de cima para baixo, tornando-se menos elaborada e menos elegante à medida que o fazia. Esmero e estilo eram, na verdade, quase a mesma coisa, e muita gente não tinha tempo nem dinheiro para pensar em andar na moda. A máquina mudou isso. Acarretou mais dinheiro e mais lazer, e, ao mesmo tempo, impôs uma lógica própria. Se os homens queriam coisas feitas à máquina, era economicamente essencial que elas fossem fabricadas em grande quantidade. Descobriu-se que a moda fornecia um forte impulso sempre que a máquina estava envolvida. As coisas saíam de moda muito mais rapidamente do que se gastavam pelo uso. A moda acelerou o processo de substituição e ajudou a manter a indústria em atividade. Ao mesmo tempo, o processo de democratização política levou ao sentimento de que todo mundo tinha direito a estar na moda, se assim quisesse.

A cultura "pop" é, portanto, parte de um processo econômico que tem todas as probabilidades de continuar a se desenvolver. A moda é imediatamente acessível ao mais amplo mercado possível. Consome idéias visuais com apetite alarmante. A marca distintiva da moda já não é a elaboração, o esmero, mas a novidade e o impacto. Richard Hamilton, ao definir as qualidades que ele pensou

serem desejáveis na arte, queria que esta fosse transitória, popular, de baixo custo, produzida em massa, jovem, espirituosa, sexy, esperta, glamourosa e *big business* — todas as coisas que a moda popular já é.

A cultura "pop" envolve uma mudança nas atitudes para com o objeto. Os objetos deixaram de ser únicos. Sabemos que a maioria das coisas que usamos são feitas aos milhares idênticas, sendo impossível distinguir cada uma delas das restantes. Tendemos a valorizar as coisas não por si mesmas, mas em função dos serviços que desempenham. Muitos objetos — uma máquina de escrever, um telefone, um aspirador de pó, um aparelho de televisão — são coisas em que pensamos de um modo quase inteiramente abstrato, em termos dos serviços que fornecem. As obras de arte estão sentindo também os efeitos dessa atitude: estão se convertendo mais em funções do que em coisas. A arte pop compartilha dessa característica com outros estilos contemporâneos: a arte op e a arte cinética, por exemplo. Uma obra pop é, com freqüência, um evento congelado: surge diante de nós instantaneamente e deixa sua marca de forma definitiva. Não precisamos mais olhar para ela; é descartável.

Um exemplo surpreendente da tendência para a arte "descartável" é o *Happening*. Um *Happening* é uma obra de arte que envolve a interação de pessoas e coisas num dado ambiente ou situação. Ouvi certa vez Marshall McLuhan defini-lo como "uma situação em que todos atuam simultaneamente sem o fio condutor de um enredo". Os pintores pop de Nova York foram os originadores do *Happening* — Dine e Oldenburg foram especialmente atuantes neles. O objetivo era produzir um contexto emocional, e quando a catarse terminava, a obra de arte também terminava. Tinha cumprido seu propósito e desaparecido. Há uma característica peculiar aos *Happenings* que tem sido pouco comentada: o fato de que, embora eles envolvam pessoas e objetos, são eventos essencialmente abstratos, tendo a mesma relação com a *performance* num palco convencional que uma tela abstrata moderna com um Rubens ou um Teniers. Atrever-me-ia a dizer que a grande maioria das pinturas pop também são essencialmente abstratas.

Mas voltando à própria arte pop — no começo da década de 60, muitas pessoas receberam-na favoravelmente como a inversão de uma tendência, uma vitória súbita e inesperada da figuração sobre a pintura abstrata. Talvez não o tivessem feito, se essas pessoas lhe tivessem estudado as origens mais detalhadamente e, em especial, seus primórdios nos Estados Unidos. Já mencionei a influência exercida por De Kooning, cuja arte é uma em que as imagens emergem de um fluxo abstrato de tinta; e essas imagens, sobretudo a famosa série de *Mulheres*, têm com freqüência um sabor "pop". As pinturas de Johns e Rauschenberg também são significativas neste ponto. As mais conhecidas telas de Johns são os "Alvos" e "Bandeiras". Em cada caso, apresenta-se-nos algo que é ao mesmo tempo abstrato e reconhecível. Como disse Mario Amaya, "o espectador defronta-se com um problema que consiste em ver algo *exatamente* como é na realidade, somente em termos de pinceladas trabalhadas de maneira sensitiva". Na obra de Johns, tal como na de De Kooning, consente-se que a tinta se converta em algo, em vez de ser forçada a representar algo; a imagem, por assim dizer, é inerente à tinta, mas é na tinta que concentramos principalmente a nossa atenção — olhamos para uma tela de Johns de um modo muito semelhante àquele como olhamos para um Pollock, onde não existe absolutamente nenhuma imagem.

Rauschenberg é um pouco diferente. Suas imagens, muitas e várias como são, impressionam o espectador como sendo citações, ilustrações inseridas no

miolo de um discurso abstrato. As coisas — objetos reais ou imagens de estêncil — que surgem na obra de Rauschenberg não são imagens que sejamos convidados a olhar diretamente, mas coisas sobre as quais os olhos resvalam, pontuações no fluxo da tinta. Rauschenberg, por essa característica, antecipa o que a arte pop iria ainda fazer, sem estar completamente comprometido com o seu *ethos*.

Por exemplo, uma das primeiras descobertas que fazemos, quando observamos cuidadosamente a pintura pop, é que muito pouco nela chega até nós em primeira mão, como produto original da observação direta do próprio pintor. Ele não recria, apenas escolhe. Suas escolhas são feitas entre imagens que, por assim dizer, já tinham sido processadas — não uma moça viva, mas uma *pin-up* numa revista ilustrada, não uma lata ou uma embalagem de verdade, mas uma lata ou embalagem vista num anúncio colorido ou num cartaz. Aqueles objetos que vemos em primeira mão em quadros pop estão geralmente presentes ao vivo: a bacia, o cortador de grama, os vários artigos de vestuário que vemos nos quadros de Jim Dine; os moldes em gesso de pessoas cercados por móveis reais nos ambientes do artista norte-americano George Segal. O que freqüentemente parece interessar ao pintor pop é o fato de que o objeto está despersonalizado, torna-se um tipo, mais do que um indivíduo — o artifício da imagem idêntica e monotona repetida com que nos deparamos tantas vezes na arte pop é uma prova disso. Com raras exceções — como Peter Blake e Larry Rivers — a arte pop evita o particular. E isso é, de fato, o que um pintor abstrato como Mondrian fez. Se decidirmos aceitar o paradoxo de sua abstração, a arte pop fica muito mais fácil de interpretar satisfatoriamente.

Há três artistas, em particular, que tendem a provar o meu ponto de vista. Dois são as exceções que acabei de mencionar — Peter Blake e Larry Rivers. O terceiro é o pintor Richard Smith, nascido na Inglaterra, mas há muito residente nos Estados Unidos. Blake e Rivers parecem-me ser enfaticamente figurativos, mas absorvidos no contexto da arte pop. A qualidade que têm em comum, além disso, é a nostalgia. Em Blake, a nostalgia é algo que tem sido geralmente reconhecido e discutido. Fornece a base para a comparação que o meu colega, o crítico David Sylvester, fez certa vez entre arte pop e os pré-rafaelitas. Quando Blake pinta um quadro de um lutador de luta livre e cerca a imagem com uma coleção de insígnias e objetos simbólicos, ele está prestando um tributo, não à realidade presente, mas a algo no passado, talvez até a um *eu* passado. Uma fantasia que poderia parecer excessivamente tosca e grosseira, situada no presente, é cuidadosamente distanciada. Há ironia na acariciadora suavidade da tinta; essa suavidade é inadequada ao tema, mas não para o estado de espírito do pintor. O americano Larry Rivers é freqüentemente deixado de fora nas análises da arte pop. É considerado uma espécie de figura errante no cenário artístico, um pintor brilhantemente dotado, mas basicamente um tanto frívolo. De seus dotes ninguém duvida — Rivers manipula a tinta com maior beleza do que qualquer outro pintor desde Manet. E é neste ponto, creio eu, que entra a nostalgia. Rivers não se volta para objetos que invocam o passado, mas para todo um modo de ver do passado. Ele tenta apreender a visão de um Manet e transportá-la inteira para o século XX. Interpreta completamente objetos "contemporâneos", como um maço de cigarros Camel, com o toque etéreo que Manet reservou para pintar retratos de meninas. Quando se fala da nostalgia de Rivers, cumpre lembrar que para um pintor norte-americano um grande impressionista como Manet é o passado; ele tem a autoridade da história de um modo que os europeus não necessariamente vêem. Também é significativo que

Rivers esteja sempre questionando seu próprio virtuosismo técnico. Ele pintou uma série de quadros a que deu o título de "Partes do Corpo". Num deles, que mostra um esplêndido nu, todos os aspectos anatômicos estão cuidadosamente rotulados, em francês e em grandes letras de imprensa. As palavras e as linhas pretas que conduzem até elas parecem uma tentativa de prender algo dialeticamente esquivo, algo que, a qualquer momento, se desvaneceria como um fantasma. O corajoso ato de recriação exigido pela pintura verdadeiramente figurativa parece não interessar a qualquer dos pintores pop, exceto a esses dois, e não é por coincidência que eles pareçam ser também os dois únicos membros da escola dotados de uma imaginação especificamente histórica (Kitaj usa acontecimentos históricos, mas de um modo estritamente contemporâneo).

A obra de Richard Smith vai para o extremo oposto. Eis algo que é reconhecivelmente pop e que, no entanto, é quase inteiramente abstrato. A retrospectiva de Smith na Whitechapel Gallery, em 1966, ilustrou seu desenvolvimento até esse ponto. Em suas primeiras obras, telas de 1960 a 1962, Smith era um pintor abstrato que encontrou sua inspiração em embalagens modernas. Tomou as formas e as cores (os vermelhos claros e os verdes sintéticos) e fez com elas uma tela onde a referência figurativa específica quase desaparece. Depois disso, veio a fase em que ele usava a tela sobre um chassi adaptado de modo a fazer a pintura se projetar da parede. As referências à embalagem ainda persistiam mas a pintura, por assim dizer, tornou-se a embalagem. Finalmente, essas telas moldadas tornaram-se inteiramente abstratas — as áreas de cor ficaram mais definidas, menos trabalhadas, e o elemento pop parecia desaparecer. A obra de Smith está hoje quase identificada à do grupo de "Estruturas Primárias" [minimalismo] nos Estados Unidos. Entretanto, essas obras mais recentes, tão agradáveis para os puristas, teriam sido impossíveis, penso eu, sem a experiência inicial da arte pop e, por trás dela, a cultura "pop".

Smith nega que sua obra recente seja escultura, mas uma boa parte dela está tão perto de ser tridimensional que fornece uma ponte conveniente para um outro tópico: a questão da influência da arte pop sobre a escultura. De um modo bastante interessante, coisas diferentes parece terem acontecido na Inglaterra e nos Estados Unidos. Um certo número de esculturas foi assimilado, nos Estados Unidos, ao movimento da arte pop. Era um ponto discutível se os objetos de Oldenburg seriam ou não esculturas, e a mesma pergunta poderia ser feita sobre os ambientes de Segal, ou os *tableaux* mais violentos e menos literários construídos por Kienholz. Marisol, um talentoso e espirituoso escultor em madeira, fez uma série de autorretratos que recuaram, por um lado, ao índio de tabacaria no velho Oeste e, por outro, à obra do falecido Elie Nadelman. Como tradição, a obra de Nadelman representa o extremo oposto à obra de Henry Moore, por exemplo. Leve, graciosa e eclética, ela forneceu algo sobre o que construir, mas não muito contra o que reagir.

Na Grã-Bretanha, a arte pop parece ter fornecido uma espécie de saída para toda uma nova geração de escultores. Esses artistas — Philip King, Willian Tucker e Tim Scott, por exemplo — não são escultores pop em nenhum sentido real do termo. Mas seus trabalhos brilhantemente coloridos, feitos com freqüência em plásticos, revelam muitos traços da sensibilidade pop. Além disso, parecem muitas vezes ter com o *design* de exposição comercial a mesma espécie de relação que as pinturas pop têm com as histórias em quadrinhos e os anúncios publicitários. Como Richard Hamilton explicitou originalmente, essa escultura é jovem, espirituosa,

glamourosa e por aí adiante. Ostenta as marcas de uma sensibilidade especificamente urbana, quase em guerra com a natureza.

A arte pop não era a única influência a ser vista em ação na nova escultura britânica. De igual importância era uma corrente que proveio dos Estados Unidos, a influência de David Smith. Foi a forte personalidade de Smith como escultor, ao impor-se de modo tão mais acessível, o que parece ter freado o desenvolvimento em direção a qualquer escola autêntica de escultura pop nos Estados Unidos, e ainda ter orientado os escultores para ideais mais austeros. O resultado é que, ativos como estão hoje os americanos no campo da escultura, é difícil encontrar qualquer equivalente preciso dos artistas britânicos a quem mencionei há instantes. Nos Estados Unidos existe, por um lado, o que poderemos chamar o "objeto pop" — freqüentemente feito por um homem que é primordialmente um pintor, como Roy Lichtenstein. Por outro lado, há a obra austera, deliberadamente inabordável, de escultores como Don Judd e Robert Morris, realizadores do que foi agora rotulado como "Estruturas Primárias". Eles parecem refletir uma recusa puritana em montar no carrossel da cultura "pop". Na verdade, eles equivalem a uma censura contra aqueles artistas seduzidos pelas trivialidades da pop. Apesar de tudo isso, existe um parentesco entre os novos puritanos americanos e a obra dos seus contemporâneos britânicos muito mais exuberantes. A aceitação e a rejeição da Arte Pop parecem produzir mais ou menos o mesmo resultado — um gênero de escultura que evita as referências à natureza.

A reação contra a arte pop iniciou-se há muito tempo, mas está tendo lugar no contexto que a própria pop forneceu ou, melhor dizendo, que foi a primeira a explorar. Pois um dos pontos estabelecidos pela arte pop é que não inventamos novos conjuntos de condições, meramente os reconhecemos. Se a arte pop foi (e parece ter sido) a primeira a ser propositadamente feita para não durar, a implicação é clara. A paixão pela obsolescência não era uma excentricidade — equivalia a uma declaração de que daí em diante nenhuma arte seria durável. Tudo na arte pop era — e é — transitório e provisório. Ao adotarem essas qualidades, os artistas pop argueram um espelho onde a própria sociedade se vê refletida.

ARTE OP

JASIA REICHARDT

O termo ótico ou retínico aplica-se geralmente àquelas obras bi- e tridimensionais que exploram e tiram proveito da falibilidade do olho humano. As únicas outras generalizações que são pertinentes neste ponto são que a arte op é abstrata, essencialmente formal e exata, e que pode ser vista como um desenvolvimento do construtivismo e da essência do objetivo de Malevich, que era "assegurar a supremacia da sensibilidade pura em arte". Além disso, podia ser também vista como uma tendência influenciada por idéias desenvolvidas na Bauhaus e pelas de Moholy-Nagy e Josef Albers. O organizador da Responsive Eye Exhibition (a primeira exposição internacional com predomínio de pinturas óticas, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York em fevereiro de 1965), William Seitz, que tem documentado desde 1962 o idioma op e outros que lhe são estreitamente afins, referiu-se à arte op como geradora de respostas perceptivas. Ela possui essencialmente a qualidade dinâmica que provoca imagens e sensações ilusórias no espectador, quer isso ocorra na estrutura física do olho ou no próprio cérebro. Assim, pode-se deduzir que a arte op lida com a ilusão de um modo muito fundamental e significativo.

Neste ponto, entretanto, é preciso ser mais específico, uma vez que toda a arte está, em certa medida, envolvida com a ilusão. A ilusão explora a capacidade do espectador para completar imagens mentalmente com base na sua experiência anterior. É, além disso, o processo pelo qual a imaginação é estimulada para derrotar a lógica da tela bidimensional. É o caso, por exemplo, do *trompe l'oeil*. Entretanto, o termo arte op refere-se ao tipo de ilusão em que os processos normais de visão são postos em dúvida, principalmente através dos fenômenos óticos da obra.

Como denominação, arte op vem sendo geralmente usado desde o outono de 1964. Surgiu durante um período especialmente prolífico para movimentos recém-criados e foi aplicado, de um modo mais ou menos vago, àquelas obras que exploravam relações cromáticas ou ambíguas, ou, em verdade, a quaisquer pinturas que lidassem com o que Albers descreveu como "a discrepância entre o fato físico e o efeito psíquico". Expressão cunhada nos Estados Unidos, arte op foi citada pela primeira vez em letra de fôrma na revista *Time* (outubro de 1964), e dois meses depois era apresentada na revista *Life*. Em 1965, arte op já era uma expressão corrente que se referia na Inglaterra e nos Estados Unidos a tecidos em padrões de branco-e-preto, a arranjos de vitrinas e, de um modo geral, a objetos utilitários. Um

aspecto ímpar do movimento foi a sua chegada quase simultânea em ambas as frentes: a esotérica e a popular.

Os ancestrais da arte op como idioma artístico da percepção, levando-o até os limites possíveis dentro do campo da representação, foram os impressionistas e pós-impressionistas (sendo Seurat o mais óbvio exemplo), que empregaram como modo de expressão a mistura ótica de tons e cores, rejeitando o método de mistura prévia da tinta na paleta e permitindo que o olho misturasse os pontos de cor pura a uma certa distância. As formas indeterminadas em seus quadros resolvem-se cromática e figurativamente quando o espectador recua alguns passos para uma posição adequada. Enquanto a técnica pontilhista foi meramente uma abordagem criativa para pintores como Seurat, Signac, Pissarro e Cross, na década de 1880, os aspectos técnicos da arte op estão comprometidos com um conceito hoje familiar na pintura moderna, quando essa técnica de fato se converteu no tema, virtualmente o único conteúdo da tela. Assim, essas qualidades, a técnica e o tema, são totalmente indivisíveis.

As influências mais diretas sobre o desenvolvimento do movimento da arte op, que data grosso modo de 1960 na forma de numerosas linhas individuais de pesquisa, sobretudo na França e na Itália, serão encontradas nas obras e teorias de Josef Albers e Victor Vasarely. Albers, que lecionou na Bauhaus, no Black Mountain College e em Yale, onde deu suas famosas aulas sobre cor, sempre sublinhara o fato de que qualquer obra que envolva o uso da cor é um estudo empírico de relações. A afirmação tampouco é, em si mesma, revolucionária; Ruskin já se referira à cor como totalmente relativa, dependente da que lhe é colocada ao lado, ao passo que considerou absoluta a forma. Albers, entretanto, explorou esse campo provavelmente mais a fundo do que qualquer outro artista vivo e demonstrou todos os matizes de relatividade e instabilidade da cor e do tom através de várias interações em sua série de quadros intitulada "Homenagem ao Quadrado". Ele mostrou até que ponto a cor pode ser ilusória, como é possível fazer cores diferentes parecerem idênticas e ler três cores como duas ou, inversamente, como quatro. A arte de Albers é a arte da pura sensação e, embora não seja tão desconcertante nem visualmente tão perturbadora quanto as telas em preto-e-branco de Bridget Riley, por exemplo, ou as ilustrações dadas como exemplos nos compêndios sobre psicologia e fisiologia da percepção, as características essenciais do que hoje se designa como arte ótica ou retínica fazem parte integrante de sua obra.

Vasarely esteve criando desde 1935 o que poderia ser descrito como estímulos oculares em preto-e-branco. Entre essas criações encontram-se suas composições de tabuleiros de xadrez com as respectivas peças e pinturas de motivos como tigres e zebras, que atuam como veículos para padrões listrados. Em todas as pinturas desde então, ele tem empregado a ambigüidade e a desorientação óticas através do uso de ritmos sincopados e padrões geométricos. As construções em preto-e-branco, coloridas e, mais recentemente, as tridimensionais são a expressão da idéia de Vasarely do que devem ser as relações entre a obra e o espectador. Acredita ele que "vivenciar a presença de uma obra de arte é mais importante do que compreendê-la". O conceito intelectual de compreensão torna-se irrelevante num domínio da arte que está envolvido com a sensação num grau tal que gera um efeito virtualmente físico no observador. Vasarely está empenhado na despersonalização do ato do artista — acredita que as obras de arte deveriam ser acessíveis a todos e rejeita o caráter ímpar das mesmas. Ao seu próprio campo de

atividade aplicou o termo "arte cinetista" * — uma forma de arte que se baseia na ilusão multidimensional. Enquanto que a arte cinética implica, *stricto sensu*, o uso de movimento mecânico, a arte cinetista está envolvida com o movimento ilusionístico ou virtual. O termo "cinetismo" também poderá ser considerado aplicável à obra de Yaacov Agam, sobretudo às suas pinturas polimórficas em superfícies onduladas com padrões que se fundem e mudam à medida que o espectador vai passando diante delas, bem como às obras de Cruz Diez e J.R. Soto, onde a ilusão de movimento ocorre quando o espectador caminha, permanecendo a obra estacionária.

Como rótulo, arte op é desconfortável para os artistas a cujas obras ele se aplica. Não é uma forma de arte programática na medida em que seu aspecto crucial envolve mais uma técnica do que uma ideologia. Poucas teorias subjacentes são fornecidas pelos próprios artistas e, além disso, é impossível fazer qualquer delimitação exata quanto ao início e fim precisos do movimento. Algumas obras cinéticas, por exemplo, em que se faz uso de efeitos de luz e de uma certa ambigüidade espacial, tocam freqüentemente os limites da arte op. O Groupe de Recherche d'Art Visuel, de Paris, trabalha não só com movimento mecânico, mas também com a ilusão de movimento. O exemplo clássico do uso de ambos os tipos de movimento são os roto-relevos de Duchamp de 1935 — discos com padrões circulares que produzem a ilusão de movimento em perspectiva quando colocados em um toca-discos. Na outra ponta da escala, também na linha limítrofe da arte op, estão aquelas pinturas formalmente tão ambíguas que o observador alterna as leituras, por exemplo, as composições de Ellsworth Kelly em que figura e fundo são intercambiáveis. Aí, a simplicidade de formas e o uso específico da cor permitem o efeito. As pinturas de Kelly, tal como as de Peter Sedgley e os quadros de Larry Poons e Richard Anuszkiewicz, exploram a falsa impressão gerada pelo uso de cores complementares e produzem uma forte pós-imagem. Embora essas pinturas pareçam pertencer tão naturalmente ao movimento da arte op, cumpre lembrar que Kelly, por exemplo, pintou suas composições cromáticas de figura e fundo já nos anos 50, numa época em que outros e diferentes aspectos de sua obra, que não os óticos, estavam sendo discutidos. Isso também vale, é claro, para artistas como Vasarely, Max Bill, Soto e Karl Gerstner, entre muitos outros, cujas atividades pessoais subitamente se harmonizaram, em 1964, com uma recém-denominada tendência.

O número de artistas trabalhando no idioma da arte op é muito limitado e entre aqueles que entrariam nessa categoria muito restrita estão os que exploram efeitos tais como os padrões *moiré* (semelhantes às formas onduladas e tremulantes de seda achamlotada). Estes resultam da sobreposição inexata de dois ou mais conjuntos de linhas paralelas ou outras estruturas repetitivas. Os efeitos quase mágicos de linhas ondulantes com ilusão de profundidade e movimento foram utilizados por J.R. Soto, Gerald Oster, John Goodyear, Ludwig Wilding e Mon Levinson.

As obras mais dinâmicas, do ponto de vista ótico, além de três construções dimensionais como os quadros com lentes de Karl Gerstner e as caixas ilusionisti-

cas de vidro por Leroy Lamis e Robert Stevenson, são aquelas pinturas em preto e branco que parecem produzir uma superfície completamente instável. O pintor mais inventivo nesse campo é Bridget Riley, cujas faixas ondulantes e várias progressões formais se baseiam em padrões intuitivamente concebidos, os quais são sistematicamente desenvolvidos na pintura acabada. Entre outros artistas cujas pinturas produzem estranhas perturbações e ambigüidades óticas, estão o pintor japonês Tadasky, que realiza composições de círculos concêntricos pintados num toca-discos, e o norte-americano Julian Stanczak, que cria imagens orgânicas abstratas com faixas pretas e brancas horizontais e verticais de espessuras variáveis. Suas obras funcionam de acordo com o que Gombrich chamou o princípio do *et coetera*, um estado que se observa quando a mente é arditosamente induzida a ver algo que não existe, por causa das condições físicas criadas. As pinturas op não se prestam à exploração intelectual — o forte delas é a provocação de um intenso impacto sensual e, com freqüência, sensacional, o qual, em última análise, pode ser nada mais, nada menos do que uma experiência ímpar.

1966

* O original joga com a distinção entre "Kinetic" e "cinetic", impossível de verter adequadamente para o português, o que levou o tradutor a recorrer à distinção entre "cinético" e "cinetista", um expediente inevitável no caso presente. (N.R.T.)

MINIMALISMO

SUZI GABLIK

Quando, em 1913, Malevich colocou um quadrado negro sobre um fundo branco, ele afirmou que "a arte não se preocupa mais em servir ao Estado ou à religião; ela não deseja mais ilustrar a história dos costumes, não quer ter mais nada a ver com o objeto como tal, e acredita que pode existir em si mesma e para si mesma, sem as coisas".¹ Com isso, ele lançou os alicerces para uma arte secular, desligada de propósitos utilitários e afastada da função ideológica de representação. De acordo com Malevich, 1914 foi o ano em que apareceu o quadrado. Era o elemento suprematista básico, que nunca será encontrado na natureza. O suprematismo originou, durante a segunda década do século atual na Rússia, uma arte rigorosa e obstinadamente abstrata. Tal como o construtivismo, celebrou o racionalismo e um modo matemático de pensar, enquanto sustentava "uma posição estética em que a construção de um objeto apontaria para uma geometria imediata e legível".² Foi produzida uma escultura que tinha a clareza dos modelos matemáticos, e os desenvolvimentos da tecnologia moderna exerceram influência sobre a consciência artística. Na verdade, a diretriz de Tatlin para que se cultive "o espaço real e materiais reais" iria converter-se, no decorrer dos anos 60, nos Estados Unidos, na fonte ou no ponto de partida para um novo gênero de escultura que teria a especificidade e o poder de materiais reais, cores reais e espaço real, e que estetizaria a tecnologia num grau tal que nem o próprio Tatlin poderia ter sequer imaginado. "... A simbolização está minguando — tornando-se insignificante", escreveu Dan Flavin a respeito do minimalismo em 1967. "Estamos pressionando para baixo no sentido da total ausência de arte — um sentido mútuo de decoração psicologicamente indiferente — um prazer neutro de ver conhecido de todos e de cada um".³ Em 1964, Flavin produziu uma escultura em neon que foi intitulada *Monumento de V. Tatlin* [ilustração 109]. Era simplesmente uma montagem de tubos de neon, que não tinha sido esculpida nem construída de maneira nenhuma pelo artista, nem parecia significar coisa alguma. O conjunto meramente existia — um objeto resplandecente em si mesmo.

Os minimalistas compartilhavam com Mondrian a crença em que uma obra de arte deve ser completamente concebida pela mente antes de sua execução. A arte era uma força pela qual a mente podia impor sua ordem racional às coisas, mas a única coisa que a arte, em definitivo, não era, de acordo com o minimalismo, era expressão. Todas aquelas prioridades que o expressionismo abstrato, com seus excessos de profunda subjetividade e emocionalismo alusivo, tinha infundido na arte americana durante a década de 50, eram agora rejeitadas sob a alegação de estarem demasiado "surradas". Os modos tradicionais de composição tinham sido

ajudados em favor da improvisação, da espontaneidade e do automatismo, e o estilo convertera-se, para os pintores expressionistas abstratos, numa questão de hieroglíficas ambulantes e de gestos vertiginosos, que cada pincelada gerava num arsenal de insinuações metafísicas e existenciais. O próprio gesto era significativo, e o que ele expressava era a liberdade primordial, subjetiva, do artista.

Nesse fluxo heraclítico de pintura gestual, que representava, por assim dizer, o mínimo fundamental bastante para um universo, os minimalistas introduziram um cubo epistemológico; este simbolizou um compromisso com a clareza, com o rigor conceitual, a literalidade e a simplicidade. Eles desejaram desviar a arte para um rumo alternativo de metodologias mais precisas, medidas e sistemáticas. Conjugando o cubo ao infinito, eles transmitiram uma impressão de perfeito equilíbrio e produziram uma simetria visual que nunca se desvia de seu campo rigidamente planejado — sendo, num certo sentido, a monotonia das unidades determinadas modularmente o próprio oposto da liberdade, como astros seguindo seu curso. ♦

Em muitos aspectos, o minimalismo recebeu seu impulso inicial da pintura, na medida em que era uma óbvia inversão dos valores que tinham sido exaltados pela geração anterior de expressionistas abstratos, mas não tardou em desenvolver o desejo de substituir a escultura por um novo conjunto de critérios visuais — pois a única coisa em que o expressionismo abstrato tinha nitidamente fracassado fora na criação de um estilo escultórico; todos os seus triunfos se registraram no domínio da pintura. Aqueles que se tornaram os principais nomes da arte "ABC" ou minimalista — Don Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Robert Morris e Frank Stella — estavam todos interessados (com a possível exceção de Stella), em última análise, na construção de objetos tridimensionais, embora muitos deles tivessem iniciado suas carreiras como pintores — no modo expressionista abstrato. Entretanto, suas obras do período maduro apresentam características estilísticas comuns: formas predominantemente retangulares e cúbicas, expurgadas de toda a metáfora e significado, igualdade das partes, repetição e superfícies neutras. A ambição alimentada por todos eles era criar obras de máximo imediatismo, em que o todo fosse mais importante do que as partes e em que a composição relacional fosse suprimida em favor de uma ordenação simples (progressiva, permutacional ou simétrica). Nenhuma descrição do período estaria completa sem se fazer menção, neste contexto, dos enormes monólitos pretos de Tony Smith, das caixas de vidro espelhado de Larry Bell, das pranchas inclinadas brilhantemente coloridas de John McCracken e as construções em grade de Sol LeWitt (embora LeWitt prefira referir-se a si mesmo como artista conceitual). Todos esses artistas optaram por materiais industriais — usados de maneira tão neutra quanto possível, sem prejuízo de sua identidade específica — como ferro galvanizado, aço laminado a frio, tubos fluorescentes, tijolos refratários, cubos de poliestireno, chapas de cobre, tinta industrial; e todos eles preferiram formas geométricas simples, unitárias, usadas de maneira independente, como uma simples *gestalt*, ou como uma série de unidades idênticas repetidas. "Faço objeções a toda idéia de redução," disse Judd a Bruce Glaser numa entrevista histórica. "Se a minha obra é reducionista, é porque não tem os elementos que as pessoas pensam que devam estar aí. Mas tem outros elementos de que gosto."⁴

A nova estética da exclusão surgiu em cena, pela primeira vez, de um modo significativo, quando Stella, então com 23 anos de idade, expôs um obcecante quarteto de pinturas, consistindo tão-somente em listras muito finas, como parte

da exposição "Dezesseis Americanos", ao lado de obras de Louise Nevelson, Ellsworth Kelly, Jasper Johns e Robert Rauschenberg, no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1959. Tinha havido, é claro, sinalizações ao longo de todo o percurso, mesmo durante a fase mais vibrante do expressionismo abstrato: a tela *Abraham* de Barnett Newman, por exemplo, pintada em 1949 após a morte de seu pai, nada mais continha além de uma única listra preta num campo preto; as pinturas simétricas e monocromáticas de Ad Reinhardt, culminando em 1960 na série de quadrados pretos cruciformes; os monocromos azuis de Yves Klein; as telas simplesmente brancas de Robert Rauschenberg de 1952; as pinturas rigidamente quadriculadas de Agnes Martin, expostas na Betty Parsons' Gallery em 1961. No entanto, é mais do que qualquer outra obra do período, as pinturas "pretas" de Stella, como ficaram conhecidas, pareciam testar os limites da arte, contraindo-a para uma essência irredutível e despojando-a do virtuosismo técnico da pintura gestual. Dispostas em padrões retilíneos ou cruciformes, as listras de Stella foram pintadas com esmalte preto diretamente da lata. Havia dois problemas, afirmou ele, que tinham de ser enfrentados antes que os pressupostos do expressionismo abstrato pudessem ser satisfatoriamente contestados: um era de natureza espacial, o outro era metodológico. "Eu tinha que fazer alguma coisa a respeito da pintura relacional, isto é, o balanceamento das várias partes da pintura umas com as outras e umas em contraste com as outras," declarou Stella. "A resposta óbvia era a simetria — fazer repetidamente a mesma coisa. O problema restante era... encontrar um método de aplicação da tinta que obedecesse e complementasse a solução dada ao projeto. Isso foi feito usando a técnica e as ferramentas do pintor de paredes."⁵

Die Fahne hoch!, por exemplo (ou *The Banner High!* — assim chamada por sua referência às bandeiras de Jasper Johns), contém quatro quadrantes de listras em inversões especulares recíprocas [ilustração 110]. As pinturas nada mais são do que relações, relações ordenadas, consubstanciadas numa composição impessoal e inflexível de listras. À semelhança de algarismos, elas são moral e metafisicamente neutras. Carl Andre, que estava usando o ateliê de Stella durante esse período, escreveu sobre a pintura de seu amigo no prefácio do catálogo: "...Frank Stella considerou necessário pintar listras. Isso é tudo o que há em sua pintura. Os símbolos são fichas que circulam entre as pessoas. A pintura de Stella não é simbólica. Suas listras são os trajetos do pincel sobre a tela. Esses trajetos conduzem unicamente à pintura."⁶ Passaram-se apenas alguns meses até que Ad Reinhardt declarasse: "...Tudo é prescrito e proscrito. Somente dessa maneira não existe adesão ou dependência de qualquer coisa. Somente uma forma padronizada pode ser sem imagem, somente uma imagem estereotipada pode ser informe, somente uma arte formulizada pode ser isenta de fórmulas."⁷

O vazio neutro das pinturas pretas pareceu ser, aos olhos de muitas pessoas, um recuo tão completo das preocupações humanísticas, que elas só podiam ser uma aberração, sinônimo de tudo o que é anti-subjetivo, materialista, determinista, antívida, em nossa cultura — aspirando a nada mais elevado do que o tédio e a futilidade. Seu distanciamento desconcertante inspirou uma considerável dose de hostilidade por parte dos críticos. Brian O'Doherty descreveu Stella como "o Oblomov da arte, o Cézanne do nihilismo, o mestre do *ennui*".⁸ Irving Sandler considerou que, de um modo geral, o minimalismo era "mecanicista" e destituído de qualquer luta ou busca criativa,⁹ e, mais recentemente, Donald Kuspit atacou-o de ser tortuoso e pedante, mecanicamente auto-referente e "autoritário", sendo

mas formas fixas, na opinião dele, uma negação repressiva do mundo vital.¹⁰ Não se duvida, ainda hoje, de que o minimalismo continua sendo, talvez, a mais difícil, travada e controvertida arte jamais produzida.

Uma das razões por que as pessoas não conseguem apreciar a arte minimalista reside no fato de não considerarem que uma fileira de cubos de poliestireno ou de tijolos refratários possa ser realmente arte. Elas não vêem nenhuma prova de que o artista tenha feito qualquer espécie de "obra" e, por conseguinte, acreditam sinceramente estar lidando com uma gigantesca fraude a que se permitiu que se espalhasse suas ramificações por toda a Europa e América. Escrevendo em 1965 sobre a nova arte, Barbara Rose tinha ligado o minimalismo não só às renúncias de Malevich, mas também às de Duchamp, cujas idéias foram decisivas, de fato, para o desenvolvimento da ética minimalista.¹¹ A importância de Duchamp, a esse respeito, relaciona-se com o modo como os *ready-mades* desafiaram o prestígio, em nosso pensamento estético, da nossa noção de trabalho como ingrediente essencial em arte. Ao propor um urinol e um porta-garrafas como exemplo de arte *ready-made*, Duchamp tinha minimizado o papel da mão do artista, bem como o valor da perícia artística. Ele atribuiu valor estético a objetos puramente funcionais por uma simples escolha mental e não através de qualquer exercício de habilidade manual. O que ele quis demonstrar foi que a produção de arte podia basear-se em outros termos que não o arranjo arbitrário e apurado de formas. Os minimalistas, por sua parte, arrolaram o módulo, com seu potencial serial como quadriculado extensível, para o mesmo fim. O módulo não é uma questão de gosto; impede qualquer arranjo formal arbitrário de peças mediante manipulação esmerada. Em 1970, Robert Morris estava pronto para afirmar que "deixou de ter muita aplicabilidade a noção de que o trabalho é um processo irreversível, culminando num estático objeto-icone...". O que importa é "a separação da energia da arte do enfadonho ofício de produção de arte".¹² Moholy-Nagy foi talvez o primeiro artista a executar uma série de pinturas por instruções telefônicas para uma fábrica, mas, para Judd, é a coisa mais natural do mundo ter suas caixas fabricadas fora do ateliê, assim como Flavin opta pelos tubos fluorescentes *standard* por causa de sua neutralidade e sua acessibilidade, e deixa para eletricitistas e engenheiros o encargo de executarem a própria obra.

Na época em que estava dividindo o ateliê com Stella, Andre executava esculturas verticais com pranchas de construção que acarretavam uma certa soma de talha e modelagem da madeira. Credita-se à influência de Stella o fato de que Andre, em dado momento, tenha percebido que "a madeira estava melhor antes de eu a cortar do que depois".¹³ Trabalhar a madeira, sentiu ele, não a melhorava em nada. "Até um certo momento, eu estava cortando para fazer coisas. Depois, deime conta de que a coisa que eu estava cortando era o próprio corte. Em vez de cortar o material, utilizo agora o material como o corte no espaço."¹⁴ Nessa fase, Andre eliminou do processo de execução da escultura qualquer atividade que envolvesse entalhe (ou retirada de material) e construção (ou adição de material). Começou amontoando e empilhando barrotes em 1961, mas foi um pouco depois que introduziu o novo elemento que se tornou sua especial preocupação e até sua marca registrada: a horizontalidade. Ele desejava fazer suas esculturas *beijarem o chão*. Seus primeiros trabalhos tinham começado a parecer "arquiteturais demais, estruturais demais", e um dia, enquanto estava fazendo canoagem num lago do New Hampshire, acudiu-lhe a idéia de que suas esculturas deveriam ser tão horizontais quanto a água. O fato de que, no começo da década de 60, Andre tinha

relação
c/ os
Ready
móveis

178 COLEÇÕES DA ARTE MODERNA

sido empregado como guarda-freios e chefe de trem na Estrada de Ferro da Pensilvânia, foi apontado por muitos críticos como um outro elemento importante no desenvolvimento da visão de Andre — as extensas filas de trens cargueiros e os intermináveis trilhos perdendo-se no infinito também devem ter exercido algum efeito. A horizontalidade apareceu, como um vento gélido, na primeira grande peça de Andre, intitulada *Barra* [ilustração 111], especialmente criada para a exposição "Estruturas Primárias" no Museu Judaico de Nova York, em 1966, uma das primeiras apresentações em museu do minimalismo como um conjunto definido de trabalhos. A peça de Andre consistia em 137 tijolos refratários comerciais, não ligados uns aos outros, os quais se estendiam pelo chão num comprimento total de 10,50 metros. O mais difícil de tudo, afirmou ele, tinha sido livrar-se do elemento vertical. Uma vez conseguido isso, pôde declarar: "Tudo o que estou fazendo é pôr a Coluna Sem Fim de Brancusi no chão, em vez de no ar... A posição assumida é rastejar pela terra."¹⁵

Barra ainda estava parcialmente comprometida com a parede, mas as peças em chapa metálica, iniciadas em 1967, ocupam simplesmente o chão. A mais complexa de todas elas é denominada *37 Peças de Trabalho*, a que foi feita para ocupar 36 pés quadrados do andar térreo do Museu Guggenheim. Compõe-se de 1296 unidades, sendo 216 de cada um dos seguintes materiais: alumínio, cobre, aço, magnésio, chumbo e zinco. Andre afirmou certa vez que sua escultura ideal é uma estrada.

Uma das coisas que o minimalismo esperava realizar era uma nova interpretação dos objetivos da escultura. Judd e Morris foram os seus principais polemistas e (com Barbara Rose) publicaram numerosos artigos analisando a nova estética e ditando os termos em que desejavam que sua obra fosse compreendida. Judd, em especial, viu sua atividade como uma alternativa para as convenções da pintura e da escultura. Toda pintura, pensa ele, era ilusionística, o que a fazia parecer "inverossímil". Parecia importante livrar-se do ilusionismo espacial, e a única maneira de fazer isso era eliminar a relação figura e fundo: "As únicas pinturas que não tiveram esse tipo de problema foram as de Yves Klein — as pinturas azuis", declarou Judd. "Mas, por alguma razão, eu simplesmente não quis fazer telas monocromáticas."¹⁶ Suas primeiras obras são uma combinação de interesses esculturais e pictóricos — baixos-relevos, feitos de materiais como madeira, barris de asfalto, liquidez e areia sobre tela; tais criações deram finalmente lugar, na fase mais madura, a peças totalmente tridimensionais para chão e parede — sempre sem título e, portanto, difíceis de identificar. Ao fazer com que suas obras ocupassem as três dimensões, Judd acreditou ter enfrentado com êxito o problema do ilusionismo, sendo o espaço real mais poderoso e específico, em seu entender, que o espaço representado. E como já não eram um "substituto" da realidade — mas eram uma realidade e não um mero reflexo dela — Judd designou suas novas obras por um novo nome: objetos específicos.

Os protótipos para os objetos específicos de Judd foram um grupo de esculturas em madeira pintada expostas em 1963 na Green Gallery de Nova York. As primeiras caixas de plexiglas com lados metálicos foram fabricadas um pouco depois, a partir desses protótipos, e constituíram uma das principais atrações da exposição "Estruturas Primárias" no Museu Judaico, em 1966. Caixas empilhadas podem parecer enganadoramente rudes e simples, mas realizaram com êxito a ambição de Judd de redefinir os termos para a produção de escultura. Decisivo para essa redefinição é o fato de que as formas são reunidas e montadas, em vez de

modeladas, esculpidas ou soldadas. Não há adesivos ou juntas, nenhuma base ou pedestal, de modo que a obra pode ser desmantelada, empilhada e armazenada. Cada escultura compõe-se de um simples arranjo de unidades idênticas e intercambiáveis, dispostas de maneira repetitiva, como uma cadeia ilimitada. Por vezes, as caixas estão dispostas como uma pilastra na parede, de modo que a parede, o teto e o piso tornam-se parte da experiência escultórica. As obras clássicas de Judd oferecem um extraordinário vocabulário de superfícies e materiais contrastantes que vão do opaco ao translúcido e reflexivo [ilustração 112]. Mas o módulo serve sempre como princípio ordenador, o que elimina a necessidade de composição relacional (na obra de Judd, todas as partes são iguais), e abolindo ao mesmo tempo a tomada de decisão de momento-a-momento, assim como as remodelações que dependem do capricho arbitrário. A composição depende, pelo contrário, dos fatores mais previsíveis de repetição e continuidade. Descrivendo o aspecto específico desse gênero de arte abstrata contemporânea, Leo Steinberg escreveu em 1972 que "sua qualidade de objeto, sua inexpressividade e reserva, seu aspecto impessoal ou industrial, sua simplicidade e tendência para projetar um mínimo absoluto de decisões, seu brilho, poder e escala — tornam tudo isso reconhecível como uma espécie de conteúdo dessa arte — expressiva, comunicativa e eloqüente à sua própria maneira".¹⁷

Também Morris se interessara por esse "estado de não-representação" e pela eliminação da dualidade representacional figura e fundo. Mas enquanto Judd queria a espécie de integralidade que pode ser realizada através da repetição de unidades idênticas, Morris optou pela noção de todos auto-suficientes, formas unitárias e autônomas. Desejou construir objetos sem partes separadas a fim de evitar a divisibilidade. Em 1961, Morris fabricou sua primeira peça unitária, uma coluna de madeira compensada cinzenta com 2,50 metros de altura. (Morris pintou de cinzento todas as suas esculturas em compensado, pois acredita que a cor não tem lugar na escultura.) Em 1965 expôs nove vigas em L que, embora fossem todas idênticas, eram percebidas como formas diferentes quando colocadas a prumo, deitadas de lado, inclinadas, etc. [ilustração 113]. Com os blocos regulares e idênticos de Judd, separados por espaços iguais, somos induzidos a concentrar-nos na semelhança visual; mas com as vigas em L de Morris, temos muitas percepções diferentes do que, na realidade, é uma única forma. A colocação, é claro, torna-se crítica: uma viga posta a prumo não se parece com a mesma viga colocada de lado. Tudo isso parece provar a validade da observação de Judd de que "não é necessário que uma obra possua uma porção de coisas para se olhar, comparar, analisar uma por uma, contemplar. A coisa como um todo, suas qualidades como um todo, eis o que é interessante."¹⁸

Judd e Morris empenhavam-se em que a obra se apresentasse como "uma", uma simples *gestalt* que pode ser percebida como um todo, efetiva como uma experiência que se tem imediatamente e de uma só vez, em lugar da leitura seqüencial e relacional que o cubismo tinha gerado. O que eles realmente conseguiram fazer, de acordo com Barbara Rose, foi virar do avesso a premissa central do cubismo — substituindo a *simultaneidade* do cubismo (ou a sobreposição de sucessivas vistas do mesmo objeto de ângulos diferentes) pela *instantaneidade*¹⁹ de base gestáltica. As peças murais de Judd, por exemplo, só podem ser vistas frontalmente, ao passo que as esculturas colocadas no chão, ainda que se possa caminhar em torno delas, não têm um sentido fixo de frente, fundo ou lados. Como em todas as obras minimalistas, a composição é um fator menos importante do que

a escala, luz, cor, superfície ou formato, ou a relação com o meio ambiente. Numa obra minimalista, o meio ambiente converte-se com freqüência no campo pictórico por assim dizer; isso é particularmente evidente no modo como as esculturas em neon de Flavin difundem uma iridescência impalpável nas paredes circundantes.

Não demorou muito tempo para que o minimalismo se tornasse uma das mais inflexíveis e influentes estéticas do nosso tempo, proporcionando mudanças decisivas não só na pintura e escultura, mas também na música e na dança. Phillip Glass e Steve Reich vêm compondo há já alguns anos música que tem uma estrutura modular — música baseada na repetição de elementos mínimos e na mudança gradual de pequenos motivos ao longo de diferentes fases; no caso de Glass, isso significa por vezes executar repetidas vezes somente uma linha de música. Nos primeiros tempos do Judson Dance Theater em Nova York, Yvonne Rainer tinha revisto seus métodos coreográficos para incorporar o movimento "fundamental" (em pé, andar, correr — movimentos práticos, concretos e até banais), executado de maneira tão neutra e não-expressiva que deixa de ser necessário para o dançarino o virtuosismo técnico. Em *Carriage Discreteness*, por exemplo, uma obra para 12 intérpretes, os dançarinos convertem-se em "fazedores" neutros, desempenhando tarefas tais como transportar materiais insólitos de um lado para o outro do palco: 100 faíscas de madeira, 100 folhas de cartão, 100 placas de espuma de borracha, 5 colchões, 2 tubos de poliestireno, 2 folhas de compensado, 1 tijolo etc. (O próprio Morris foi um colaborador de Rainer durante um breve período de tempo em meados da década de 60.) Esvaziada de toda a ambigüidade, de qualquer conteúdo ou clima dramático tradicional, a obra de Rainer deixa o próprio movimento, por assim dizer, caminhando sobre seus dois pés. Mais recentemente, Lucinda Childs desenvolveu um modo de dança que é ainda mais drasticamente minimalista, em que movimentos implacavelmente repetitivos executados num palco vazio se assemelham mais à mimica de uma simetria do que a uma performance coreográfica.

A linguagem auto-suficiente da trama — com sua indiferença por valores morais, sociais e filosóficos, sua preocupação com mundos comparáveis àqueles a que o matemático recorre quando joga com axiomas, seus hábitos mecânicos desenvolvidos no próprio lugar onde existia liberdade, seu significado rodeado por uma rede de formas convencionais — permanece como nada menos do que uma espécie de pedra de Roseta para a nossa era, de cujo código não foi realmente decifrada a significação. Nem todos os minimalistas, entretanto, mantiveram um curso firme, retendo as formas rarefeitas do minimalismo como uma linguagem ritual de sacerdotes. Mesmo durante o período de tempo em que ele foi, propriamente falando, a mais eloqüente e fecunda força do minimalismo, Morris estava simultaneamente fazendo esculturas do cérebro humano embrulhado em notas de dólar e empilhando grandes quantidades de artigos de feltro, e continua, ainda hoje, trilhando seu caminho dentro e fora de vários gêneros; também a carreira de Stella está cheia de descontinuidades estilísticas. Os padrões cromáticos da série do "transferidor" de Stella, com sua complexa referência à decoração arquitetônica islâmica, repuseram em jogo, deliberadamente, artifícios ilusionísticos, e suas recentes colagens em relevo, muito desordenadas, deixaram para trás a austeridade minimalista. No caso de Judd, Flavin e Andre, o minimalismo continuou sendo um instrumento que talvez tenha mudado um pouco na aparência externa, mas em nada mudou na maneira de seu emprego. Esses artistas não comprometeram (até agora) a integridade estilística de sua afirmação original, e consideraram possível renovar

sua arte sem, como Orfeu olhando para trás, perder o significado estável de sua iniciativa. Como disse Andre, "eu produzi um conjunto de obras que tende a gerar o seu próprio futuro. Esta é a definição de ter um estilo, quando o trabalho que se faz torna-se uma condição objetiva para o trabalho que será feito".²⁰ Para Andre, Flavin e Judd, o futuro revela gradualmente em suspensão todo um passado de densidade crescente como um criptograma.

1980

NOTAS

1. Citado em Exhibition Catalogue, *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Center, 1970, p.56.
2. Rosalind Krauss, *Passages*, Nova York, 1977, p. 57.
3. Citado em Exhibition Catalogue, *A New Aesthetic*, Washington Gallery of Modern Art, 1967, p. 35.
4. "Questions to Stella and Judd", entrevista com Bruce Glaser. Reimpresso em Gregory Battcock (org.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nova York, 1968, p. 159.
5. The Pratt Lecture, 1960. Reimpresso em *Frank Stella: The Black Paintings*, The Baltimore Museum of Art, 23 de novembro de 1976 — 23 de janeiro de 1977, p. 78.
6. *Sixteen Americans*, The Museum of Modern Art, Nova York, 1959, p. 76.
7. "Timeless in Asia", *Art News*, janeiro de 1960. Reimpresso em Battcock (org.), op. cit., p. 285.
8. "Franck Stella and a Crisis of Nothingness", *New York Times*, 19 de janeiro de 1964, Section II, p. 21.
9. Citado por Lawrence Alloway, "Systemic Painting". Reimpresso em Battcock (org.), op. cit., p. 59.
10. "Authoritarian Abstraction", em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVI/I, outono de 1977, p. 25.
11. "ABC Art". Reimpresso em Battcock (org.), op. cit., pp. 275-77.
12. Declaração em Exhibition Catalogue, *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, The New York Cultural Center, 1970.
13. Enno Develing, ensaio em *Carl Andre*, Exhibition Catalogue, Haags Gemeentemuseum, 23 de agosto — 5 de outubro de 1969, p. 39.
14. David Bourdon, "The Razed Sites of Carl Andre: A Sculptor Laid Low by the Brancusi Syndrome", *Artforum*, Vol. 2, outubro de 1966, p. 15.
15. Diane Waldman, ensaio em *Carl Andre*, Exhibition Catalogue, The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, 1970, p. 19.
16. "Don Judd: An Interview with John Coplans", Pasadena Art Museum, Exhibition Catalogue, 1971, p. 21.
17. "Reflections on the State of Criticism", *Artforum*, março de 1972, pp. 42-43.
18. "Specific Objects". Reimpresso em Gerd de Vries (org.), *On Art: Artists' Writings on the Changed Notion of Art After 1965*, Colônia, 1974, p. 128.
19. *American Art Since 1900*, Nova York, 1975, p. 206.
20. "Carl Andre", Entrevista em *Avalanche*, outono de 1970, p. 23.

ARTE CONCEITUAL

ROBERTA SMITH

"E depois temos aquele movimento artístico de um só homem, Marcel Duchamp — para mim, um movimento verdadeiramente moderno porque subentende que cada artista pode fazer o que pensa que deve fazer — um movimento para cada pessoa e aberto a todos."

Willem de Kooning, 1951¹

Em meados da década de 60, teve início um vale-tudo em arte que durou cerca de uma década. Este vale-tudo, conhecido como arte conceitual, ou de idéias, ou de informação — junto com um certo número de tendências afins rotuladas variadamente como arte corporal, arte performática e arte narrativa —, fazia parte de uma rejeição geral desse artigo de luxo único, permanente e, no entanto, portátil (e, assim, infinitamente vendável) que é o tradicional objeto de arte. No lugar dele, surgiu uma ênfase sem precedentes nas idéias: idéias em, sobre e em torno da arte e de tudo mais, uma vasta e desordenada gama de informação, de temas e de interesses não facilmente contidos num só objeto, mas transmitida mais apropriadamente por propostas escritas, fotografias, documentos, mapas, filme e vídeo, pelo uso que os artistas faziam de seus próprios corpos e, sobretudo, da própria linguagem. O resultado foi uma espécie de arte que tinha, independentemente da forma que adotou (ou não adotou), sua existência mais completa e mais complexa nas mentes dos artistas e de seu público, o que exigia uma nova espécie de atenção e de participação mental por parte do espectador e, ao desprezar a consubstanciação no objeto artístico singular, buscava alternativas para o espaço circunscrito da galeria de arte e para o sistema de mercado do mundo da arte.

Esse fenômeno representou a plena floração de idéias que foram, em sua maior parte, apresentadas por um único artista, Marcel Duchamp, já em 1917. Nesse ano, Duchamp, um jovem artista francês que afirmava estar "mais interessado nas idéias do que no produto final", pegou um mictório comum, assinou-o "R. Mutt" e apresentou-o como peça de escultura intitulada *Fonte* numa exposição que estava ajudando a organizar em Nova York. Seus colegas rejeitaram essa obra e, assim procedendo, ajudaram a fazer do "ready-made" de Duchamp (como ele o chamou) talvez a quintessência da obra de arte "protoconceitual" e uma das primeiras a questionar deliberada e irreverentemente seu próprio status como arte, além do contexto multifacetado de exposições, critérios críticos e expectativas do público que lhe tinham tradicionalmente conferido esses status.

Depois do "ready-made" de Duchamp, a arte nunca mais voltou a ser a mesma. Com ele, o ato criativo foi reduzido a um nível espantosamente rudimentar: à decisão singular, intelectual e largamente aleatória de chamar "arte" a este ou aquele objeto ou atividade. Duchamp deu a entender que a arte podia existir fora dos veículos convencionais e "manuais" da pintura e da escultura, e para além das considerações de gosto; seu ponto de vista era que a arte relacionava-se mais com as intenções do artista do que com qualquer coisa que ele fizesse com as próprias mãos ou sentisse a respeito de beleza. Concepção e significado tinham precedência

sobre a forma plástica, assim como o pensamento sobre a experiência dos sentidos; e, num abrir e fechar de olhos, a tradição "alternativa" da *avant-garde* artística do século XX estava lançada. Em oposição à tradição cada vez mais abstrata e "formalista" que seus contemporâneos — Picasso, Matisse, Mondrian e Malevich — estavam solidificando (a arte pela arte), Duchamp colocou seus "ready-mades" (a arte como idéia), ou o que um autor descreveu como a "sua convicção infinitamente estimulante de que a arte pode ser feita de qualquer coisa".²

Duchamp tornou-se um dos artistas mais influentes e controvertidos deste século. Usou a linguagem e toda a sorte de trocadilhos verbais e visuais, a chance fortuita ou deliberadamente maquinada, substâncias triviais e efêmeras, sua própria pessoa, gestos provocantes, dirigidos contra a sua própria arte ou contra a arte dos outros, como o meio e os temas de sua obra. (No total, os numerosos aspectos de sua carreira oferecem um resumo virtual das diferentes tendências da atividade conceitual.) Duchamp foi apoiado pelos dadaístas, que deram uma expressão anárquica e política a idéias semelhantes às dele, e participou de certas fases do surrealismo. Na década de 50, quando abordagens mais impuras e não-formalistas da arte ganharam impeto na obra "neo-Dadá" de Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Piero Manzoni e outros, o pensamento de Duchamp recebeu cada vez mais consideração.

A arte do final dos anos 50 e começo dos 60, nos Estados Unidos e na Europa, foi pontilhada de esforços protoconceituais, pós-duchampianos, contextualizados e postulantes do não-objeto,* mas em sua grande maioria esses esforços permaneceram na periferia da corrente modernista predominante e, geralmente, nas imediações de carreiras dedicadas principalmente à pintura e à escultura. Neste ponto, pensa-se em *Desenho Apagado de De Kooning* (exatamente isso), de Robert Rauschenberg, de 1953, ou no seu telegrama-retrato de Iris Clert — "Este é um retrato de Iris Clert, se eu assim o digo"; nas tentativas de vôo de Yves Klein: fotografias do artista mergulhando do alto de muros, que representam alguns dos primeiros exemplos documentados do tipo de arte performática ou arte corporal que caracterizou boa parte da obra conceitual; na exposição de Arman em 1960: uma galeria de Paris repleta de lixo descarregado de dois caminhões; e no artista holandês Stanley Brown, que também em 1960 anunciou que todas as sapatarias de Amsterdã constituíam uma exposição de sua obra; ou nos cintilantes cilindros cromados de Piero Manzoni, rotulados com a informação de que eles continham excrementos do artista. Havia também as performances multimídia do Grupo Fluxus e de suas contrapartidas norte-americanas, os *Happenings* organizados por Claes Oldenburg, Jim Dine, Allan Kaprow e outros em Nova York. Mas só a partir de meados da década de 60 e de uma geração mais jovem é que a contribuição revolucionária de Duchamp incendiou a imaginação de tantos artistas que o seu "movimento de um homem só" converteu-se em multidão. Alcançando sua mais pura e mais ampla expressão, a sua "arte como idéia" foi decomposta e desdobrada em arte como filosofia, como informação, como lingüística, como matemática, como autobiografia, como crítica social, como risco de vida, como piada e como forma de contar histórias.

* Naturalmente, e embora partindo de pressupostos diversos, a teoria do não-objeto, que o poeta e crítico brasileiro Ferreira Gullar veiculou no final dos anos 50, guarda um parentesco com estas atitudes. (N.R.T.)

* Depois de 1966, o interesse no "contexto" e na dispensabilidade do objeto artístico único tornou-se epidêmico e deslocou-se da periferia para o centro. As motivações eram variadas: políticas, estéticas, ecológicas, teatrais, estruturalistas, filosóficas, jornalísticas, psicológicas. Artistas jovens com ambições vanguardistas viram-se diante do caráter decisivo, finalista, da caixa minimalista, que não deixava muita coisa por fazer em termos de produção formal e parecia oferecer uma prova indiscutível de que a pintura e a escultura convencionais estavam exaustas. Em alguns casos, a agitação política e a crescente consciência social que caracterizaram os anos 60 encorajaram também o desejo de evitar a posição tradicionalmente elitista da arte e do artista. Muitos artistas sentiram-se desinteressados nas (ou moralmente opostos às) conotações de estilo, valor e prestígio do objeto tradicional; outros também quiseram driblar e alguns ridicularizar o sistema de mercado que ele engendrou; ainda outros sentiram-se confinados pelo próprio espaço da galeria.

A arte conceitual, como passou a ser conhecida, foi uma das muitas alternativas inter-relacionadas e parcialmente sobrepostas às formas tradicionais e práticas de exposição. Alguns artistas, cujos trabalhos não tardaram em ser incluídos na rubrica de arte processual ou antiformal, continuaram usando materiais, mas desprezaram o objeto, despojando suas obras de estrutura, permanência e fronteiras através de distribuições randômicas, temporárias, "peças disseminadas" interiores e exteriores, de substâncias efêmeras, não-rígidas — serragem, recortes de feltro, pigmentos avulsos, farinha, látex, neve, até flocos de milho. Outros aceitaram a permanência, mas desprezaram a mobilidade e o acesso normal, propondo e executando gigantescos trabalhos da terra em partes distantes da paisagem. (Que tanto a arte processual quanto os trabalhos da terra sejam geralmente conhecidos através de fotografias é apenas uma indicação da espécie de sobreposição que ocorreu, pois também aquelas formas de arte pressupunham uma existência conceitual e imaterial.)

Mas se a arte processual e a arte da terra, com frequência, acabaram existindo em sua maior parte na mente, a arte conceitual visou a mente desde o começo. Como o conceitualista Mel Bochner explicou em meados da década de 70, durante uma entrevista sobre Malevich:

Um ponto de vista conceitualista doutrinário diria que as duas características mais importantes da "obra conceitual ideal" seriam possuir um correlativo lingüístico exato, ou seja, que ela pudesse ser descrita e vivenciada em sua descrição, e ser infinitamente repetível. Não deve possuir absolutamente nenhuma "aura", nem qualquer espécie de singularidade.³

Em última análise, poucas obras conceituais atingiram esse estado ideal, mas algumas chegaram perto e, nesses casos, realizaram uma mistura inquietante de pureza estética e idealismo político.

"A arte que impõe condições — humanas ou não — ao receptor para sua apreciação constitui, em meu entender, fascismo estético",⁴ disse Lawrence Weiner, no final dos anos 60. Weiner não se importava se as suas "Declarações", propostas do tipo processual sucintamente redigidas ("Um quadrado cortado de um tapete em uso", "Uma caneta comum jogada no mar"), eram executadas por ele mesmo, por outrem ou por ninguém; isso era uma decisão que competia ao "receptor" da obra. Algumas obras, que Weiner declarou estarem em "propriedade alodial" (sua expressão para domínio público), podiam ser "recebidas", isto é, possuídas por qualquer um: "Depois que você tomar conhecimento de uma obra

minha," disse Weiner, "você é dono dela. Não existe maneira de eu entrar na cabeça de alguém e retirá-la de novo."⁵ E Douglas Huebler, que foi um dos primeiros artistas especificamente rotulado de conceitual, ao lado de Weiner, Joseph Kosuth e Robert Barry, escreveu em 1968: "O mundo está cheio de objetos, mais ou menos interessantes; não desejo adicionar-lhe mais nenhum. Prefiro, simplesmente, declarar a existência de coisas em termos de tempo e espaço."⁶ Uma das primeiras obras de Huebler, *New York — Boston Shape Exchange*, usou mapas e instruções para propor a criação de hexágonos idênticos (um em cada cidade) com 3 000 pés de lado, cujos pontos seriam marcados por adesivos de uma polegada de diâmetro. Mesmo que fosse executada, teria sido impossível sentir a obra como um todo, salvo na mente do espectador.

De todas as tendências que povoaram a cena artística no final da década de 60 e começo da de 70, a arte conceitual foi a que adotou a postura mais radical e a que, de fato, permanece hoje mais vívida na memória e na influência. Pois os artistas conceituais combinaram suas objeções aos meios convencionais com uma alternativa clara, radical, e uma posição genuinamente polêmica, que eles definiam em sua arte e em suas afirmações. Apesar de sua extrema diversidade, a maior parte da atividade conceitual estava unida por uma ênfase quase unânime sobre a linguagem ou sobre sistemas lingüisticamente análogos, e por uma convicção — farisaica e puritana em alguns setores — de que a linguagem e as idéias eram a verdadeira essência da arte, de que a experiência visual e o deleite sensorial eram secundários e não-essenciais, quando não francamente irracionais e imorais. "A 'condição artística' da arte é um estado conceitual", escreveu Joseph Kosuth.⁷ "Sem linguagem não existe arte", ecoou Lawrence Weiner.⁸ A linguagem deu aos conceitualistas seu nitido caráter radical e também lhes deu muita coisa com que trabalhar. Não só alguns, como Weiner e Huebler, se libertaram da monotonia das restrições materiais como o próprio equipamento da palavra impressa e falada oferecia todo um novo espectro de meios para substituir a pintura e a escultura. Jornais, revistas, publicidade, o correio, telegramas, livros, catálogos, fotocópias, tudo se converteu em novos veículos e, ocasionalmente, em novos tópicos de expressão, oferecendo inúmeros caminhos para os artistas conceituais comunicarem sua arte ao mundo e, com a mesma frequência, incluírem esse mundo em sua arte. A arte conceitual também fez um uso inteiramente novo da fotografia em arte, assim como do filme e do vídeo, que se tornou amplamente acessível, pela primeira vez, na década de 1960, com o resultado de que, em todo o movimento, a imagem visual não-única é quase tão preponderante quanto a linguagem.

Um outro fator que tornou a arte conceitual talvez o mais radical de todos os esforços "pós-minimalistas" foi ter feito o mais convincente e cabal do minimalismo, desmantelando suas estratégias, argumentos, militância e métodos para seus próprios fins. O termo arte conceitual, embora criado pelo artista californiano Edward Kienholz no começo dos anos 60, recebeu realmente sua primeira exegese teórica de Sol LeWitt, cujas estruturas cúbicas brancas eram, de acordo com sua própria definição, conceitualistas. LeWitt foi uma importante influência sobre artistas europeus e americanos interessados em trabalhar para além do objeto e, em seu artigo de 1967, na revista *Artforum*, "Paragraphs on Conceptual Art", ele declarou:

Em arte conceitual, a idéia ou conceito é o mais importante aspecto da obra... todo o planejamento e as decisões são formulados de antemão e a execução é uma questão superficial. A idéia torna-se a máquina que faz a arte...⁹

"Se alguém diz 'isto é arte', isto é arte," declarou Donald Judd, reiterando Duchamp. Judd também observou que "os avanços em arte não são necessariamente formais". Ambas as citações figuraram no importante, ainda que belicoso artigo de Joseph Kosuth de 1969 intitulado "Art after Philosophy",¹⁰ no qual distinguiu a arte antes e a arte depois de Duchamp, rejeitando largamente a primeira, e apresentou a arte como uma espécie de lógica e as obras de arte como proposições analíticas interessadas na definição de arte.

O próprio minimalismo tinha ambicionado ser completamente lógico. Entretanto, foi também o primeiro movimento artístico "formalista" e duchampiano em partes iguais. Logrou uma forma pura, abstrata, com freqüência classicamente bela, através de uma abordagem intelectual preconcebida que fez extenso uso de vários *ready-mades*: sistemas matemáticos (usados para determinar a composição), formas geométricas, materiais industriais livres de contato manual e produção em fábrica (o que afastou o artista da construção do objeto). O minimalismo reforçou uma idéia de progresso em arte que tocava as raias do científico e, do mesmo modo, a idéia de uma arte que avançou apropriando-se de métodos e idéias de outras disciplinas e áreas do conhecimento. Além disso, a severa redução do minimalismo não deixou aos artistas mais jovens muita coisa a fazer na arena formal: isso também os ajudou a avançar para o que parecia ser o próximo passo lógico — a eliminação ou, pelo menos, a redução da importância do objeto, e o uso de linguagem, conhecimento, matemática e os fatos do mundo em si e por si mesmos. Era irônico que um estilo que tinha eliminado tão completamente o tema encorajasse uma arte que era toda ela tema.

Os conceitualistas adotaram a visão parcimoniosa, limpa e coerente da arte minimalista, e também levaram a novos extremos seu enfoque predeterminado e seu pendor para a repetição. Por exemplo, num dos primeiros trabalhos corporais de Vito Acconci, este documenta, através de fotografia e texto, seu exercício cotidiano de subir e descer de uma cadeira o maior número possível de vezes durante períodos de vários meses, e compara seus desempenhos. Num outro exemplo, Douglas Huebler bate uma fotografia de dois em dois minutos durante 24 minutos, enquanto roda de carro numa estrada, e expõe as resultantes doze imagens confusas com uma lenda que explica o sistema. Esses artistas avizinham-se muito da renúncia ao controle sobre suas obras, deixando que os fatos da estrada, por outro lado, ou a simples energia física, por outro, determinassem a forma que elas assumiram. O ideal minimalista de utilizar materiais livres de contato manual — Frank Stella querendo conservar a tinta "tão boa como ela era na lata" — foi aplicado a um conjunto muito maior e menos previsível de variáveis. Para melhor ou para pior, a arte abriu-se. Para citarmos Robert Barry, cujas primeiras obras consistiram em soltar na atmosfera pequenas quantidades de gases inertes e fotografar-lhes a dispersão, o que era completamente impossível de ser registrado: "Eu não tento manipular a realidade... O que terá de acontecer, acontecerá. Deixemos as coisas serem elas próprias."¹¹

De todos os movimentos artísticos do século XX, a arte conceitual foi, talvez, o mais genuinamente internacional e de mais rápido crescimento. Seria impossível enumerar, classificar ou mesmo tomar conhecimento de todos os atos cometidos em seu nome. Ao invés do cubismo, do expressionismo abstrato ou do minimalismo, o conceitualismo não pode realmente ser reduzido a um punhado de "artistas produtivos" neste ou naquele país. É muito difícil apontar com exatidão o seu

criador ou inventor, do modo como podemos citar Braque e Picasso para o cubismo, ou Stella e Judd para o minimalismo. Entretanto, os artistas mencionados com maior freqüência são Kosuth, Barry, Weiner e Huebler. Todos se apresentaram juntos em 1968 e 1969 numa série de exposições inovadoras (uma das quais, pelo menos, só existiu como catálogo) organizadas por Seth Siegelaub, conservador e empresário.

De qualquer modo, quando se reexamina o período, há a sensação de um movimento artístico que se alastrou quase por combustão espontânea. Uma razão disso, é claro, está na própria natureza da arte conceitual, visto que, por apoiar-se na linguagem, na imagem reproduzível e nos meios de comunicação, era fácil e rapidamente transmitida. Os seguintes são apenas alguns dos inúmeros exemplos. Em 1966, Bruce Nauman, um jovem californiano, fez uma série de fotografias coloridas com duplo sentido, uma das quais, em referência direta a Duchamp, intitulava-se *Retrato do Artista como Fonte* e mostrava o artista jorrando água pela boca. Em Vancouver, Iain e Ingrid Baxter formaram a N. E. Thing Co. e expuseram o conteúdo de um apartamento de quatro peças embrulhado em sacos plásticos. Um artista japonês residente em Nova York, chamado On Kawara, começou a trabalhar uma pequena tela preta cada dia, que apresentava simplesmente a data desse dia em letras de imprensa brancas. Essa série aberta de unidades idênticas continua até hoje. Na França, Daniel Buren reduziu sua pintura a uma série de listras impressas em tela ou papel [ilustração 123] e, no final do ano, ele e três outros artistas, que tinham chegado a configurações básicas similares, concordaram em que cada um usaria a sua configuração escolhida repetidamente em toda e qualquer situação. No início de 1968, os artistas ingleses Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell fundaram a Art & Language Press e propuseram seu "Air Show" — uma coluna de ar de localização, área e altura não especificadas. Em 1969, publicavam sua própria revista altamente "esotérica", *Art-Language*, que apresentava a teoria da arte como arte conceitual. Quase todos os países da Europa e das Américas do Norte e do Sul se vangloriaram de alguma espécie de atividade conceitual séria durante esse período, como pode ser visto consultando os catálogos das grandes exposições coletivas que, em 1969 e 1970, já estavam documentando esse e outros modos afins.

Apesar do vasto número de obras produzidas, a arte conceitual resultou em menos obras-primas de museu do que qualquer outro movimento artístico do século XX, o que não chega a surpreender. Não obstante, sua influência foi profunda, como se a sua própria imaterialidade lhe permitisse infiltrar-se por toda a parte, afetando tendências contemporâneas e exercendo até influência sobre as tendências artísticas formalmente mais conservadoras do final da década de 1970. Nisso o conceitualismo foi parecido com o surrealismo, a que faltava também um estilo visual coerente e possuía uma preocupação dominante com o significado e o tema; ambos os movimentos ofereceram idéias que eram infinitamente adaptáveis, porque podiam ser usadas sem o perigo de parecerem estilisticamente derivativas.

Pode-se dividir e redividir a vasta área de atividades e manifestações conceituais em vários grupos e categorias, de acordo com o uso de linguagem, o uso de fotografia, tema, grau e espécie de material. Entretanto, sua manifestação mais freqüente e característica foi a palavra impressa, ocorrendo quase em toda parte, desde livros a cartazes e, com muita freqüência, em combinação com fotografias. Não obstante, a natureza física real variou tremendamente de obra para obra e foi uma questão debatida com enorme veemência. A arte conceitual ia desde o

pensamento puro, como na *Peça Telepática* de 1969 de Robert Barry — uma declaração de que, “durante a exposição tentarei comunicar telepaticamente uma obra de arte, cuja natureza é uma série de pensamentos que não são aplicáveis à linguagem nem à imagem” — até a fisicalidade perversamente escondida de *Quilômetro Vertical de Terra*, de Walter de Maria, exposto em 1977 em Kassel, Alemanha. Basicamente, um “trabalho conceitual de terra” consiste numa vara de latão de um quilômetro de comprimento enterrada no chão, tendo visível apenas a sua extremidade superior, um pequeno disco de latão de 2 polegadas de diâmetro. Apesar do seu material e tamanho, a obra existe principalmente na mente do espectador, embora essa existência seja consideravelmente intensificada pelo conhecimento de que tão grandiosa concepção foi, de fato, levada a cabo.

Para alguns artistas, sobretudo Kosuth, Weiner, Barry e os membros do grupo Art & Language, a linguagem atingiu um status quase formal, existindo como material e tema, e a obra desses artistas concentrou-se quase exclusivamente na questão de definir a arte. Palavras e frases foram por eles isoladas, saboreadas e discursivamente analisadas. Barry projetou palavras isoladas nas paredes de galerias de arte [ilustração 114], Kosuth fez ampliações fotográficas em preto-e-branco de verbetes dicionarizados de palavras relacionadas com arte, e Art & Language ofereceu discussões freqüentemente impenetráveis sobre a natureza, a prática e a percepção da arte, funcionando como a consciência (muitas vezes ofendida) e a faixa radical do movimento. Kosuth, em particular, pôde apresentar tautologias tão completas e auto-suficientes quanto qualquer caixa minimalista. Sua *Uma e Três Cadeiras* [ilustração 115], uma cadeira de dobrar comum, uma fotografia da cadeira em tamanho natural e a definição dicionarizada da própria palavra, é uma progressão do real para o ideal que cobre as possibilidades básicas de seu “ser cadeira”.

O uso que Mel Bochner fez da linguagem não era tão puro quanto o de Kosuth, pois Bochner estava interessado tanto na experiência espacial quanto na experiência intelectual do observador, mas sua obra era bastante autosuficiente e apoiava-se também em abordagens filosóficas. Bochner empregou quase sempre materiais modestos e comuns, como seixos, moedas de pequeno valor, fita adesiva e giz em combinação com escrita e numeração (à mão), a fim de ilustrar, destilar e confundir vários sistemas de inclusão de proposições filosóficas. O seu *Axioma da Indiferença* de 1973 [ilustração 116], por exemplo, considera a localização das moedas em relação aos quadrados de fita adesiva no chão (“algumas estão dentro”, “algumas não estão dentro”, “todas estão dentro”, “todas não estão dentro”, etc.); o trabalho consiste em dois diferentes arranjos de quadrados em lados opostos da mesma parede, de modo que o espectador é desafiado a decifrar um arranjo enquanto se esforça por recordar o outro.

Para quase todos os outros artistas conceituais, a linguagem funcionou mais ou menos como uma ferramenta, por meio da qual colocavam em foco, na mente ou psique do espectador, algum aspecto mais da vida do que da arte. Huebler e Hans Haacke usaram a linguagem para transmitir ou reunir informação, para expor complexas questões não-visuais de natureza freqüentemente política ou social, ou simplesmente para descrever a fértil matriz da existência humana. Faziam uma espécie de realismo socialista conceitual — o de Huebler anedótico, o de Haacke, crítico. Huebler pediu a visitantes de museus que escrevessem “um segredo autêntico”, e os 1 800 documentos resultantes entraram num livro de leitura fascinante, ainda que, por vezes, repetitiva, pois a grande maioria dos segredos são

muito semelhantes entre si; Huebler vem trabalhando desde 1971 numa série que pretende fotografar “todos os vivos”. Haacke estava e continua preocupado com sistemas de exposição de poder e influência. Seu *Real Time Social System* de 1971 apresentou fotografias de um vasto grupo de construções de uma favela de Nova York, todas de propriedade de uma só firma, enquanto que as legendas revelaram uma série de companhias *holding*, datas de hipotecas, valores avaliados e impostos imobiliários. Quando o Museu Guggenheim preferiu cancelar a exposição do artista para não ter que expor essa obra, Haacke executou uma outra em que descreveu os vários laços de família e de negócios entre os curadores do Guggenheim.

Para outros artistas, como Vito Acconci, Chris Burden e a equipe inglesa Gilbert e George, a linguagem, usada em conjunto com seus corpos ou vidas, é comunicada num nível muito mais pessoal, face a face, de vários modos desconcertantes, divertidos ou chocantes. Em sua obra mais notória, *Canteiro* [ilustração 117], Acconci estabeleceu um relacionamento *voyeurístico* biunívoco com o seu público: o artista masturbava-se fora das vistas sob uma rampa a toda a largura da galeria, enquanto os visitantes, caminhando em cima, eram submetidos a todos os sons (através de alto-falantes) das fantasias do artista, muitas vezes acerca dos próprios passos deles. Em toda a sua obra, seja ela uma *performance*, um videotape ou uma fotografia com extensas legendas, o sentimento de intimidade forçada — incômoda com o artista, seu corpo e seus sentimentos pessoais é intensificado pelo uso obsessivo e repetitivo de palavras. Burden alcançou fama internacional com uma *performance* de 1971 em Los Angeles, que consistiu em dar um tiro no próprio braço. A maioria de suas peças performáticas — foi crucificado nas costas de um Volkswagen, rastejou seminu por vidros estilhaçados, tomou brevemente como refém a apresentadora de um *show* de televisão, e usou *spots* na televisão comercial para pronunciar declarações sinistras — reduz-se a atos emblemáticos e um tanto embaraçosos de vontade. Poucas pessoas presenciaram realmente as *performances* de Burden, mas as fotografias icônicas extraordinárias, e as legendas concisas que as documentam, tão diretas quanto qualquer das “Declarações” de Weiner, deram a esses eventos uma existência permanente que repercutiu nas mentes e nos meios de comunicação [ilustração 118]. A partir do final da década de 60, o inseparável par formado por Gilbert e George incutiu uma nobreza nostálgica mas rigorosamente formalizada na arte performática e da arte do corpo: eles simplesmente designaram, a si mesmos e a todos os aspectos de suas respeitáveis vidas inglesas, uma “Escultura Viva”, e depois trataram de segmentar suas existências numa forma altamente artificial e exibível. Realizaram *performances* com manequins e também postaram cartões e anúncios, usaram grandes desenhos com legendas e finalmente fotografias, para isolar vários eventos e passatempos como *Escultura Cantante* [ilustração 119], *Escultura Relaxante*, *Escultura Bebendo* — narrando todo o empreendimento em uma linguagem que é o apogeu da impessoalidade alegre e antiquada resumida em seu repetido refrão: “Ser Com Arte É Tudo O Que Pedimos”.

Em muitos casos, como as pinturas de datas de On Kawara indicam, a própria passagem do tempo é o assunto de suprema importância. O artista holandês Jan Dibbets tornou-se conhecido por fotografias que captaram a transição da manhã para a noite, da luz natural para a artificial, diante de uma determinada janela [ilustração 120]. O artista polonês Roman Opalka tem trabalhado desde 1965 em sua série *De 1 ao Infinito* [ilustração 121], enchendo tela após tela com uma

quantidade infindável de números, recitando cada número para um gravador à medida que ele é pintado, de modo que cada pintura, considerada um "detalhe" de uma só obra, fica completa com uma fita cassete, gravada no tempo real de sua própria feitura. Este último aspecto do empreendimento de Opalka recorda uma obra protoconceitual de Robert Morris, *Caixa Com Som de Sua Própria Produção*, de 1961, um pequeno cubo de madeira contendo uma fita magnética com os ruídos de serrar e martelar envolvidos na construção da própria caixa. Contemporânea da obra de Opalka é uma outra do artista alemão Hanne Darboven, que enche páginas e mais páginas com uma combinação de escrita à mão abstrata e de misteriosos sistemas numéricos, às vezes derivados do próprio calendário, sempre explicados em um índice anexo. Nas exposições, Darboven cobre paredes inteiras com essas páginas de rabiscos rítmicos e incessantes, e o efeito é o de uma marcação de tempo cumulativa e magnetizante [ilustração 122].

Embora os manifestos conceituais declarassem com frequência que a obra conceitual está "para além do estilo", poderíamos dizer sem receio que o movimento percorre, quase cronologicamente, toda a gama de muitos estilos. Ele segue uma progressão estilística que é familiar na arte do passado. Os primeiros conceitualistas da linguagem pura são classicamente desapaixonados e didáticos; os vários artistas do corpo parecem expressionistas, até barrocos. Outras obras, por exemplo, as grandes fotografias com que os artistas ingleses Hamish Fulton e Richard Long documentam suas respectivas andanças por terras desabitadas, estão imbuidas de um romantismo pastoral, pré-industrial. Finalmente, as fases mais recentes da atividade conceitual, que no início dos anos 70 ganharam a designação separada de arte narrativa, parecem deliberadamente ligeiras, divertidas, quase decorativas. De fato, a obra de artistas como William Wegman, Bill Beckley, James Collins e Alexis Smith, da compositora-intérprete Laurie Anderson (para não mencionar um punhado de outros artistas performáticos), inspira-se na cultura popular e tem por objetivo o lazer, o que os conceitualistas "clássicos" originais sem dúvida alguma condenariam.

Olhando em retrospecto desde o início da década de 1980, o "momento" conceitual parece ter terminado por volta de 1974-1975. Hoje, embora haja ainda alguma atividade conceitual interessante entre muitos dos artistas aqui mencionados e outros, ela já não é dominante; é preferível dizer que coexiste num terreno densamente povoado de pintura e escultura, boa parte dela representativa, que o conceitualismo, por mais irônico que possa parecer, ajudou a fertilizar. Tampouco uma considerável parcela da arte conceitual hoje produzida é tão purista em termos de seus meios: dá para suspeitar de que alguns artistas se cansaram de ter tão pouco que mostrar como fruto de seus esforços. Art & Language encerrou suas atividades em Nova York em 1976, embora suas exposições e publicações na Inglaterra e no continente europeu tenham aumentado desde então, e a revista *Art-Language* continuasse sendo publicada. Se bem que Kosuth, Weiner, Barry, Dibbets, Huebler e Haacke se mantivessem muito próximos de suas preocupações originais, todos eles, com exceção de Kosuth, estão gradualmente permitindo que explosões de cor ocasionais, imagens luxuriantes ou materiais ostentosos se insinuem em suas obras. Acconci e Burden, como se cansados do esforço de usar seus próprios eus físicos e psíquicos como material (parece difícil dar continuidade a qualquer espécie de carreira expressionista), voltaram-se para empreendimentos mais tangíveis. Acconci, para instalações elaboradas, usando gravações em fita magnética

de seus murmúrios característicos, e balanços e escadas que, com frequência, implicam o uso do corpo do próprio espectador; Burden, para recriar algumas das máquinas mais emblemáticas da sociedade, como o carro e o aparelho de televisão, objetos que a maioria das pessoas consideram axiomáticos. Os grandes arranjos fotográficos de Gilbert e George, que se concentram em temas cada vez mais expressionistas, como a bebida e o desamparo, adquirem um aspecto mais atraente a cada novo ano. As listras onipresentes de Daniel Buren, que às vezes realçam a arquitetura de museus e galerias com sua ofuscante complexidade, perderam o anonimato e são instantaneamente reconhecíveis como "Burens". Os sistemas de contagem de Bochner levaram-no à forma geométrica como símbolo para números (formas de três, quatro e cinco lados) e, gradualmente, às pinturas murais de arranjos geométricos coloridos e abertos em leque. Opalka permanece em seu rumo, e a série *De 1 ao Infinito* ultrapassou recentemente o número 3 000 000.

O conceitualismo não democratizou a arte nem eliminou o objeto de arte único, tampouco suprimiu o mercado da arte ou revolucionou a propriedade artística. De fato, assim que se ajustaram a essa atividade, os colecionadores acumularam avidamente fotografias, declarações e outros subprodutos conceituais. O mercado da arte estava meramente ampliado em sua infinita flexibilidade. Em primeiro lugar, como tantos esforços conceituais existem somente em forma impressa, prosperou toda uma nova categoria de obra de arte: os livros de artistas. E, como o americano Carter Ratcliff sublinhou, o conceitualismo também contribuiu para a anexação oficial da fotografia (moda velha e contemporânea) e dos desenhos arquiteturais e partituras musicais à categoria de arte admitida na galeria de arte.

Em muitos aspectos, de Kooning estava certo. O que Duchamp tinha posto em marcha culminou, pelo menos por algum tempo, num movimento "aberto a todos", num período de tremenda libertação, experimentação e até licença, que parece ter deixado muito pouco no tocante à arte dita convencionalmente "grande arte", apesar de suas posições extremas, seus manifestos, seu idealismo e o pensamento contestador que gerou a respeito da arte e de suas possibilidades. Assemelhando-se muito a uma fase de adolescência, o conceitualismo foi ao mesmo tempo polêmico, indulgente, hilare, narcisista e brilhante, mas só ocasionalmente emocionante ou judicioso.

Em última análise, porém, a arte conceitual parece mais importante para o sentimento de libertação que ela gerou como efeito secundário. No final da década de 1970, o conceitualismo, junto com o minimalismo, tornou-se a *bête noire* em um período que viu o rejuvenescimento da pintura, especialmente na arte norte-americana, e uma ênfase renovada sobre os materiais trabalhados manualmente, a superfície "pessoal", espessa e áspera da pintura e da escultura, o uso generalizado da escala íntima e do tamanho pequeno, e uma atração predominante pelo tema. A esse respeito, a arte conceitual foi a primeira brecha na fachada da infalibilidade abstrata: o mais recente movimento artístico que se proclamou vanguarda, o último sobre o qual se podia argumentar sobre seu status como arte, assinalou não obstante o "moderno", um período em que jovens artistas, em todos os meios de expressão, parecem preocupados com a imagem e seu significado. Ao lado de uma influência renovada da arte pop, a arte conceitual, talvez involuntariamente, ajudou a revitalizar o uso do humor e da ironia na arte, das imagens fotográficas, da figura humana, temas e linguagem autobiográficos — todos elementos subsequente e

energicamente usados por pintores e escultores mais jovens. Partindo das vizinhanças do conceitualismo, uma geração de artistas nova e estilisticamente diferente surgiu gradualmente: esses artistas estão desenvolvendo e aperfeiçoando novos métodos para dar forma às suas idéias em termos visuais extravagantemente complexos e coloridos, sem perder a seqüência do pensamento.

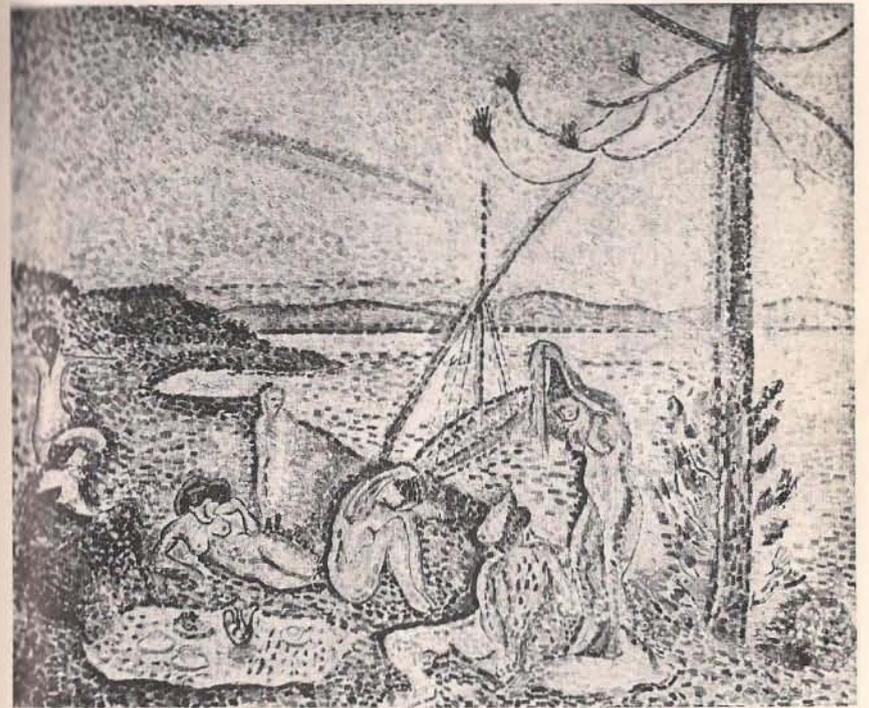
1980

NOTAS

1. "What Abstract Art Means to Me", declaração feita num simpósio realizado no Museu de Arte Moderna de Nova York, 5 de fevereiro de 1951; reimpresso em Thomas B. Hess, *Willem de Kooning*, Nova York, 1968, p. 143.
2. Anne d'Hamoncourt em *Marcel Duchamp*, ed. d'Hamoncourt e Kynaston McShine, Nova York, 1973, p. 37).
3. "Mel Bochner on Malevich, An Interview" (com John Coplans), *Artforum*, junho de 1974, p. 63.
4. Entrevista com o artista em *Conceptual Art*, ed. Ursula Meyer, Nova York, 1972, p. 217.
5. Entrevista com o artista, *Avalanche*, primavera de 1972, p. 67.
6. Depoimento em *Six Years*, ed. Lucy Lippard, Nova York, 1973, p. 74.
7. "Art after Philosophy, I", *Studio International*, outubro de 1969, pp. 134-137.
8. Entrevista com o artista, *Avalanche*, primavera de 1972, p. 72.
9. "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, verão de 1967, pp. 79-83.
10. "Art after Philosophy, I", *Studio International*, outubro de 1969, pp. 134-137.
11. Entrevista com o artista em *Conceptual Art*, ed. Ursula Meyer, Nova York, 1972, p. 35.

ILUSTRAÇÕES

FAUVISMO



1. Matisse, Henri, *Luxe, Calme et Volupté*, 1904

LE SALON D'AUTOMNE

De nous à lui : Pour nos Illustrations, qui commencent chaque année avec traditionnelle ferveur les préparatifs d'un salon, affectueux d'espérer le grand Salon d'Automne...



PAUL GAUGUIN. — Les Baigneurs

Paul Gauguin devant ses baigneurs d'Aboukir, de Tahiti, de Papeete. La culture est, chez Gauguin, savante et profonde. Il ne veut ni imiter, ni copier...



CHARLES GUÉRIN. — Belgiques

Dans le ciel des cieux, Guérin est un des premiers qui aient écrit une œuvre. Les compositions de la forme humaine et géométrique...



HENRI ROUSSEAU. — Le Boiteux, ayant fait, se jette sur l'habillage.

Henri Rousseau est un homme, un être, un être de chair et de sang, un être qui a vécu, qui a souffert, qui a aimé, qui a travaillé...



J.E. VILLARD. — Famille d'Israël

Le monde nous présente des spectacles si divers, si variés, si variés dans une seule et même œuvre...



ALBERT LE BEAU. — Le Bois de la Haye (Ecole de Brabant)

Il est tout un monde qui se cache derrière les choses, derrière les formes, derrière les couleurs, derrière les lignes...



HENRI MANGUIN. — La Soirée

M. Manguin, artiste d'instinct, a une sensibilité qui se traduit en un langage simple et direct. Il aime le grand tableau. Il aime le geste et la couleur...



GEORGES ROUAULT. — Femmes, Calcutta, Pondiché

C'est Rouault qui a le plus marqué son empreinte sur l'art moderne. Il a une sensibilité qui se traduit en un langage simple et direct...



HENRI MATISSE. — Femme au chapeau

Henri Matisse est un homme, un être, un être de chair et de sang, un être qui a vécu, qui a souffert, qui a aimé, qui a travaillé...



ANDRÉ DERAIN. — Le regard de vaincu

M. Derain, artiste d'instinct, a une sensibilité qui se traduit en un langage simple et direct. Il aime le grand tableau. Il aime le geste et la couleur...



LOUIS VALTAT. — Maison

M. Valtat, artiste d'instinct, a une sensibilité qui se traduit en un langage simple et direct. Il aime le grand tableau. Il aime le geste et la couleur...



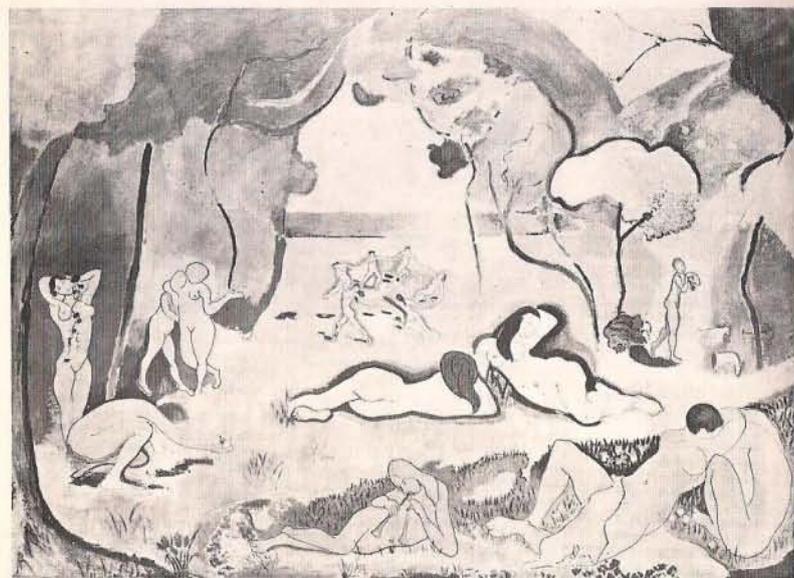
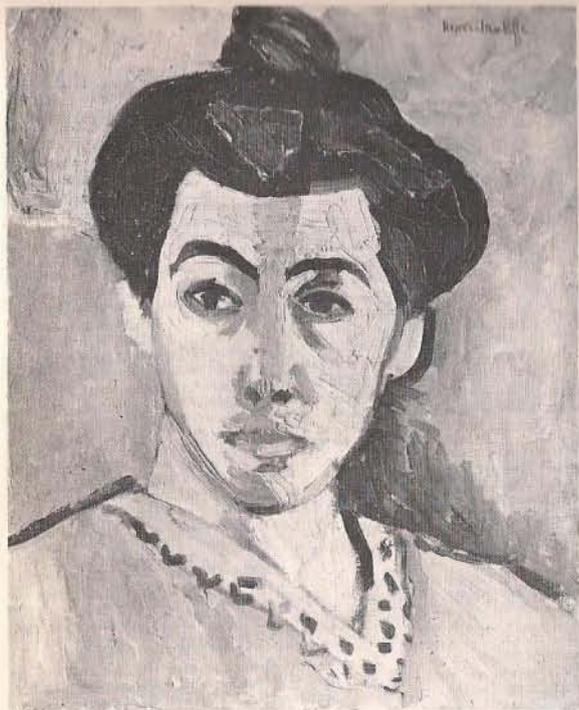
HENRI MATISSE. — Famille d'Israël

Henri Matisse est un homme, un être, un être de chair et de sang, un être qui a vécu, qui a souffert, qui a aimé, qui a travaillé...



JEAN PUY. — Esquisse d'un paysage

M. Puy, artiste d'instinct, a une sensibilité qui se traduit en un langage simple et direct. Il aime le grand tableau. Il aime le geste et la couleur...



3. Matisse, Henri, *Retrato de Madame Matisse*, 1906

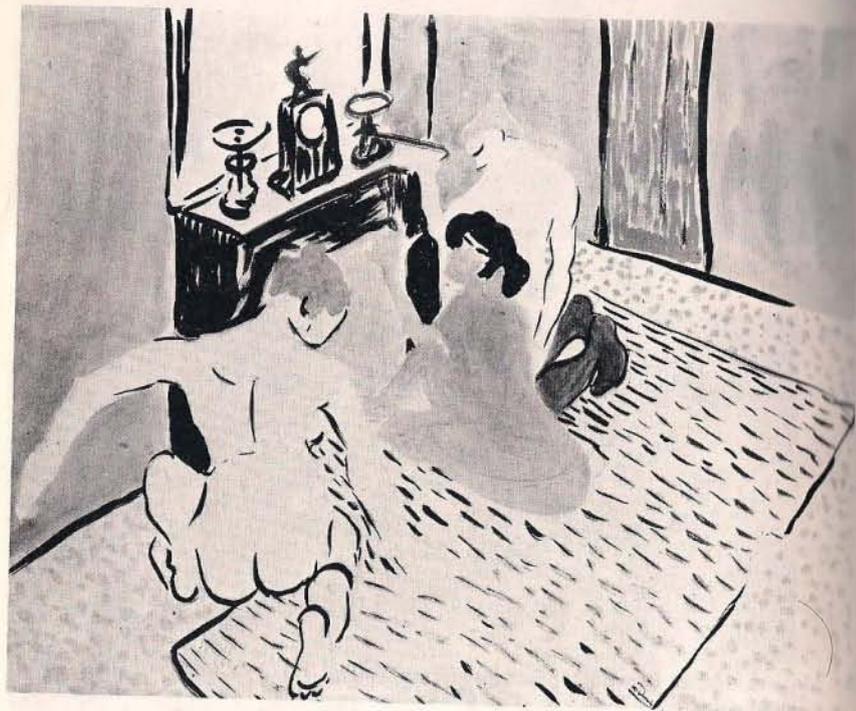
4. Matisse, Henri, *Joie de Vivre*, 1906

5. Matisse, Henri, *Natureza-morta com Cebolas Rosadas*, 1906

6. Derain, André, *Mulheres à Lareira*, c. 1905

7. Derain, André, *A Dança*, c. 1905-1906

8. Vlaminck, Maurice, *Paisagem com Árvores Vermelhas*, 1906



EXPRESSIONISMO



9. Kandinsky, Vassily, *Improvisação N° 23*, 1911

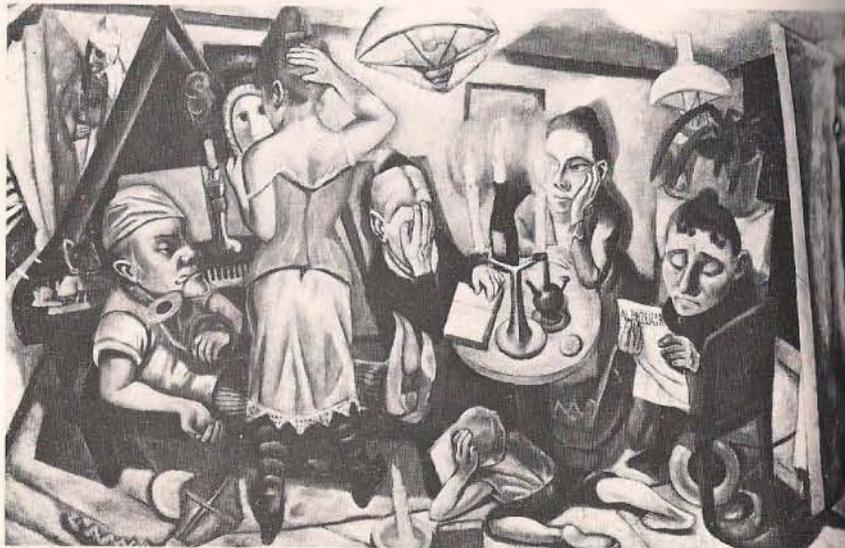
10. Kirchner, Ernst Ludwig, *Menina com Guarda-chuva Japonês*, c. 1909

11. Kirchner, Ernst Ludwig, *Dança Negra (Negertanz)*, c. 1911



12. Meidner, Ludwig, *Revolução*, c. 1913

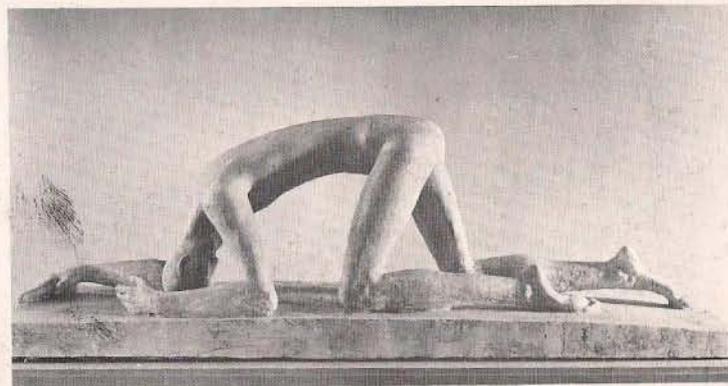
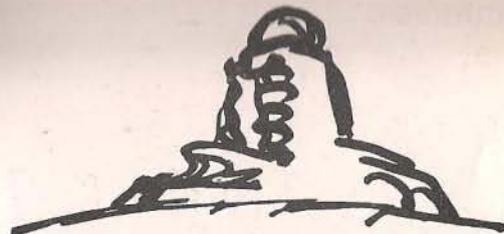
13. Beckmann, Max, *Retrato de Família*, 1920



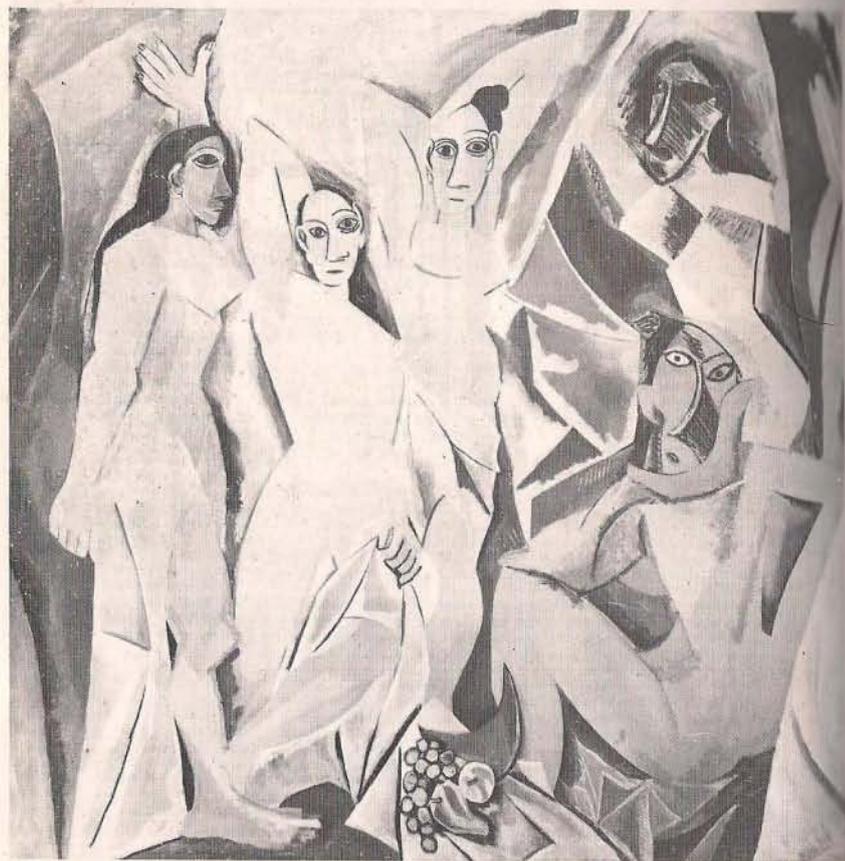
Hindelsohn, Erich
Para a Torre de Einstein, 1920-21

Hilde, Emil, *Jestri*, 1917

Lohmbruck, Wilhelm
em Caldo, 1915-16



CUBISMO



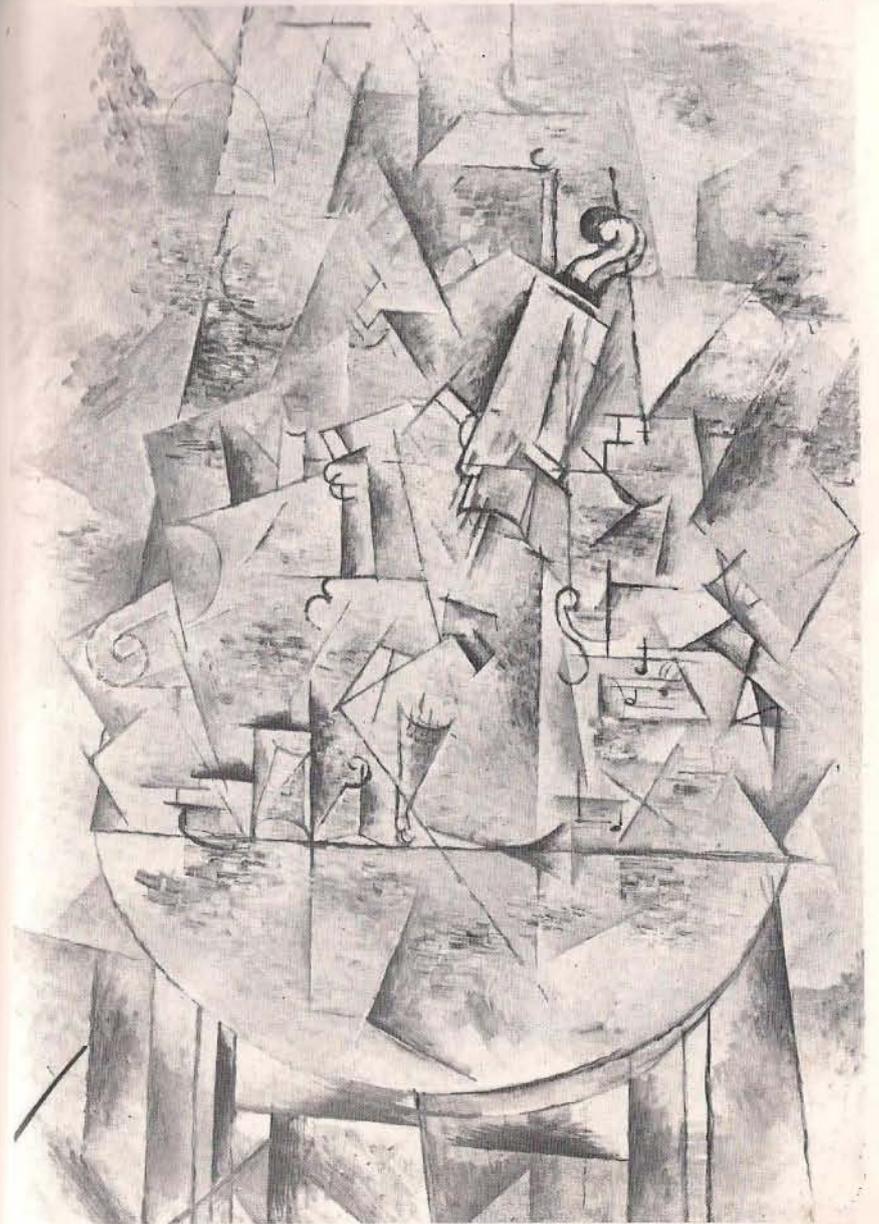
17. Picasso, Pablo, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907

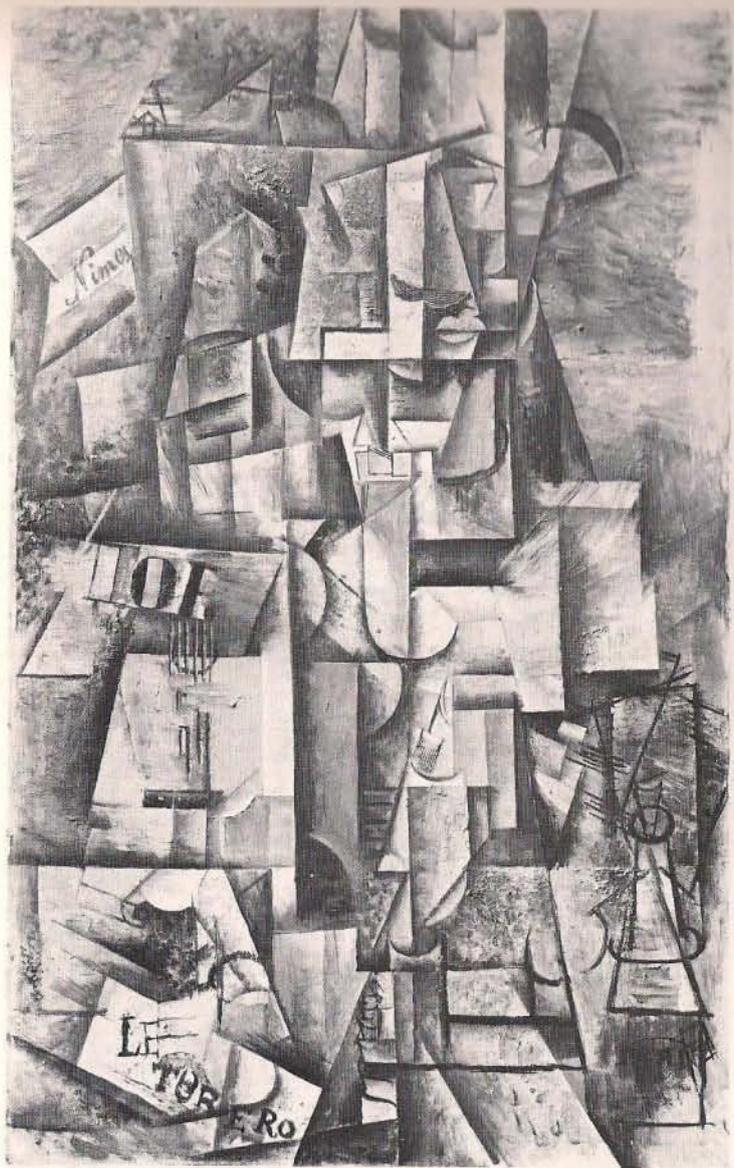
18. Picasso, Pablo, *Mulher Sentada (Nu Sentado)*, 1909

19. Braque, Georges, *Piano e Alaïde*, 1910

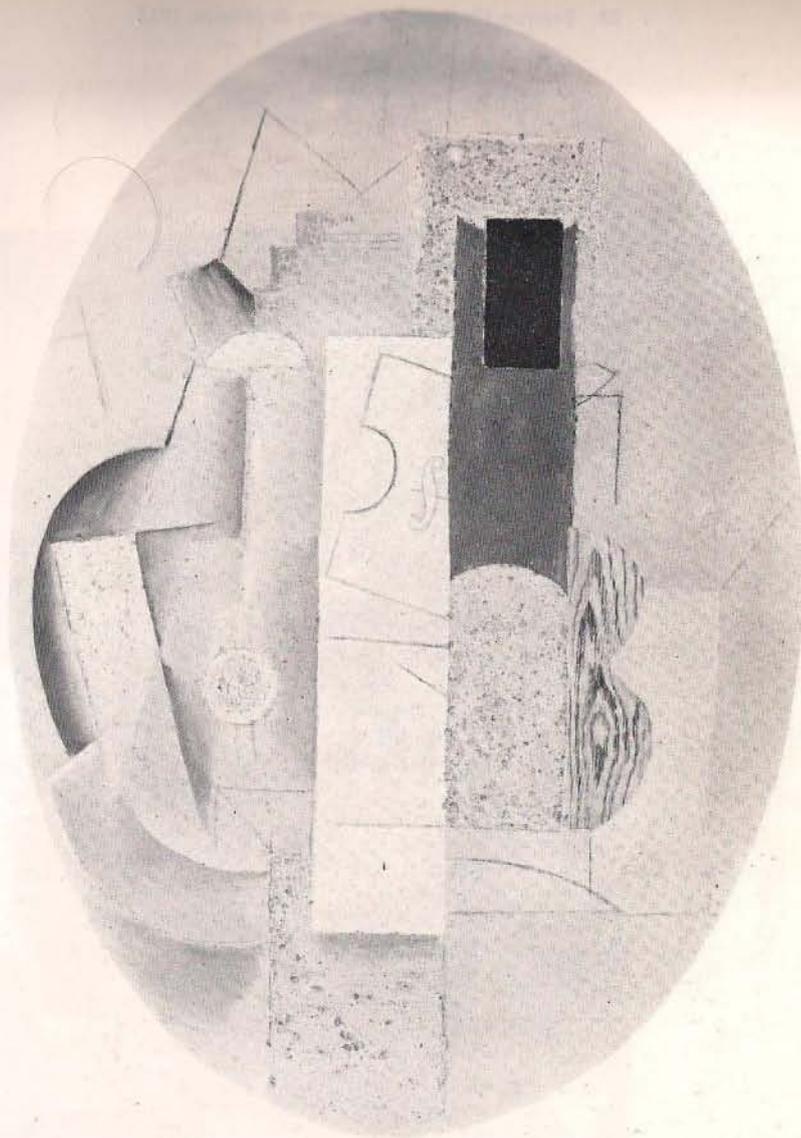


20. Braque, Georges, *Le Guéridon*, 1911

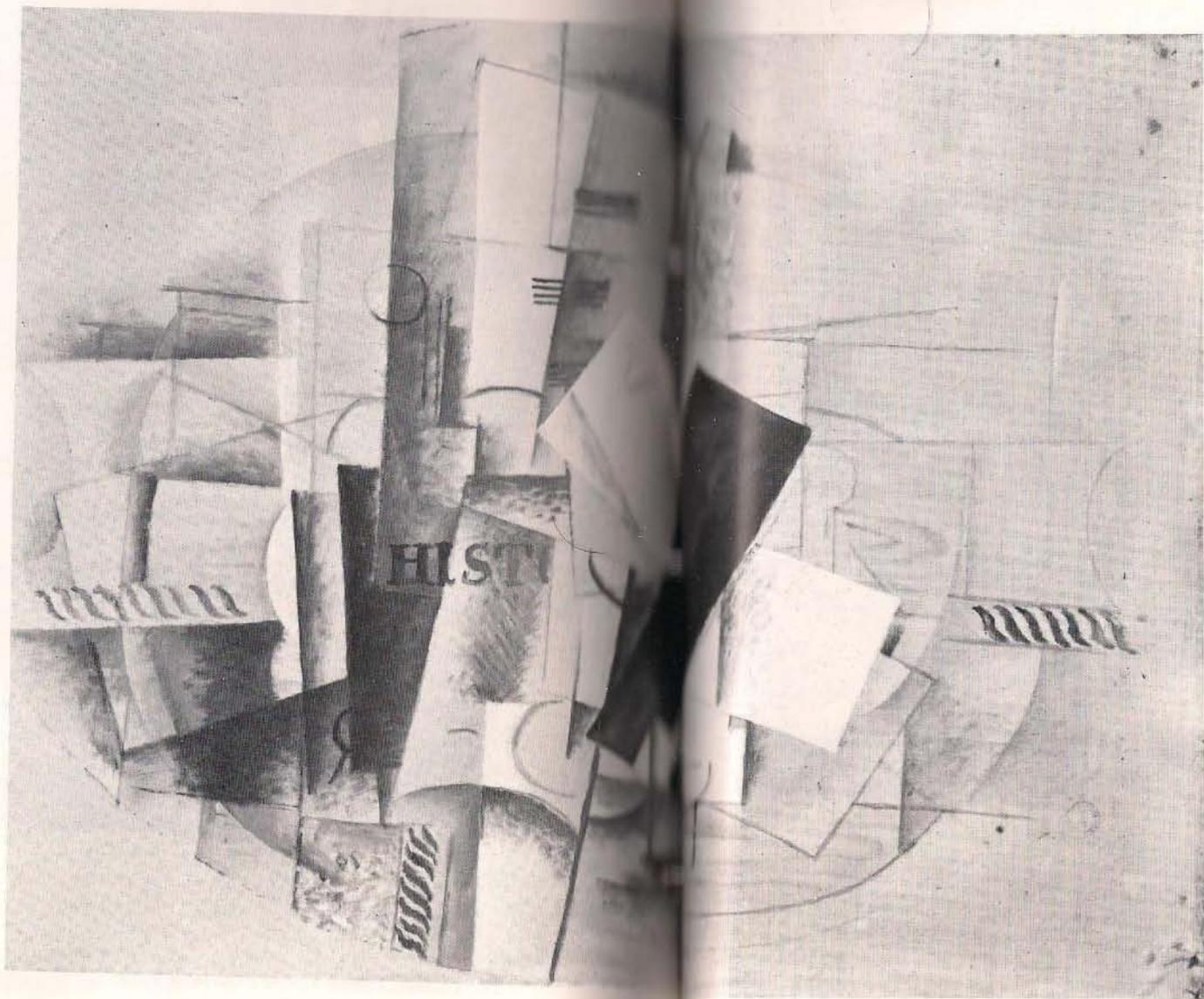


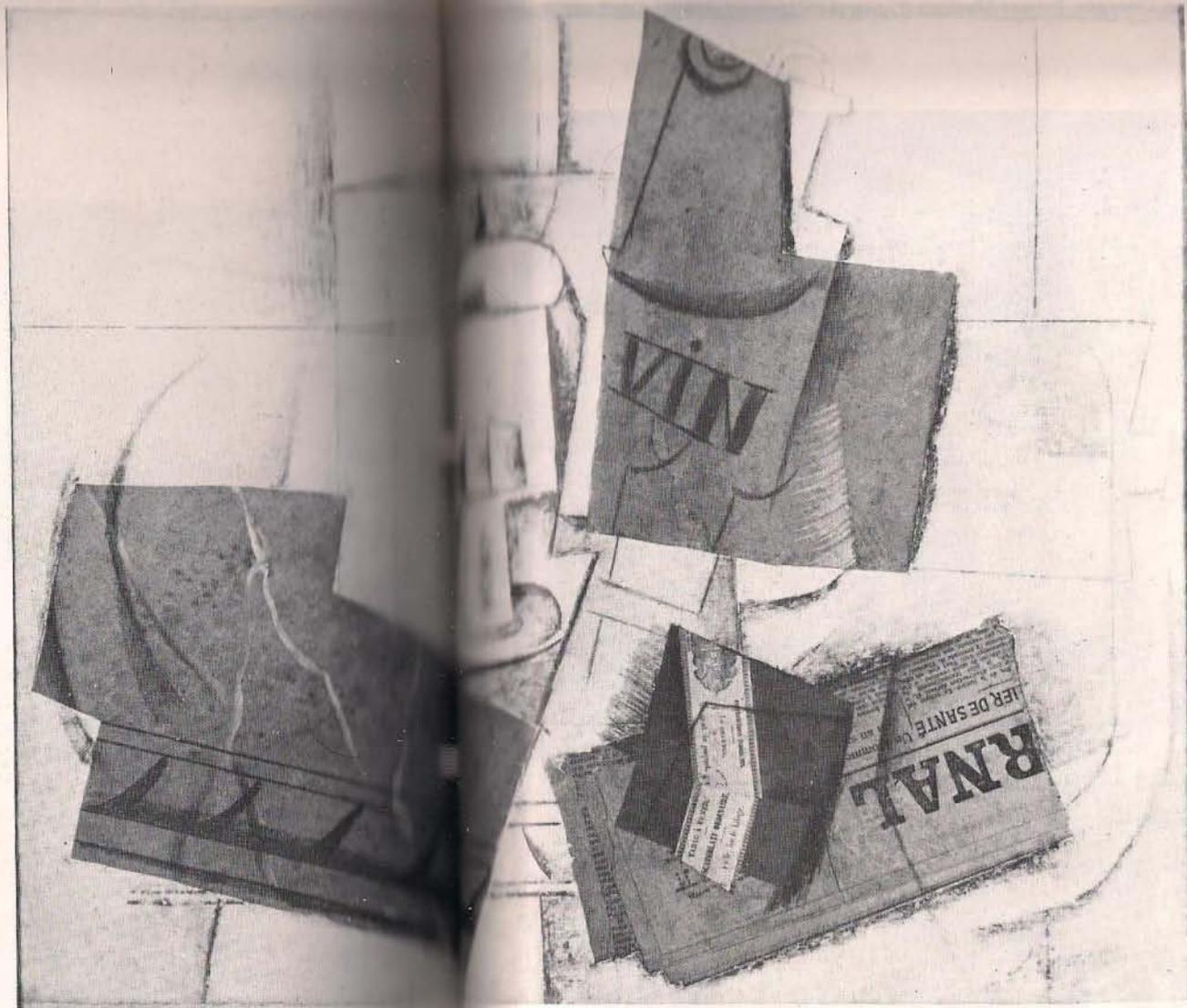


21. Picasso, Pablo, *O Toureiro*, 1912

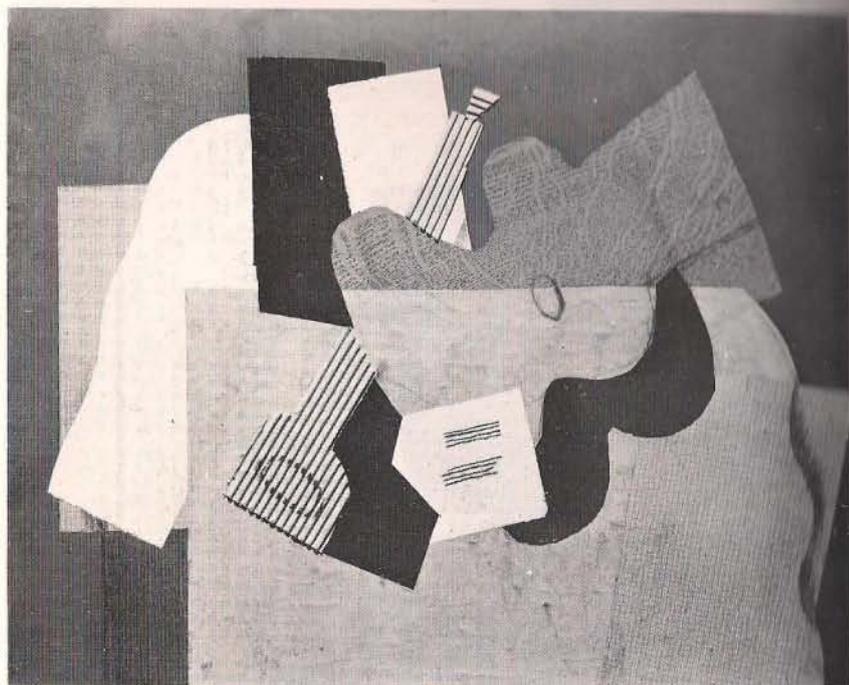


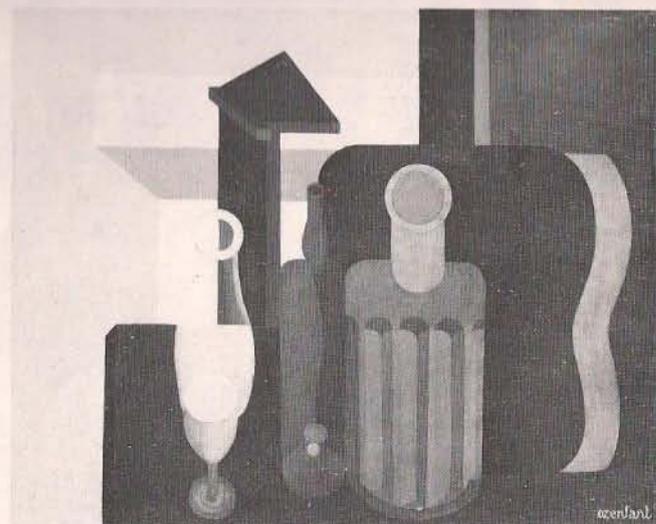
22. Picasso, Pablo, *Violino e Guitarra*, 1913





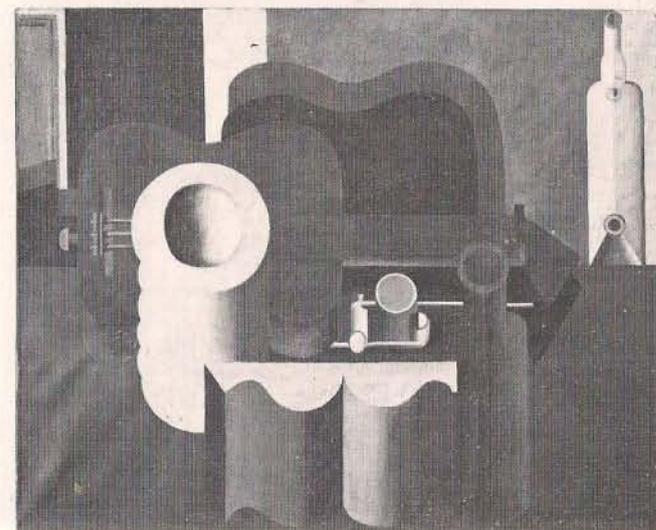
14. Picasso, Pablo, *Copo, Garrafa de Vinho e Jornal sobre uma Mesa*, 1914



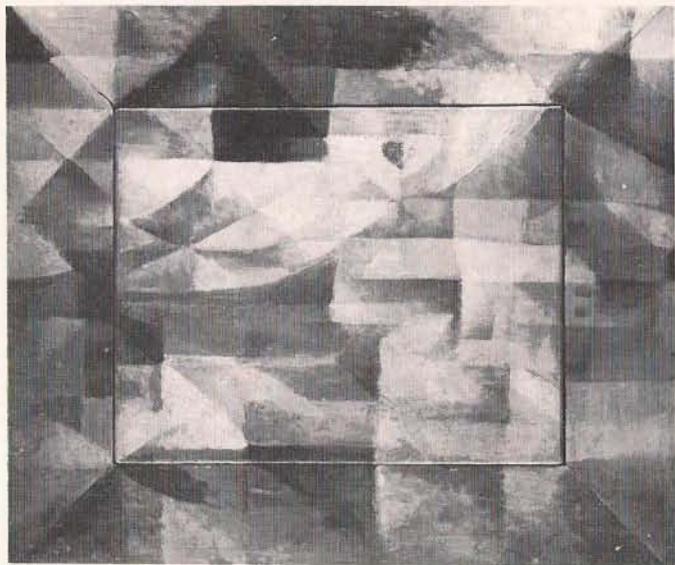
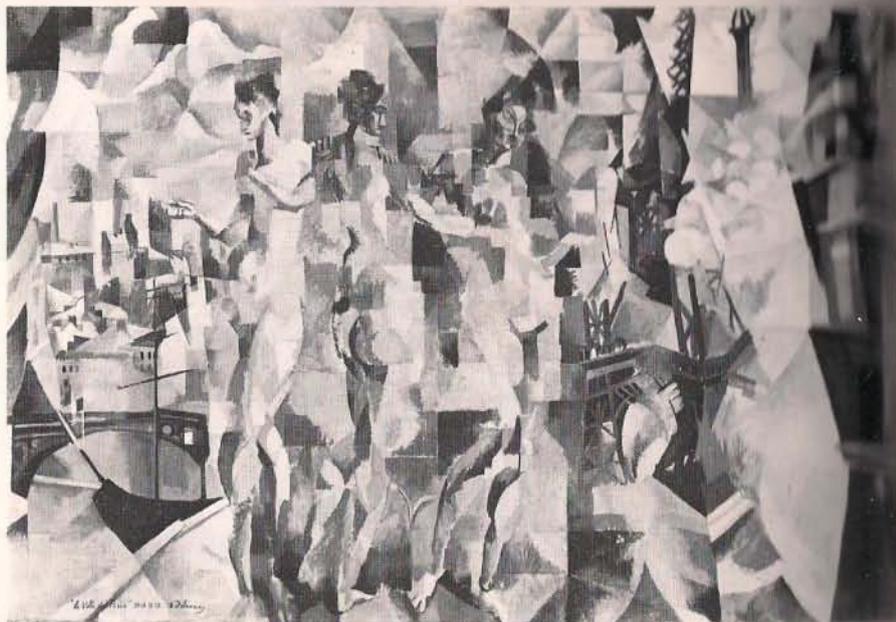


28. Ozenfant, Amedée, *Violão, Copo e Garrafas*, 1920

29. Jeanneret, Charles-Edouard, *Natureza-morta com Pilha de Pratos*, 1920



ORFISMO

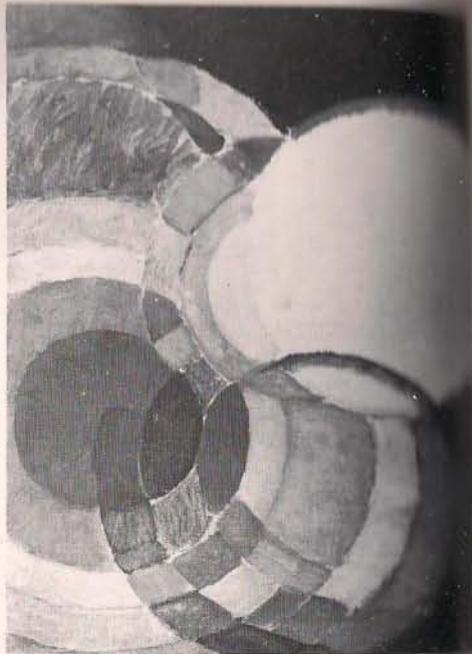


30. Delaunay, Robert, *Paris*, 1912

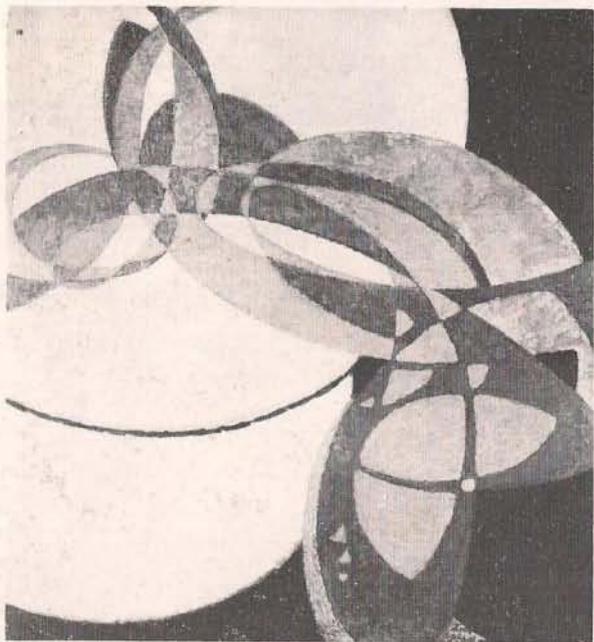
31. Delaunay, Robert, *Janelas Simultâneas*, 1912

32. Delaunay, Robert, *Sol, Lua. Simultâneo Nº 2*, 1913

33. Kupka, Frank
Discos de Newton, 1911-12



34. Kupka, Frank
Amorfa, Fuga em Duas Cores, 1912



Picabia, Francis
na Nascente II, 1912



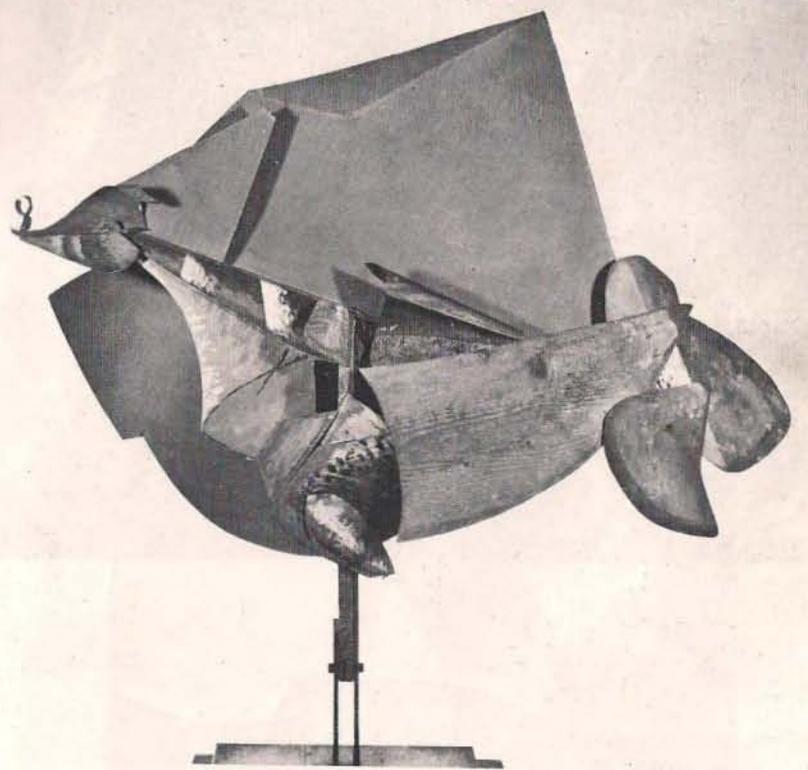
Picabia, Francis
*Garota Americana
(1913)*





37. Léger, Fernand, *Contraste de Formas*, 1913

FUTURISMO



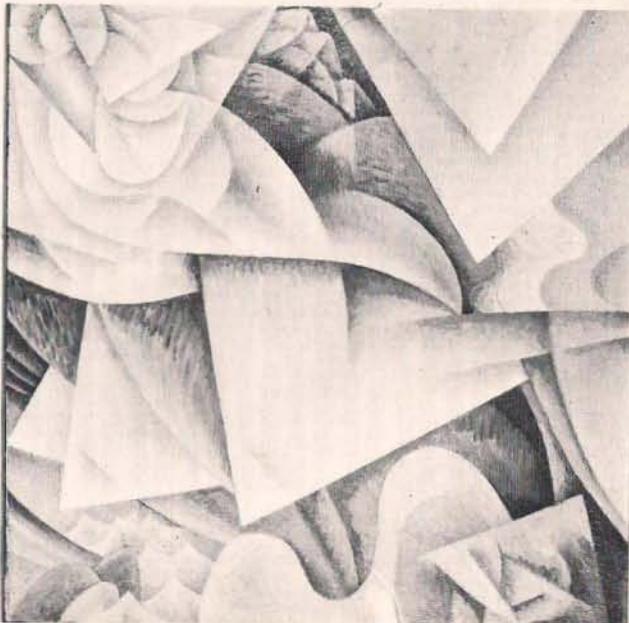
38. Boccioni, Umberto, *Construção Dinâmica de um Galope: Cavalos e Casa*, 1914

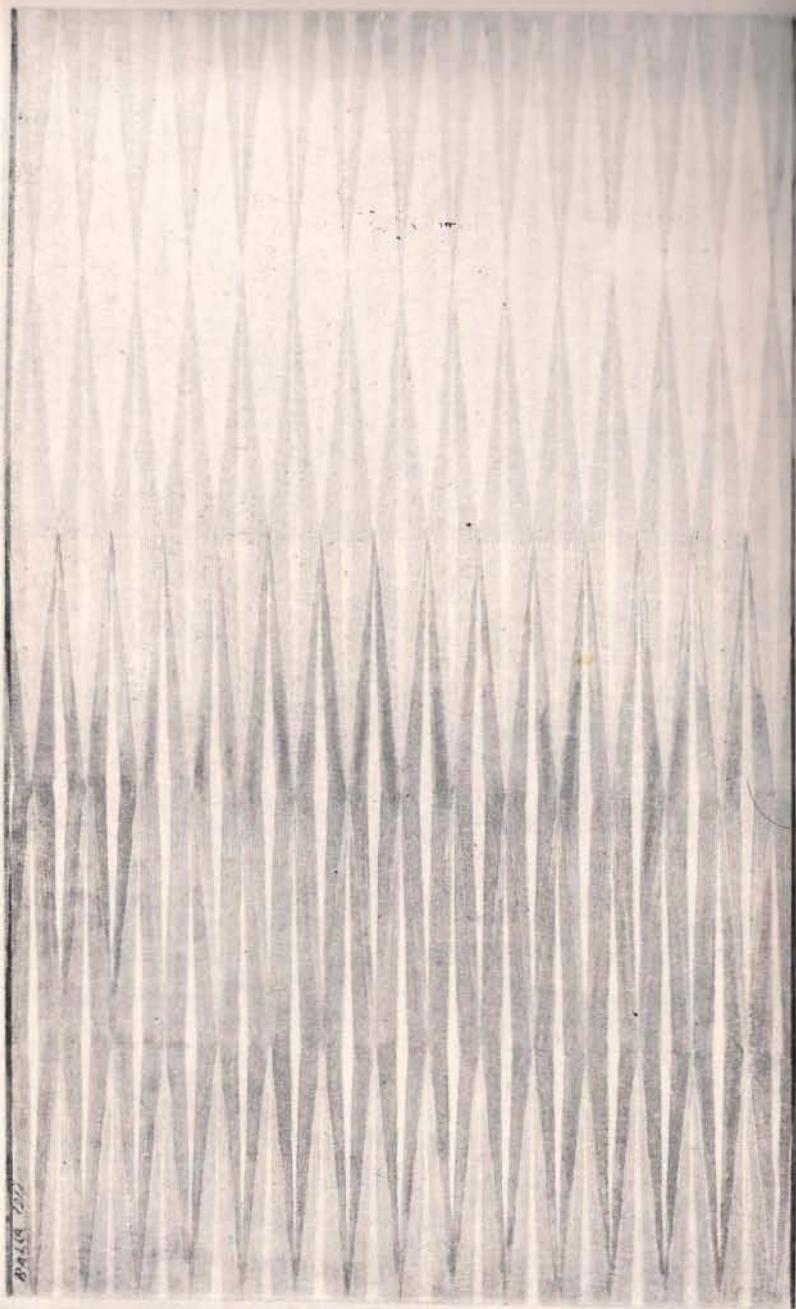


39. Boccioni, Umberto, *A Rua Invade a Casa*, 1911

40. Carrà, Carlo, *Funeral do Anarquista Galli*, 1911

41. Severini, Gino, *Bailarina-Hélice-Mar*, 1915



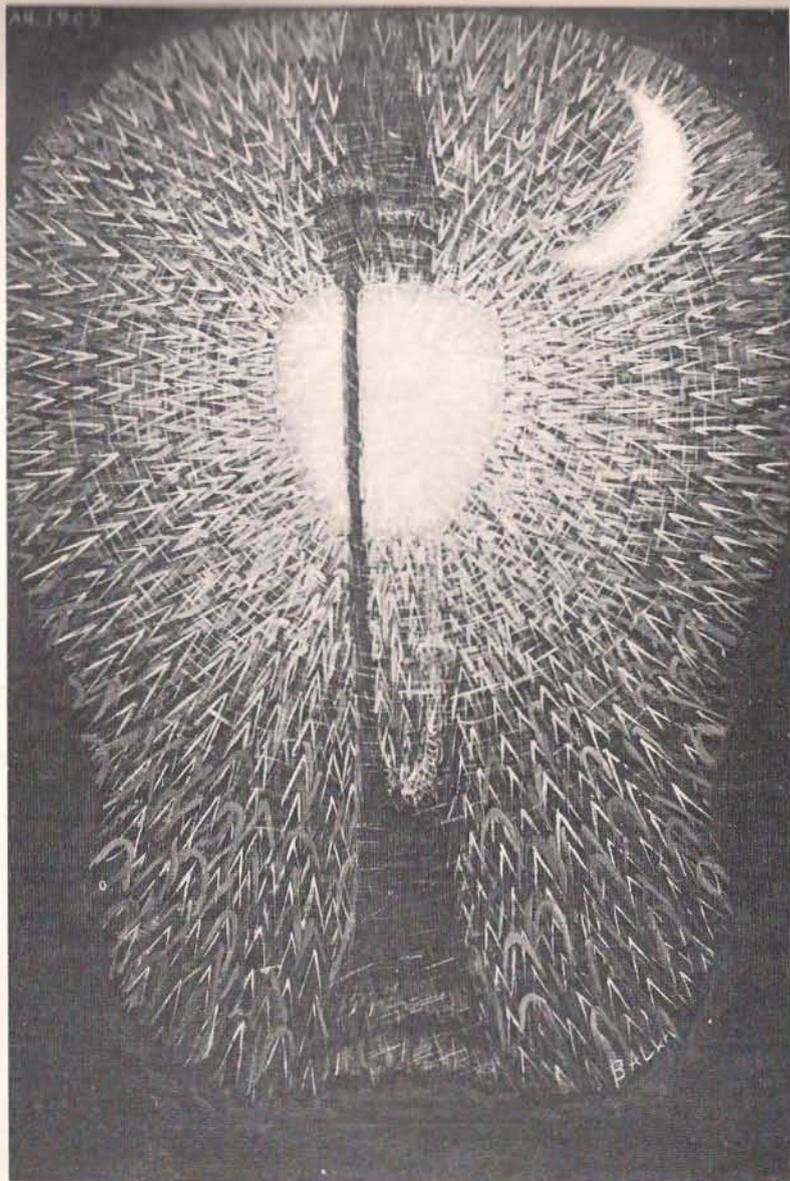
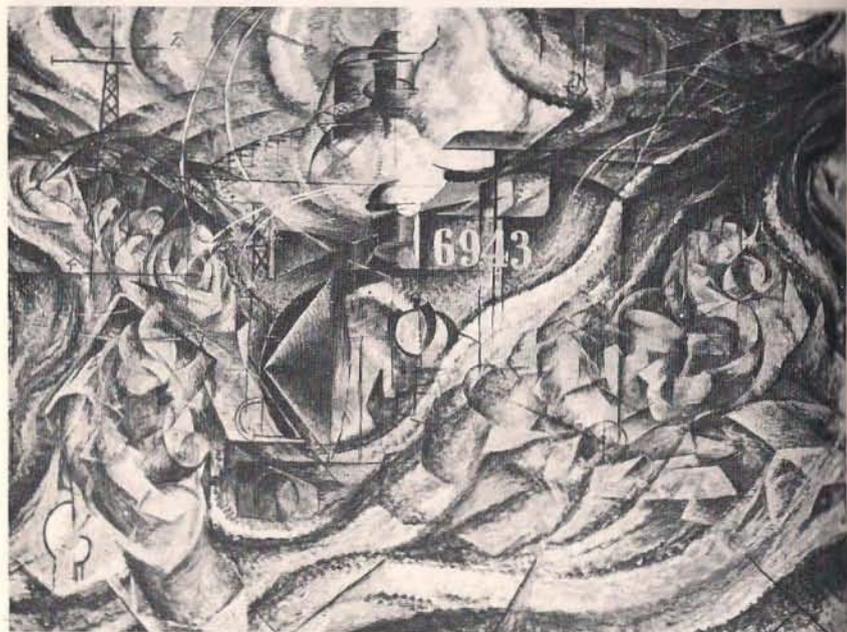


42. Balla, Giacomo, *Interpenetração Iridescente Nº 1*, 1912

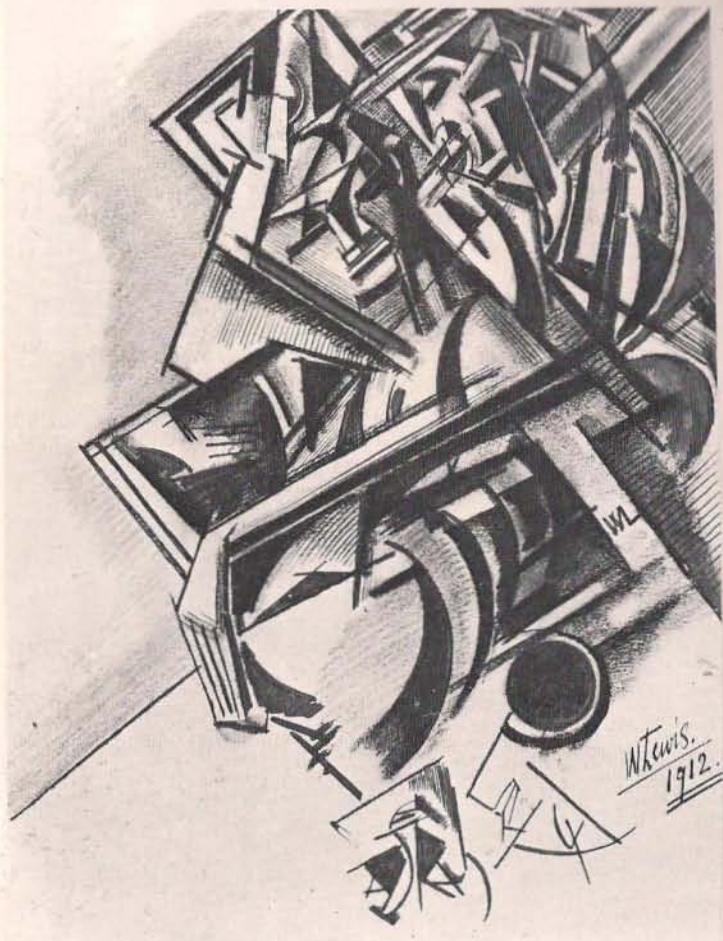
43. Russolo, Luigi, *Dinamismo de um Automóvel*, 1911

44. Boccioni, Umberto, *Estados de Espirito Nº 1: O Adeus*, 1911

45. Balla, Giacomo, *Luz de Rua*, 1909



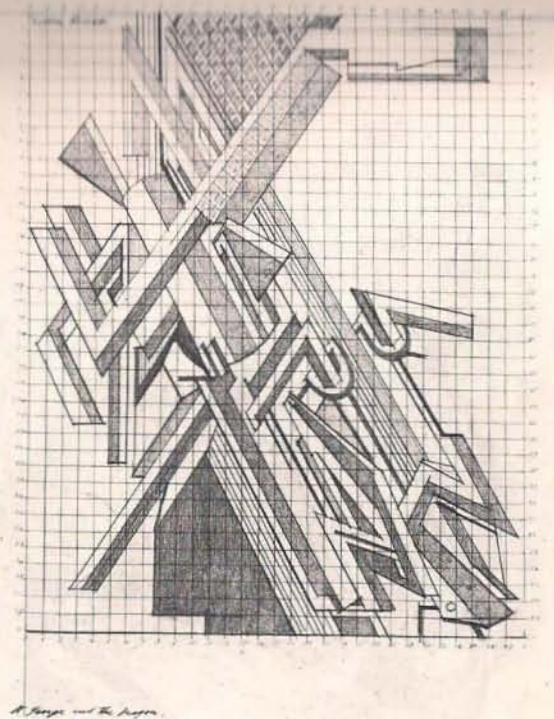
VORTICISMO

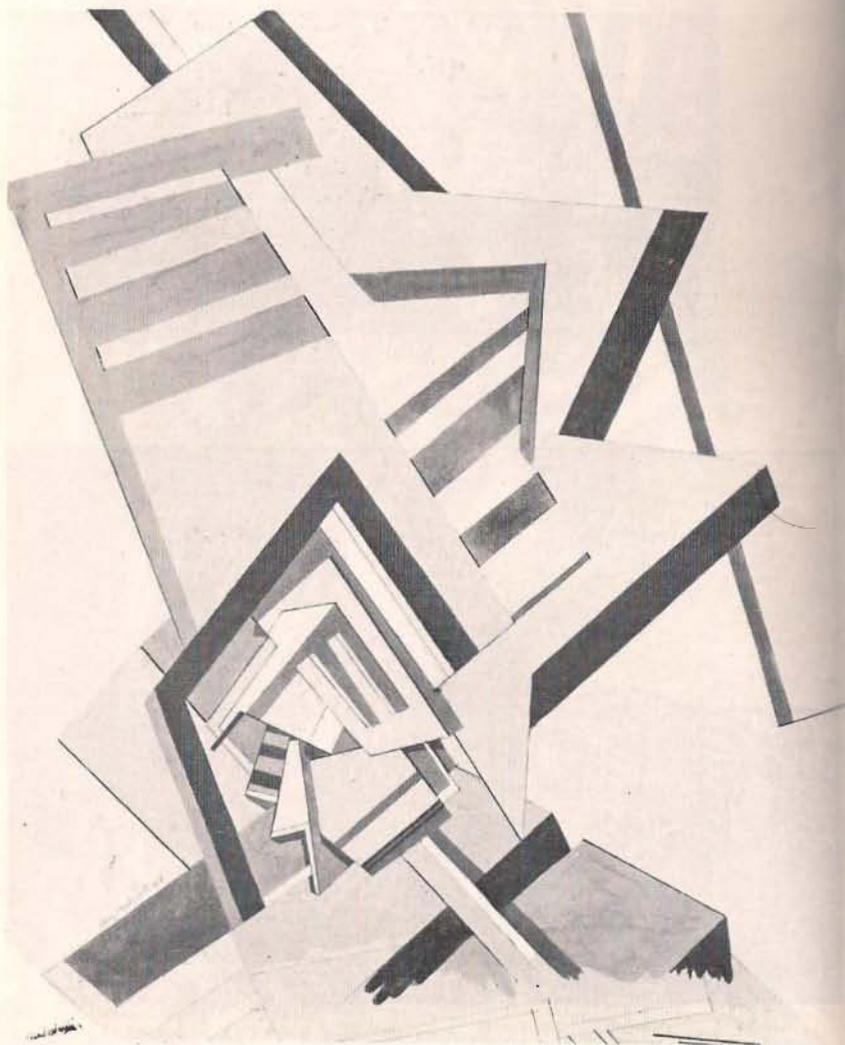


46. Lewis, Wyndham, *Desenho Abstrato (A Cortesã)*, 1912

47. Roberts, William, *São Jorge e o Dragão*, 1915

48. Etchells, Frederick, *Progressão*.
Reproduzido em *BLAST* Nº 2, julho de 1915





6

BLAST

years 1837 to 1900

Curse abysmal inexcusable middle-class
(also Aristocracy and Proletariat).

BLAST

pasty shadow cast by gigantic Boehm

(imagined at introduction of **BOURGEOIS VICTORIAN VISTAS**).

WRING THE NECK OF all sick inventions born in
that progressive white wake.

BLAST their weeping whiskers—hirsute
RHETORIC of EUNUCH and STYLIST—
SENTIMENTAL HYGIENICS
ROUSSEAUISMS (wild Nature cranks)
FRATERNIZING WITH MONKEYS
DIABOLICS—raptures and roses
of the erotic bookshelves
ouminating in
**PURGATORY OF
PUTNEY.**

1

BLESS ENGLAND!

BLESS ENGLAND

FOR ITS SHIPS

which switchback on Blue, Green and
Red SEAS all around the PINK
EARTH-BALL,

BIG BETS ON EACH.

BLESS ALL SEAFARERS.

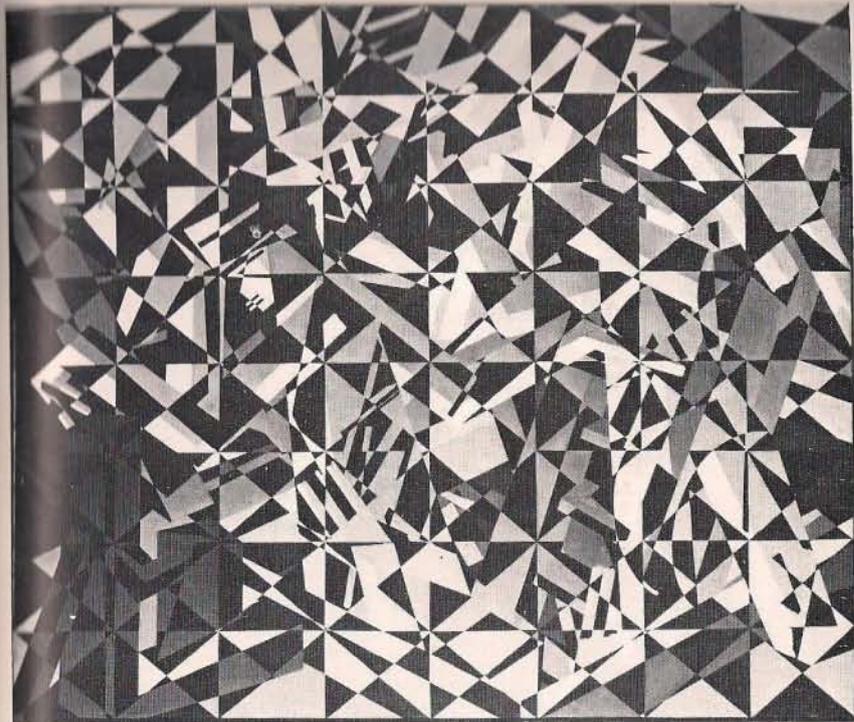
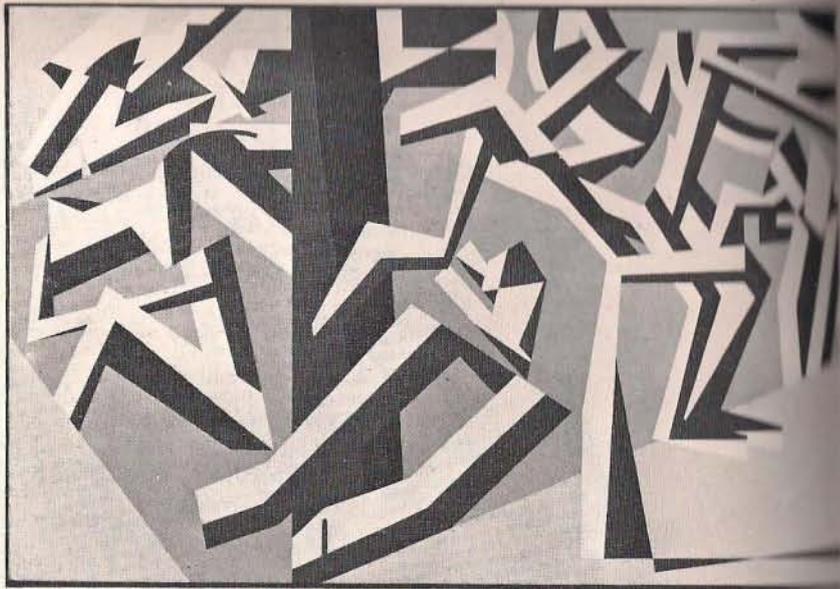
THEY exchange not one LAND for another, but one ELEMENT
for ANOTHER. The MORE against the LESS ABSTRACT.

BLESS the vast planetary abstraction of the **OCEAN.**

BLESS THE ARABS OF THE **ATLANTIC.**

THIS ISLAND MUST BE CONTRASTED WITH THE BLEAK WAVES.

Biblioteca de
Escola de Belas Artes da UFPA



51. Bomberg, David, *Banho de Lama*, c. 1913-14

52. Bomberg, David, *No Porão do Navio*, c. 1913-14

53. Roberts, William, *Os Vorticistas no Café da Torre Eiffel: Primavera de 1915*

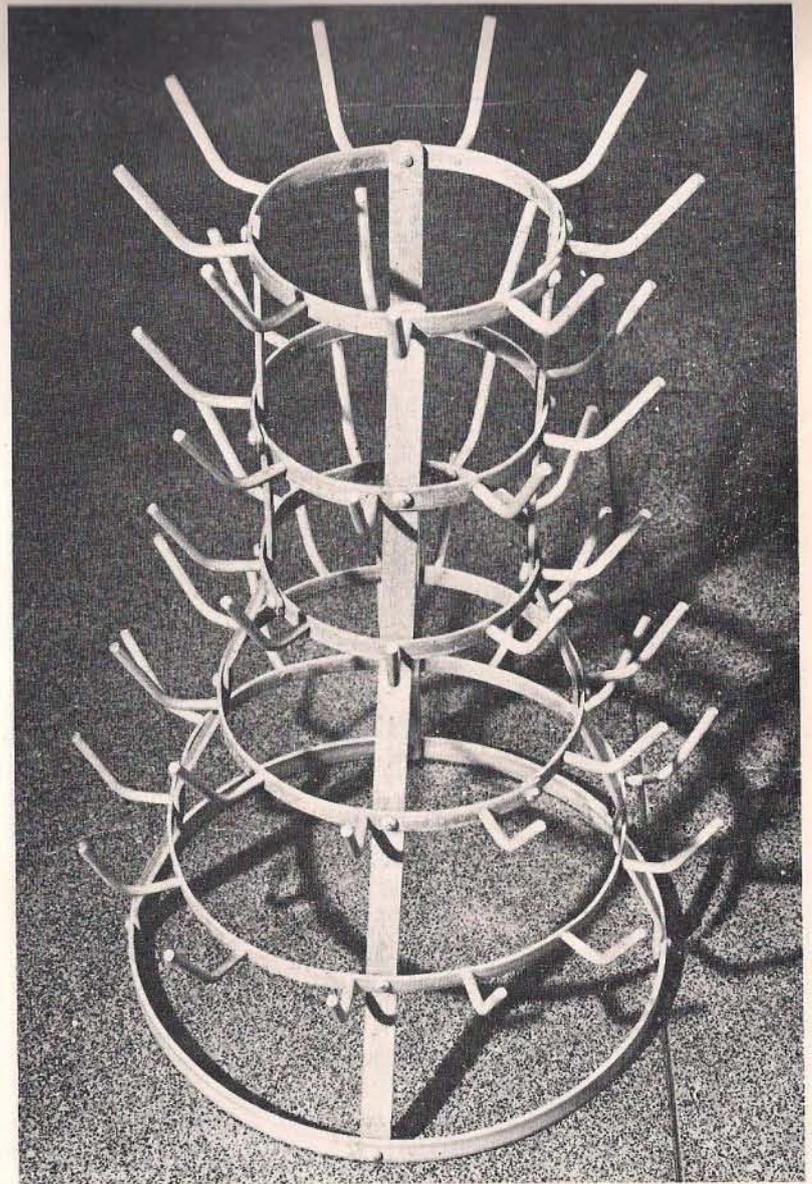


DADÁ E SURREALISMO

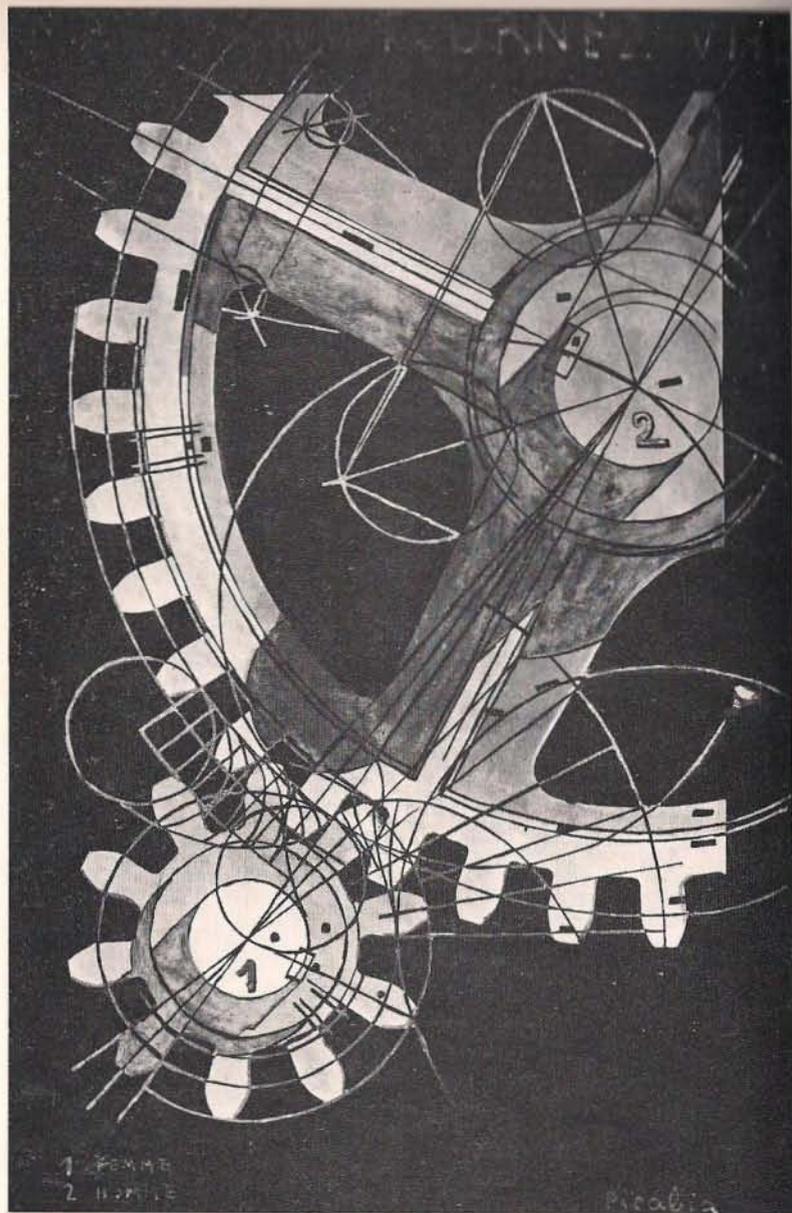
54. Arp, Hans, *O Passageiro do Transatlântico*, 1921



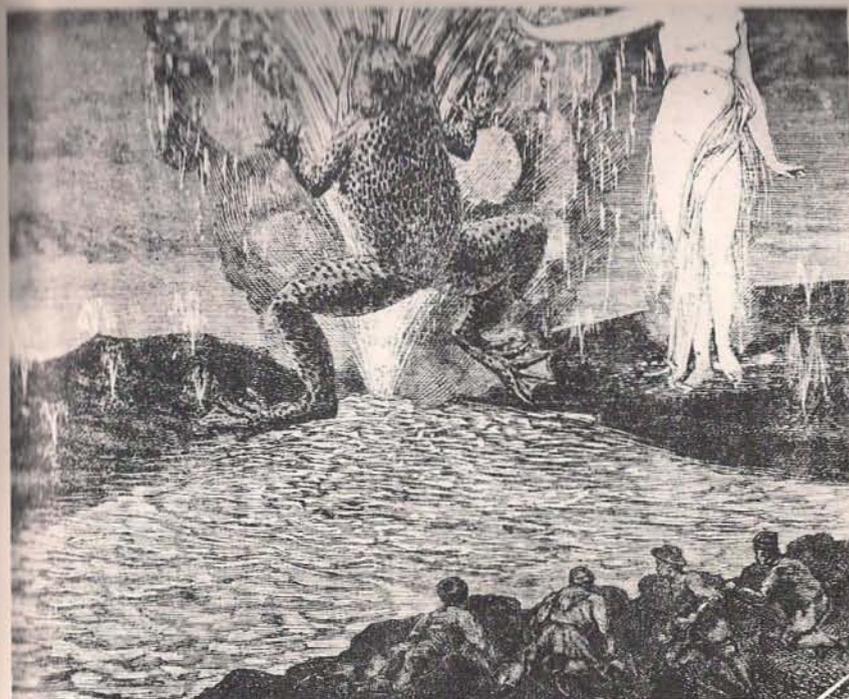
55. Duchamp, Marcel, *Porta-garrafas*, 1914



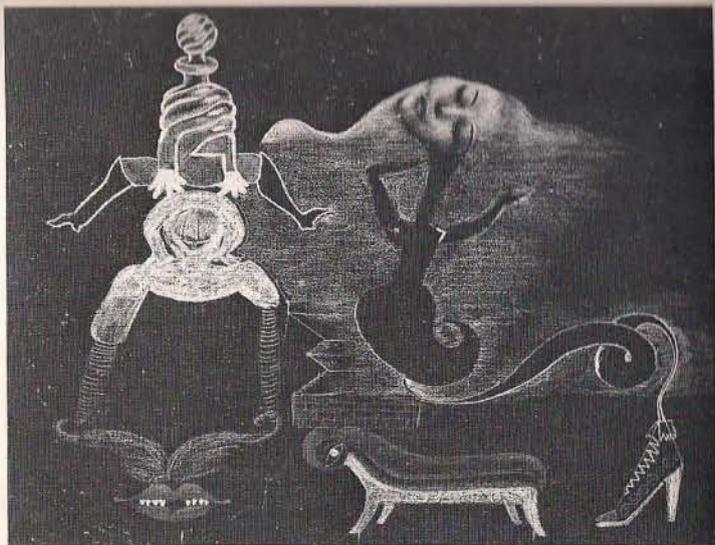
RG 1



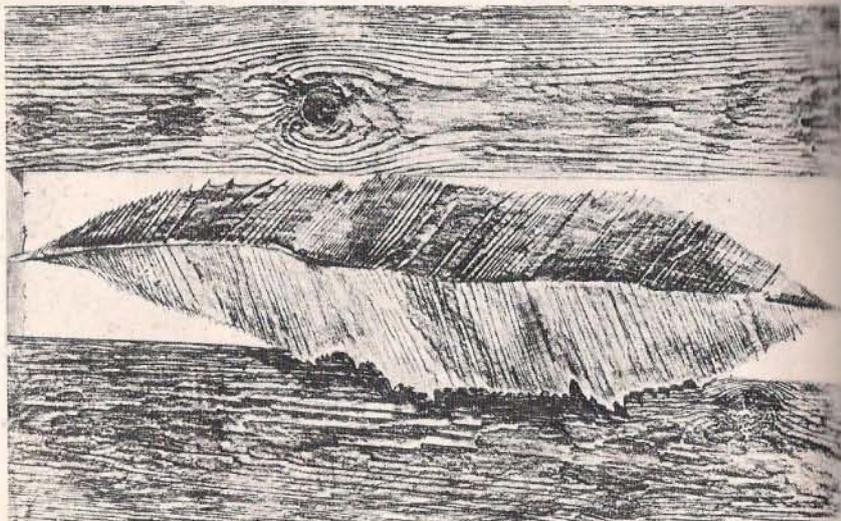
56. Picabia, Francis, *Machine Tournez Vite*, 1916



57. Ernst, Max, *Ora nus, ora vestidos de finas línguas de fogo, eles provocam a erupção dos gêiseres com a probabilidade de uma chuva de sangue e com a vaidade dos mortos*, de *A Mulher 100 Cabeças*, 1929



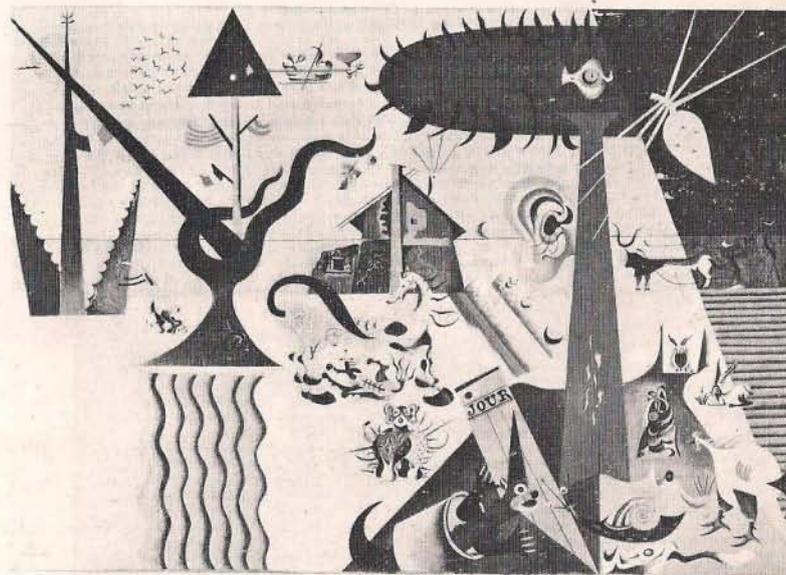
58. (de cima para baixo) Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara, Greta Knutson, Paisagem com "Cadavre Exquis", 1933



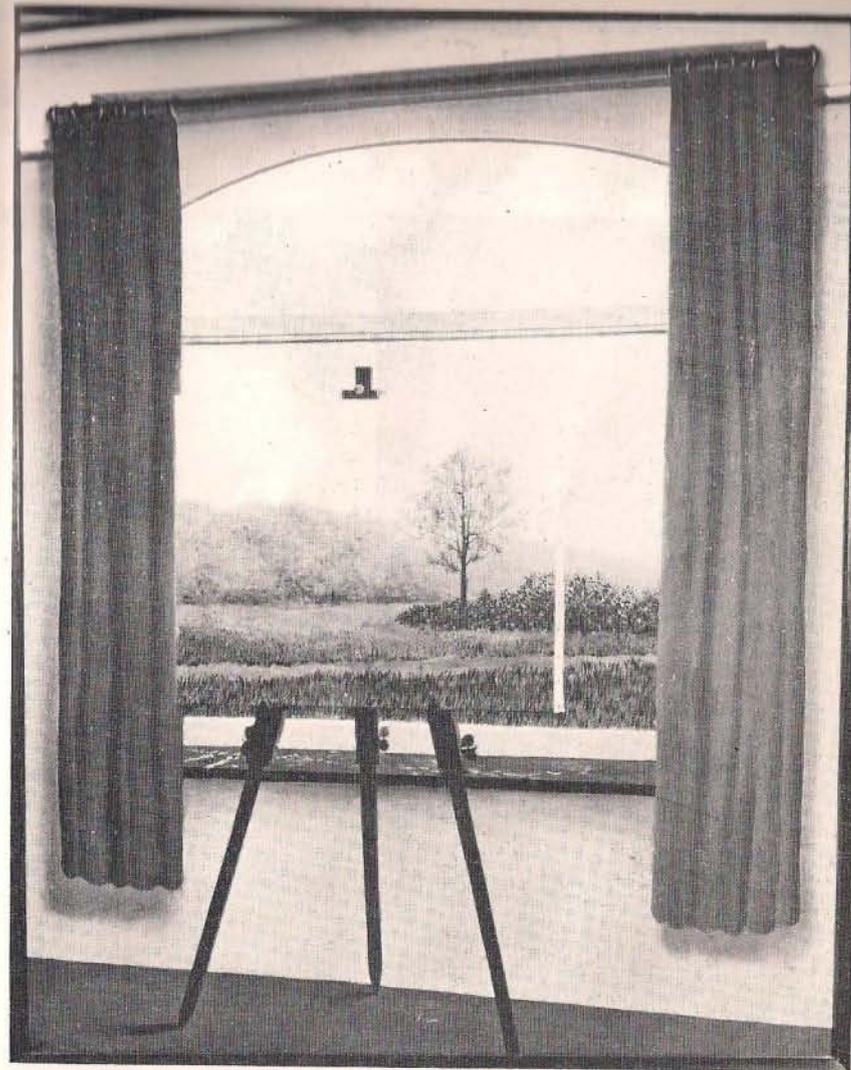
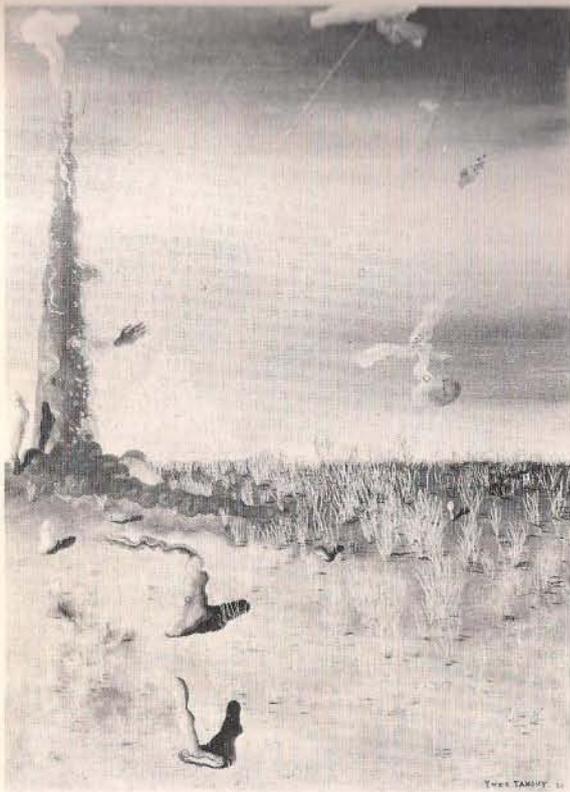
59. Ernst, Max, Hábito das Folhas, 1925



60. Masson, André, Desenho Automático, 1925



61. Miró, Juan, O Campo Arado, 1923-24

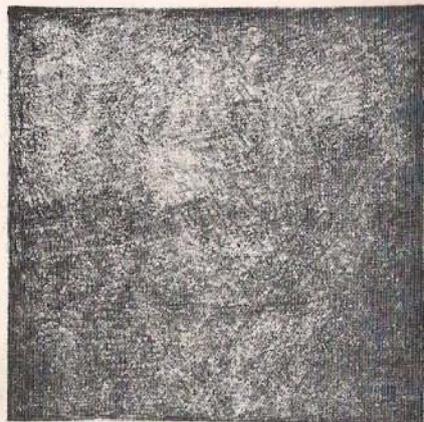


62. Tanguy, Yves, *Extinção de Luzes Inúteis*, 1927

63. Dalí, Salvador, *Mercado de Escravos com o Busto de Voltaire*, 1940

64. Magritte, René, *A Condição Humana I*, 1933

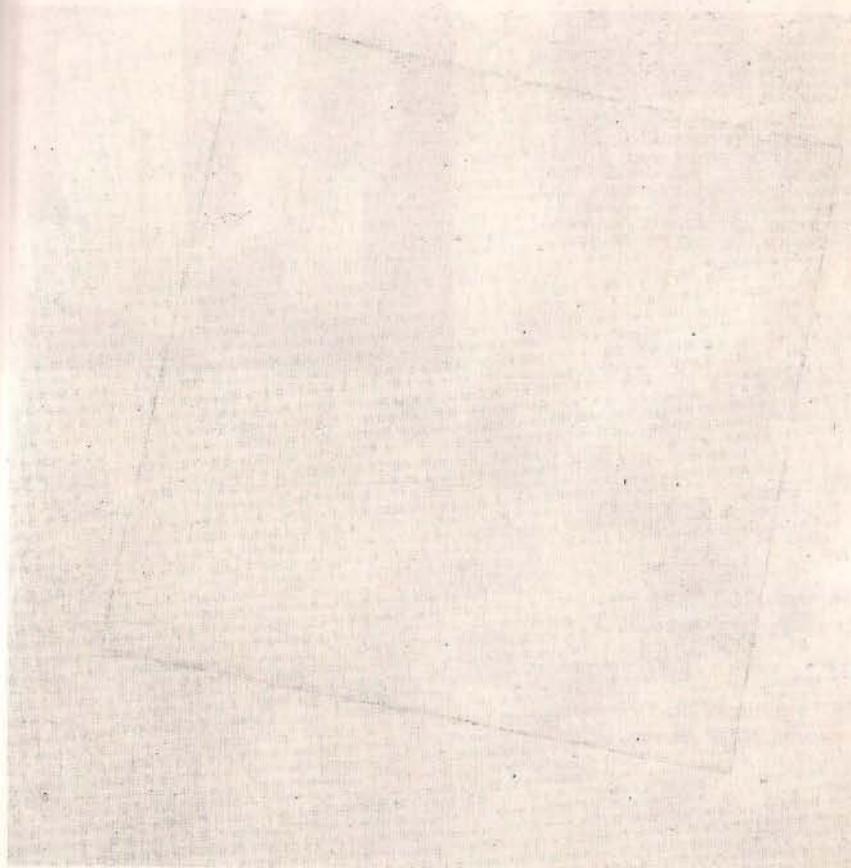
SUPREMATISMO



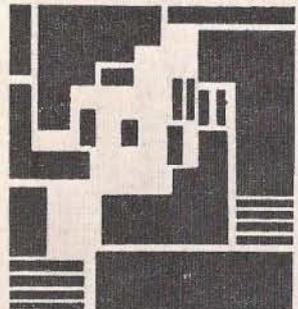
65. Malevich, Kasimir, *O Elemento Suprematista Básico: O Quadrado*, 1913

66. Malevich, Kasimir, *Composição Suprematista com Sentido de Espaço Universal*, 1916

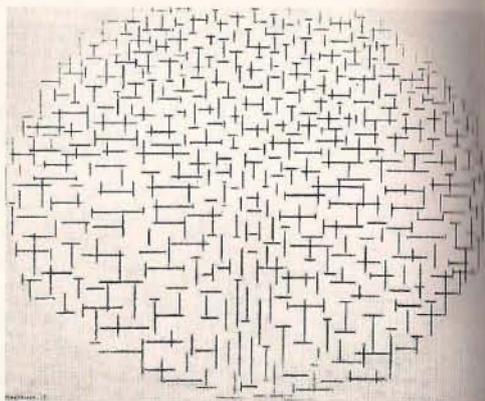
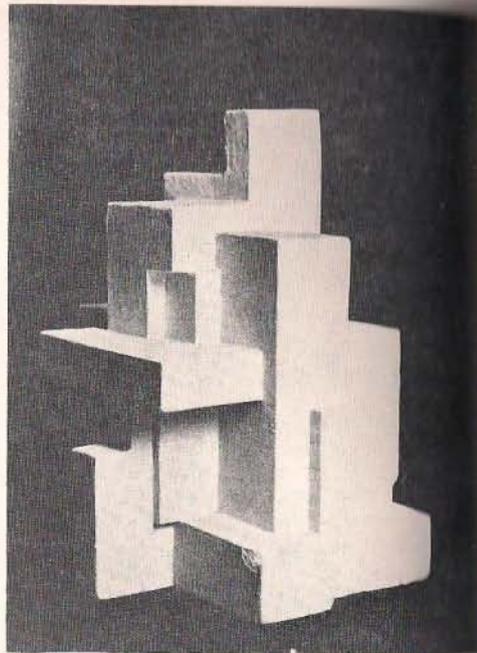
67. Malevich, Kasimir, *Composição Suprematista: Branco sobre Branco*, 1918?



DE STIJL



MAANDBLAD VOOR DE MODERNE BEELDENDE VAKKEN
REDACTIE THEO VAN DOESBURG MET MEDEWERKING
VAN VOORNAME BINNEN- EN BUITENLANDSCHE KUNSTENAARS.
UITGAVE X. HARMS TIEPEN TE DELFT IN 1917.



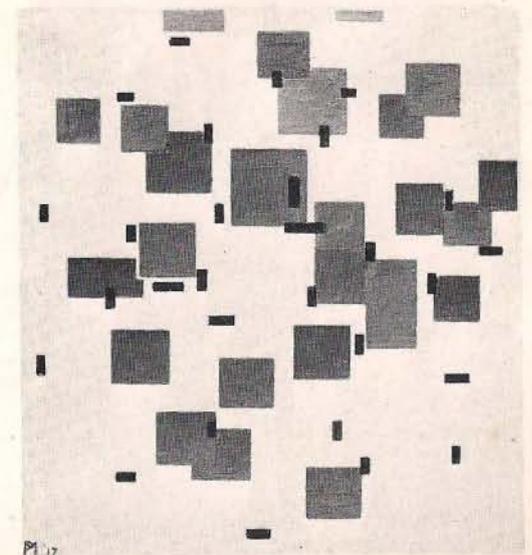
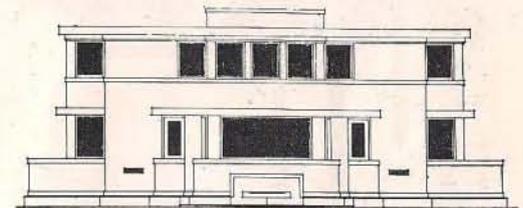
68. Huszar, Vilmos
Logotipo de *De Stijl*, 1917

69. Vantongerloo, Georges
Inter-Relação de Massas, 1919

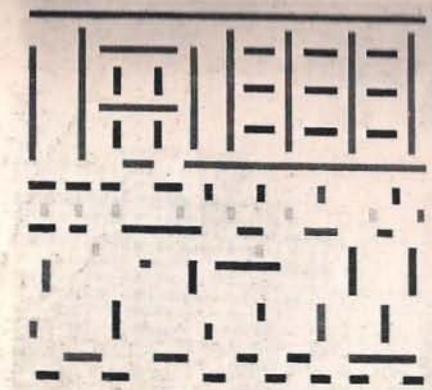
70. Mondrian, Piet
Pier e Oceano, 1915

Van't Hoff, Robert
Inter-Heide, 1916

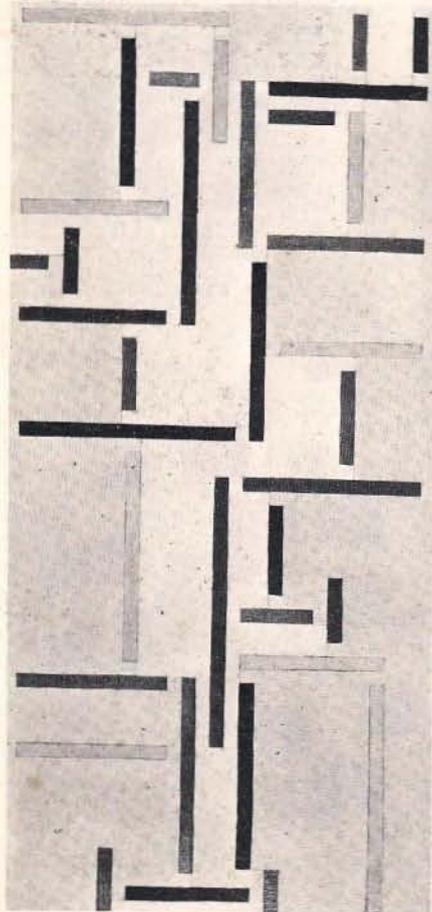
Mondrian, Piet
Exposição em Azul, A, 1917



M 17

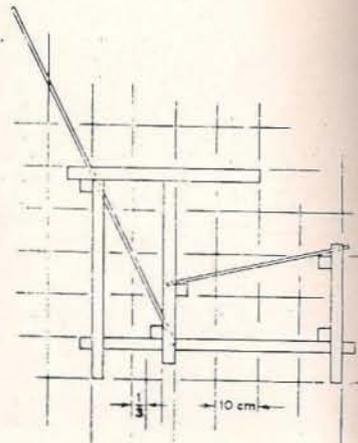


74. Van der Leek, Bart
Composição Geométrica Nº 1, 1917



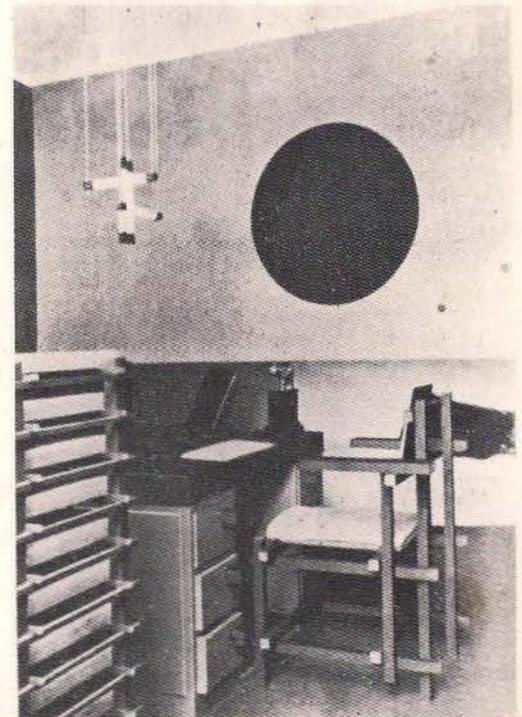
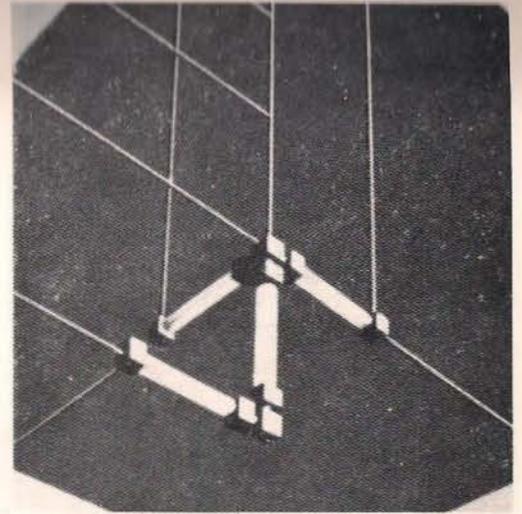
75. Van Doesburg, Theo
Ritmo de uma Dança Russa, 1918

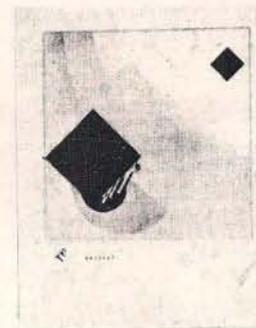
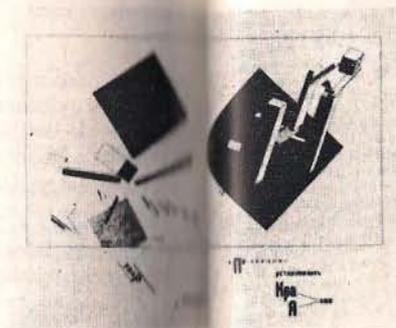
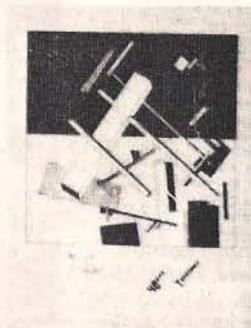
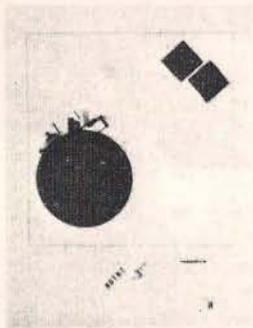
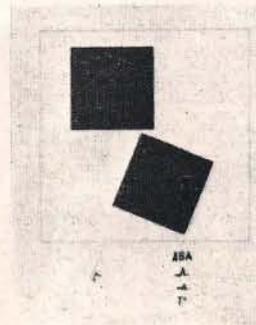
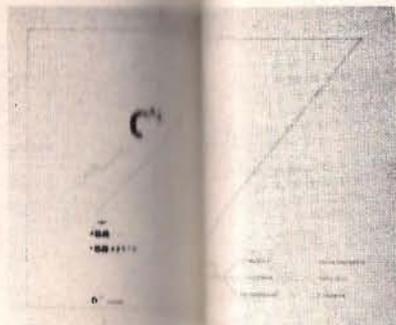
76. Rietveld, Gerrit Thomas
Cadeira vermelha e azul, módulo
e diagrama mecânico, 1917



Gropius, Walter
Sala de aula, para o seu próprio
estudo na Bauhaus, 1923

Rietveld, Gerrit Thomas
Sala de aula do Dr. Hartog com
cadeira que serviu de modelo
para o design de Gropius, 1920



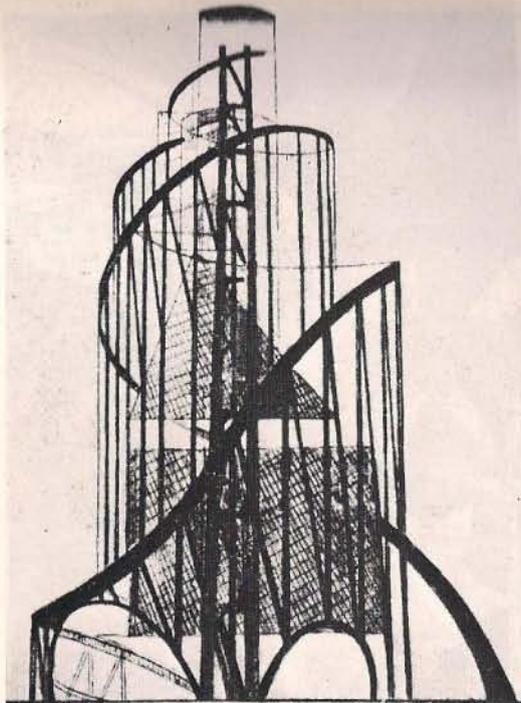




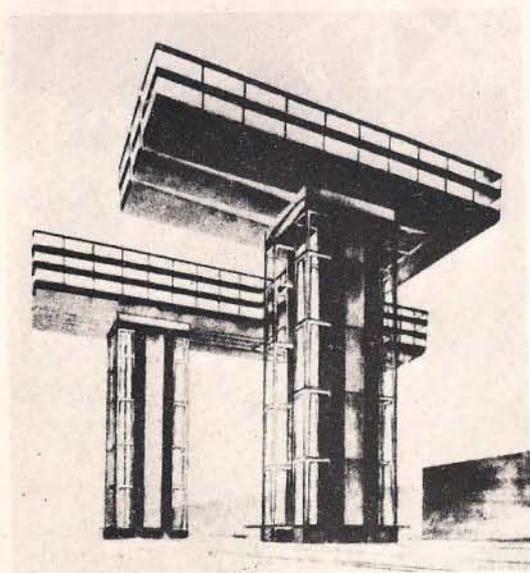
89. Cartaz russo, c. 1930



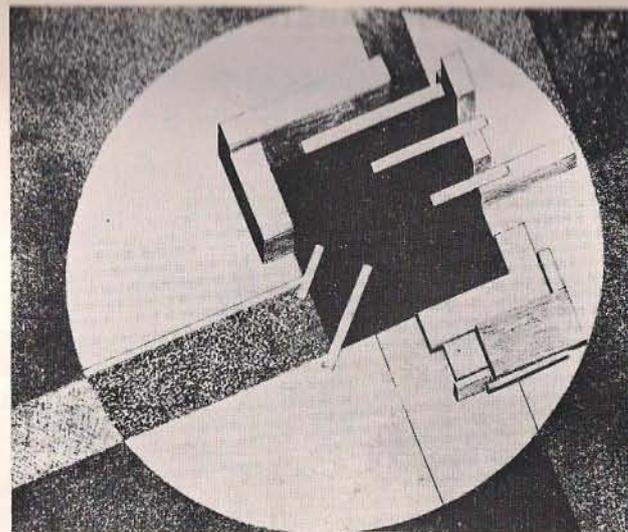
90. Rodchenko, Alexander, Desenho de régua e compasso, 1915-16



91. Tatlin, Vladimir
*Monumento à Terceira
 Internacional (desenho), c. 1919*



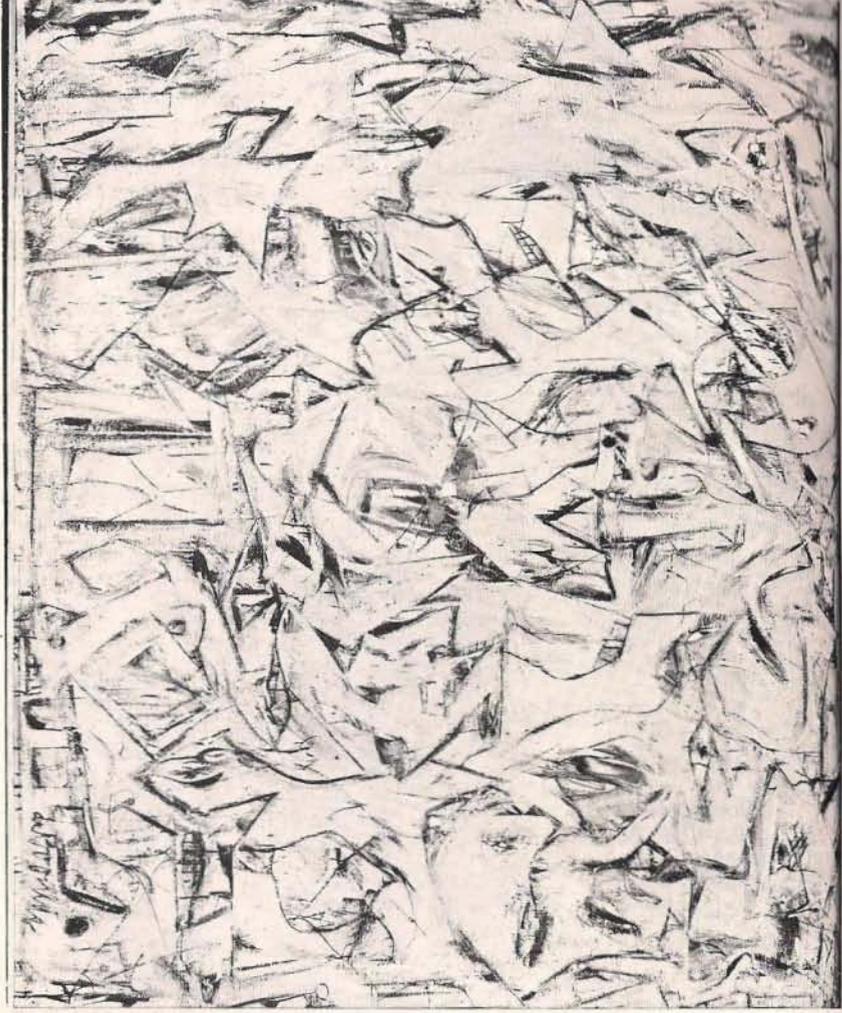
92. Lissitzky, Eliezer Markovitch
Estudo de estrutura arquitetônica,



Lissitzky, Eliezer Markovitch
„A Cidade”, 1921

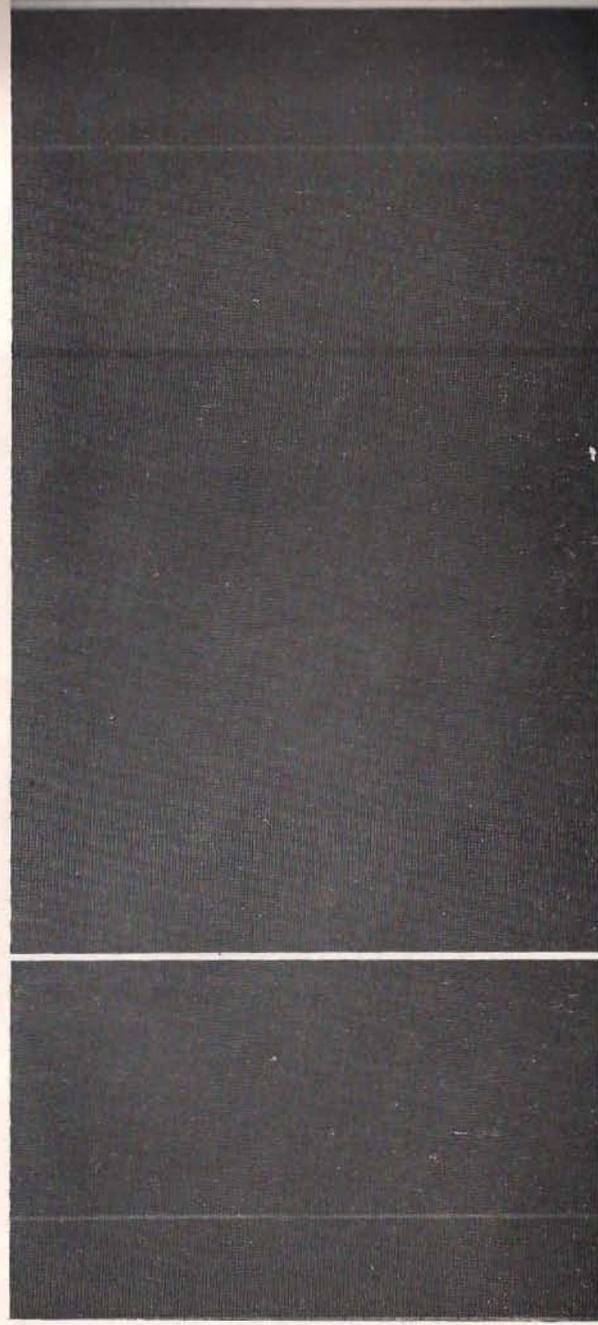


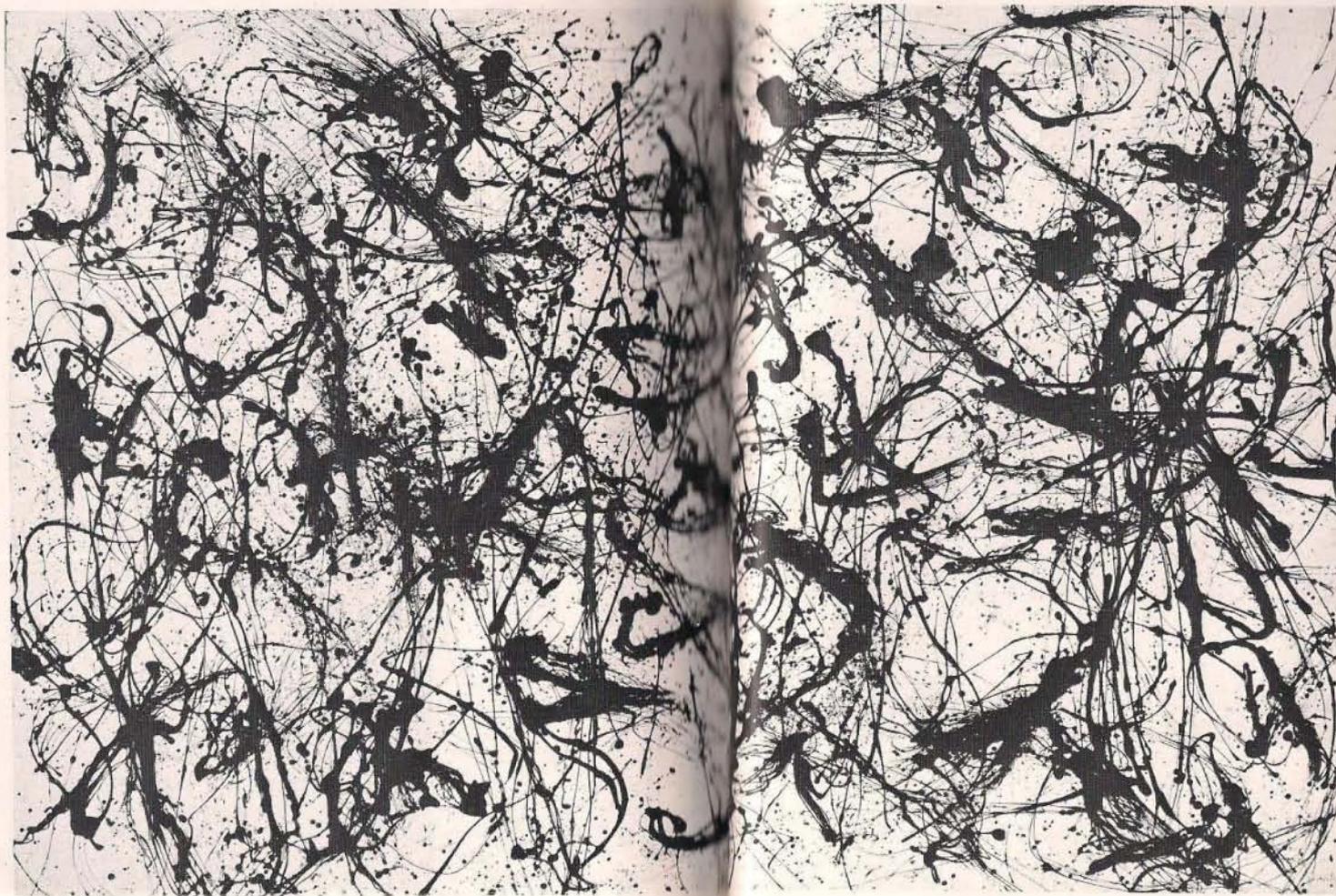
Lissitzky, ateliê de
tribuna de Lênin, 1924

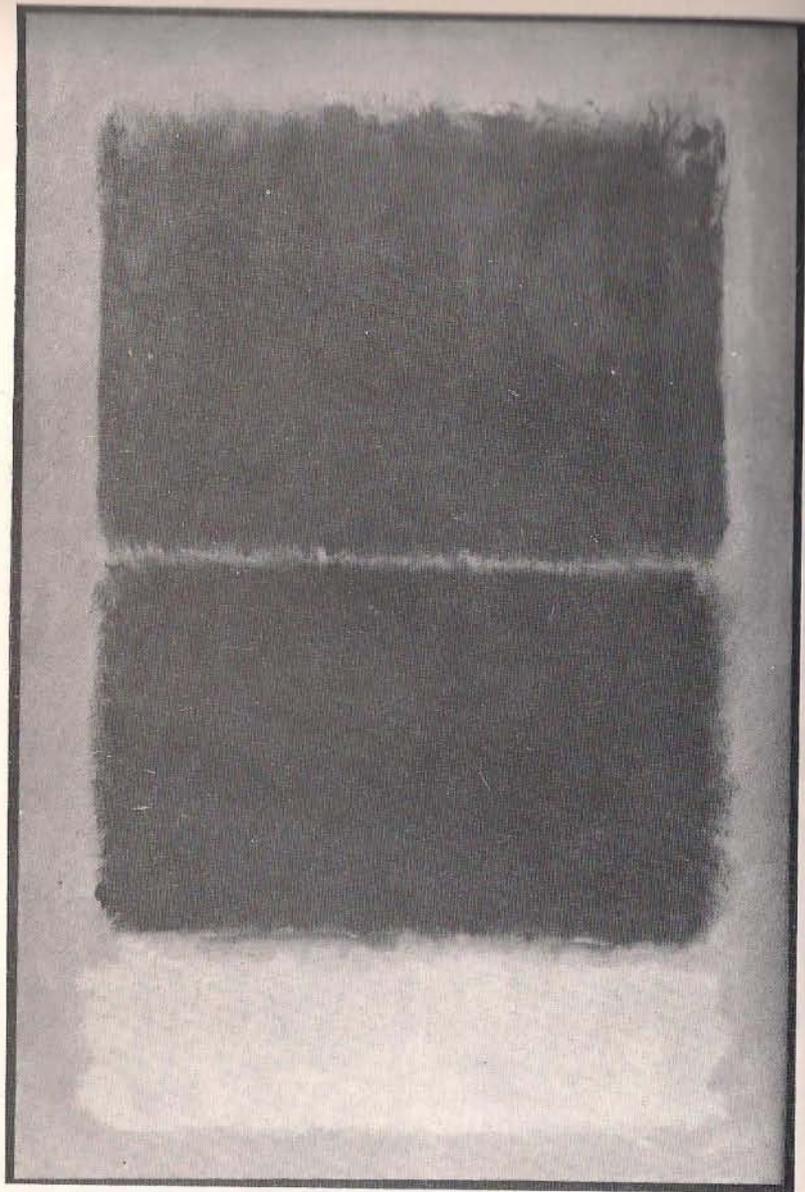


95. De Kooning, Willem, *Escavação*, 1950

96. Newman, Barnett, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51

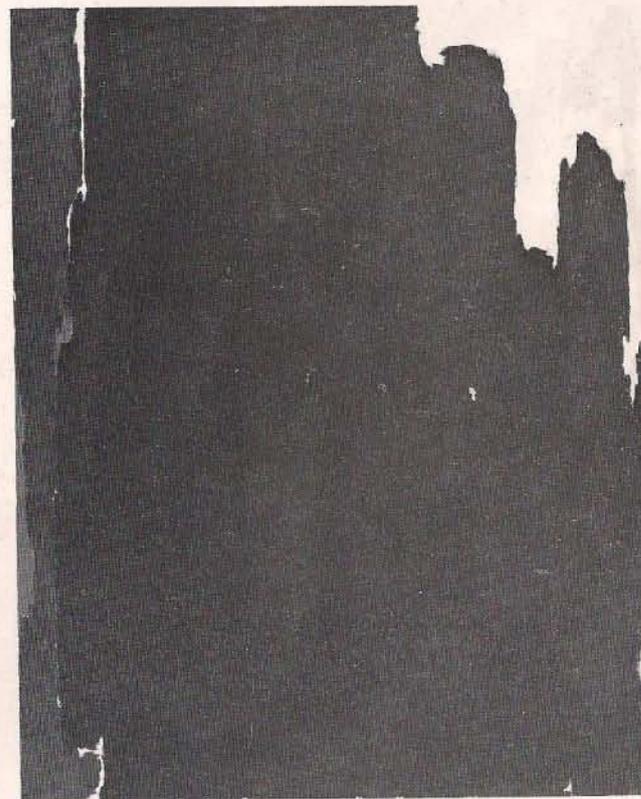




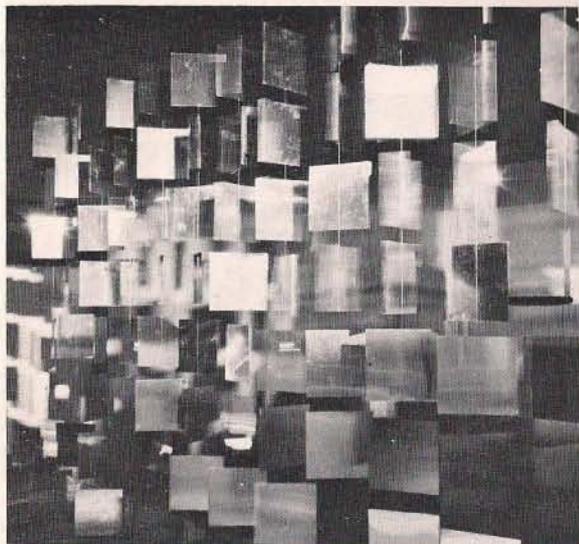


98. Rothko, Mark, *Vermelho Claro sobre Negro*, 1957

99. Still, Clyfford, *Pintura*-1951

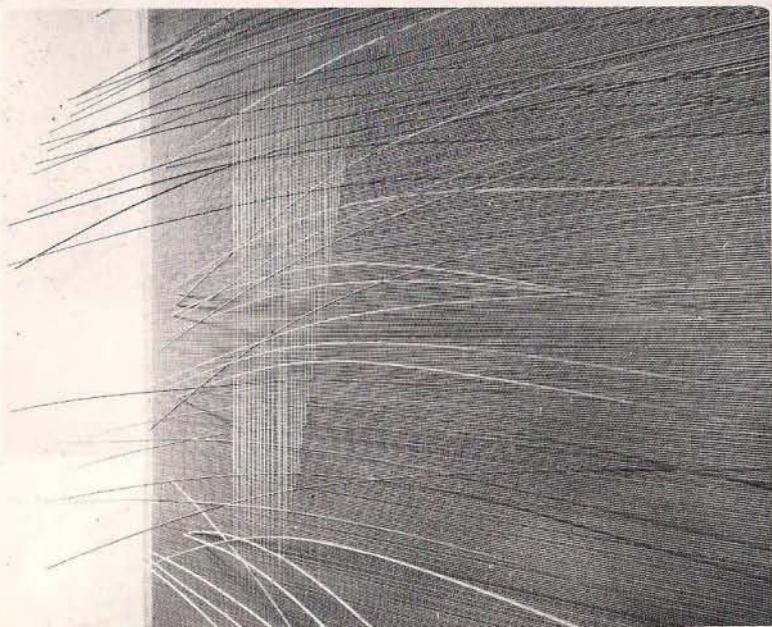


ARTE CINÉTICA



100. Le Parc, Julio
Luz Contínua, móbile, 1960

101. Soto, R. J., *Vibração, 1960*



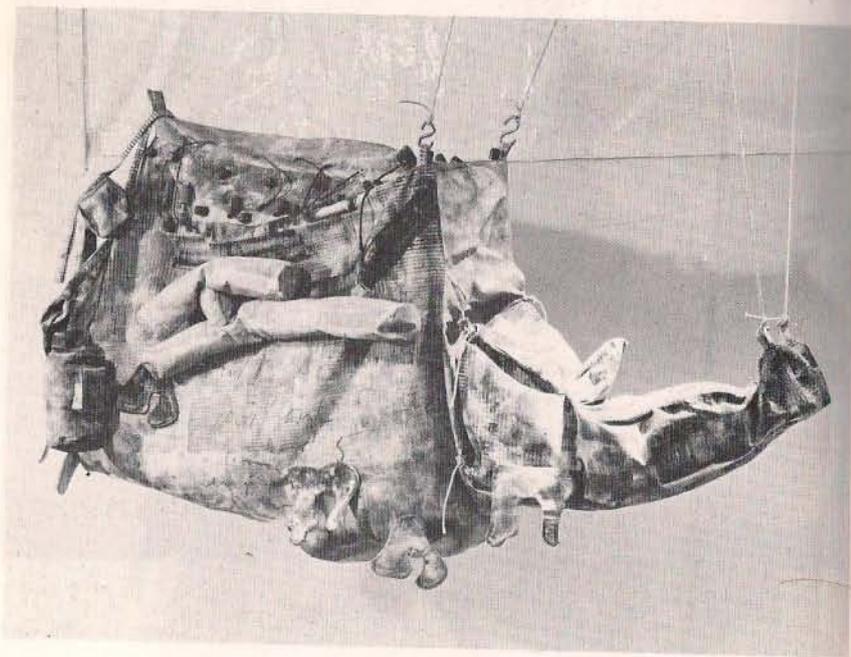
ARTE POP



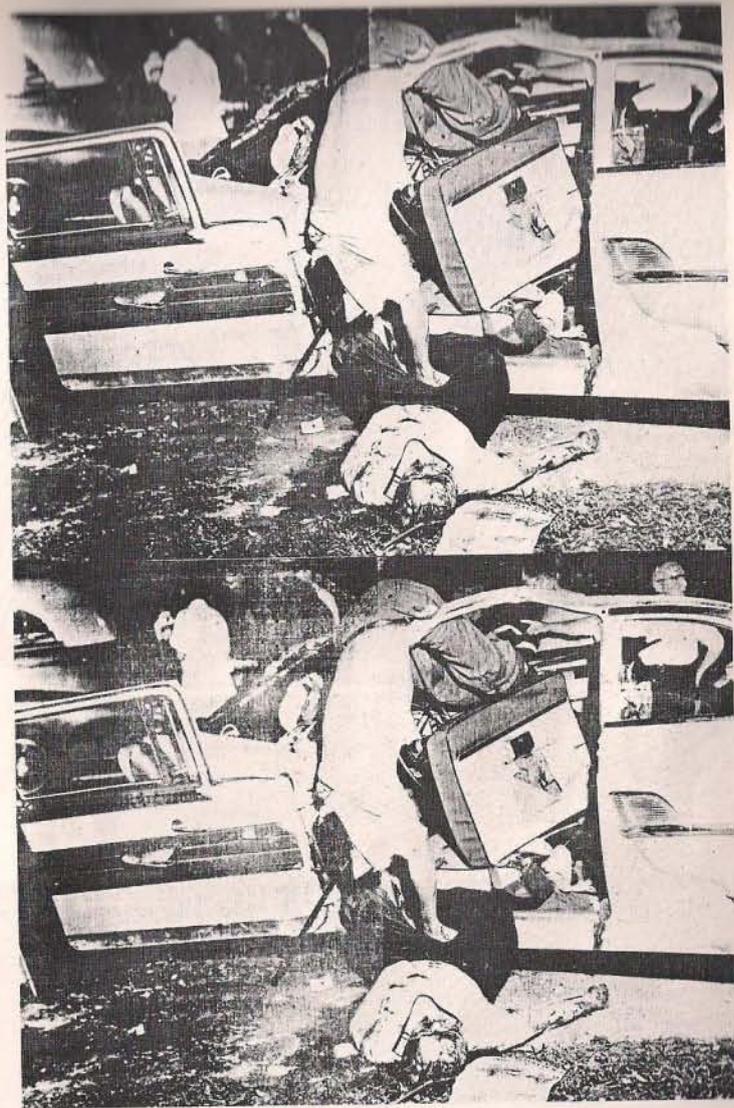
Biblioteca da
Escola de Belas Artes da UFMG

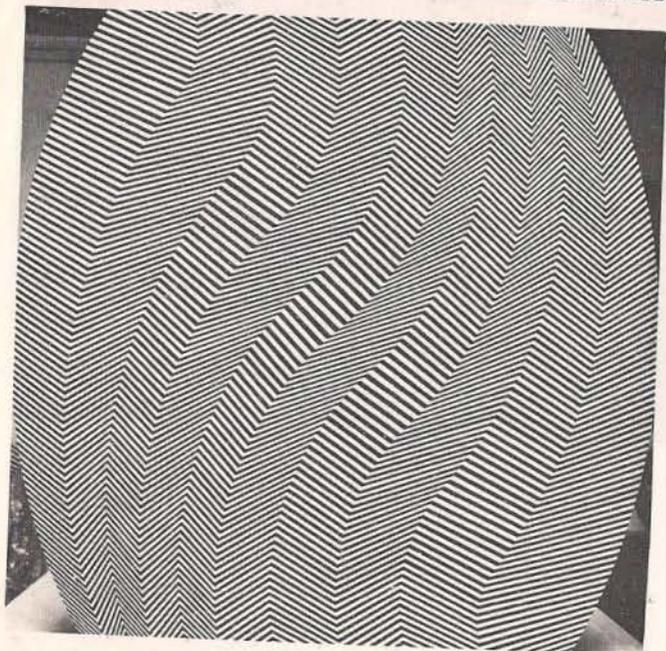
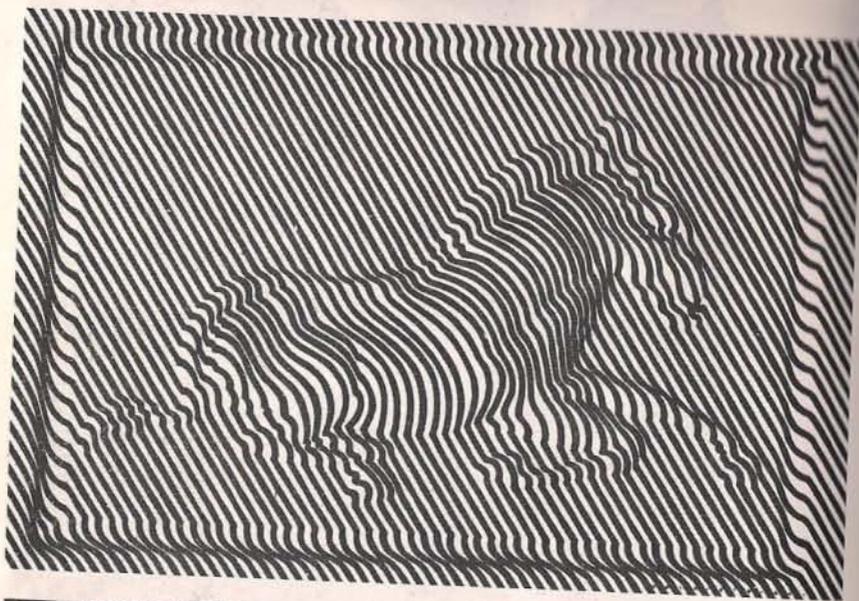
102. Hamilton, Richard, "O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?", 1956

103. Oldenburg, Claes, *Máquina Mole, Corrente de Ar* 6, 1966



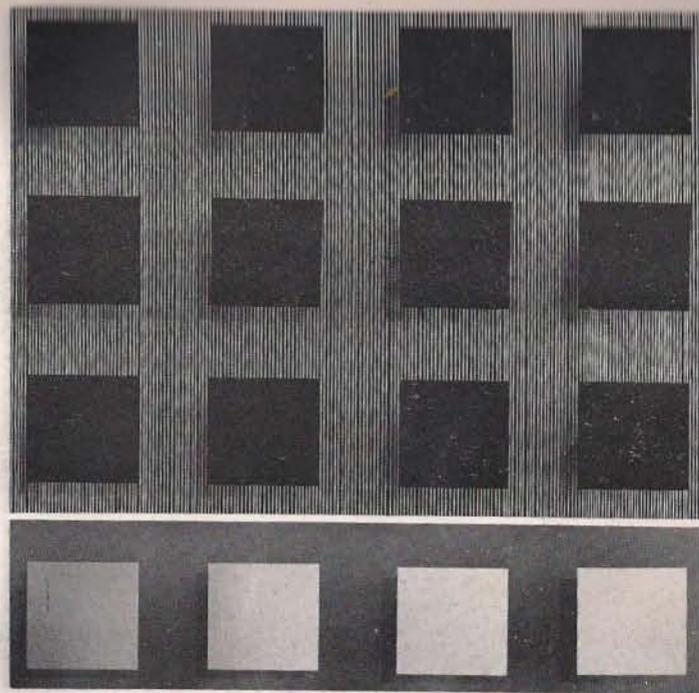
104. Warhol, Andy; "Desastre de Sábado", 1964





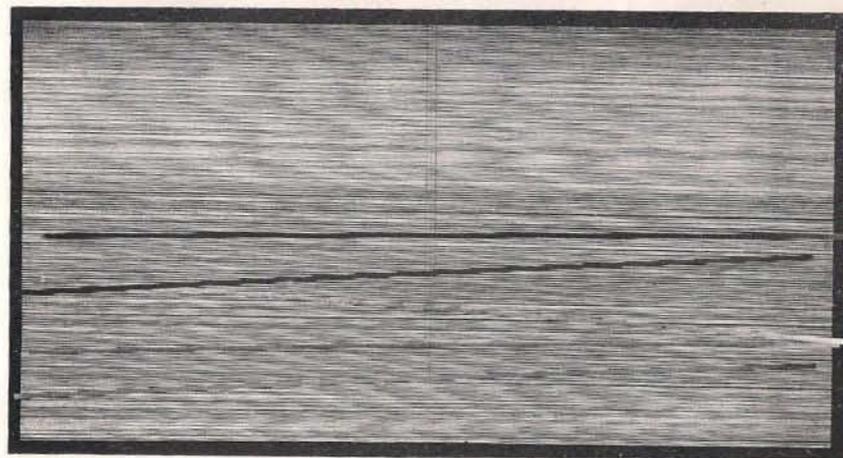
105. Vasarely, Victor
Zebra, 1938

106. Riley, Bridget
Shuttle I, 1964

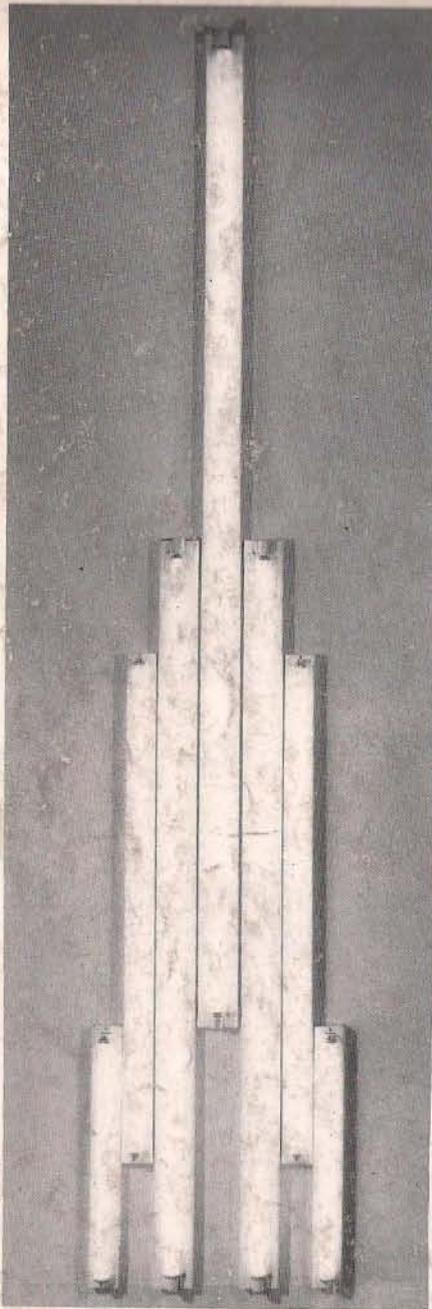


107. Soto, R. J., *Um Quarto de Azul*, 1968

108. Soto, R. J., *Cinco Grandes Hastes*, 1964

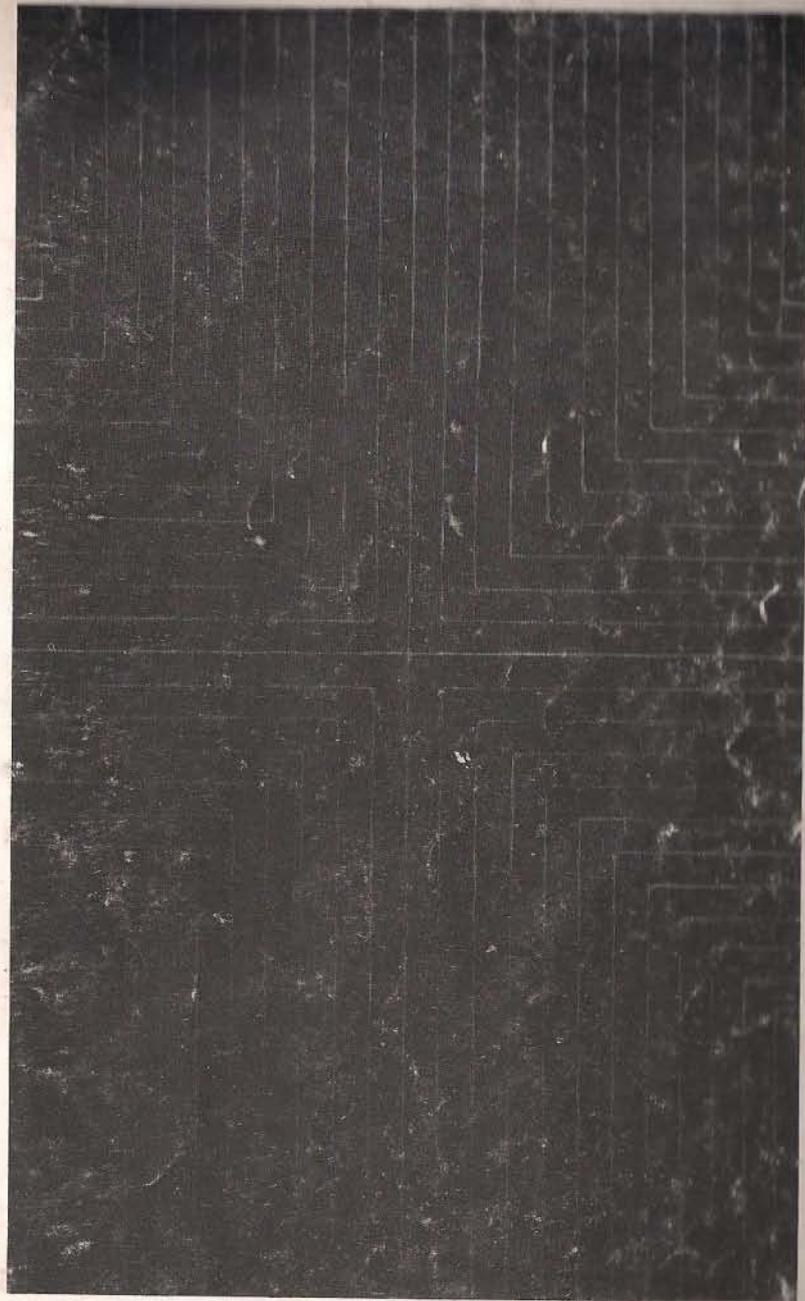


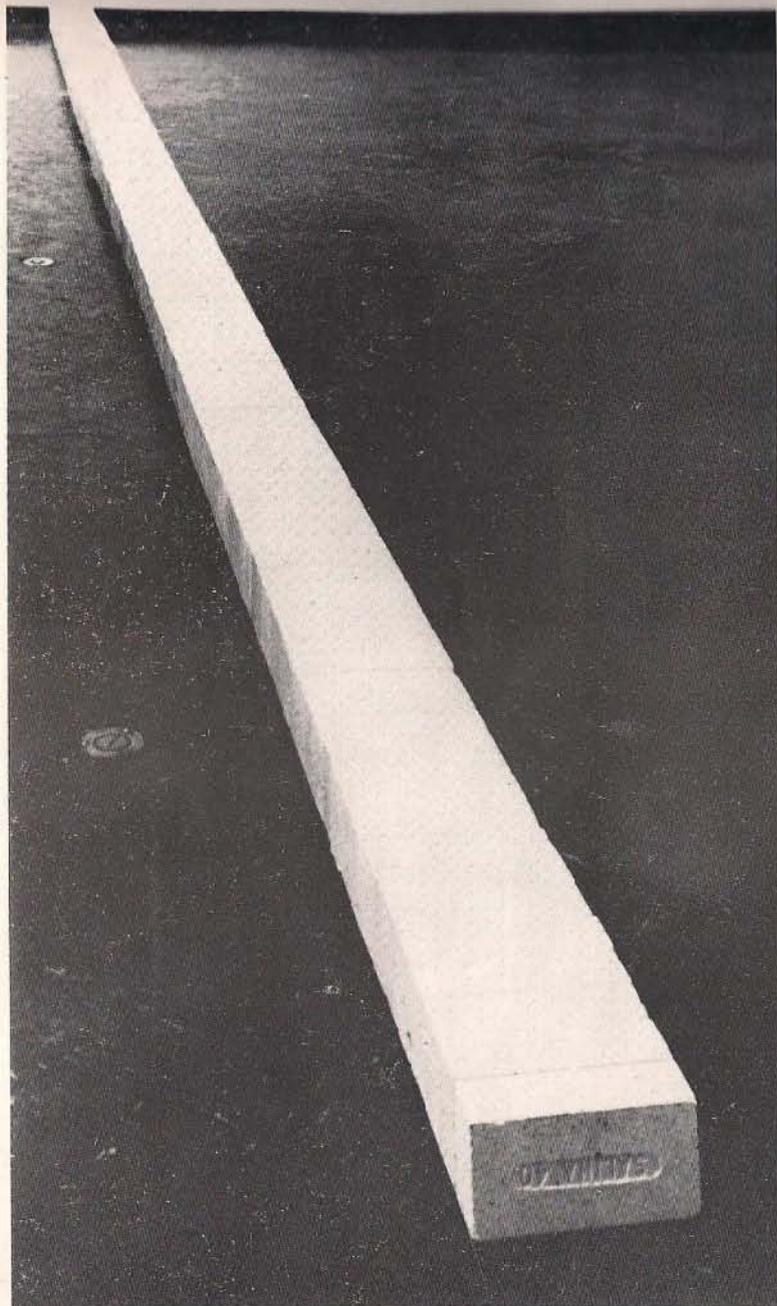
MINIMALISMO



109. Flavin, Dan
Monumento de V. Tatlin, 1966

110. Stella, Frank
Die Fahne hoch!, 1959

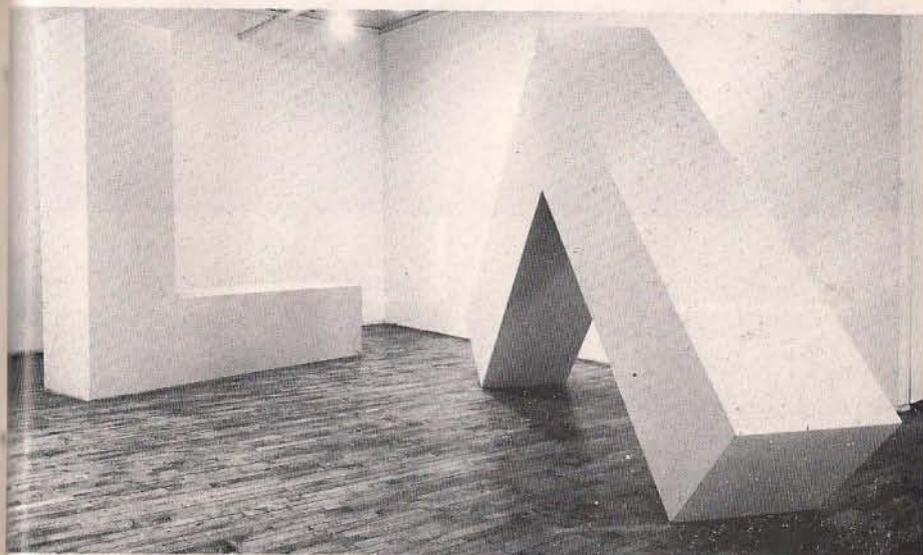
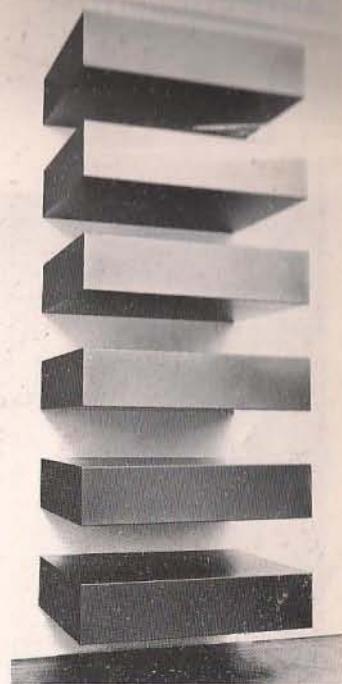


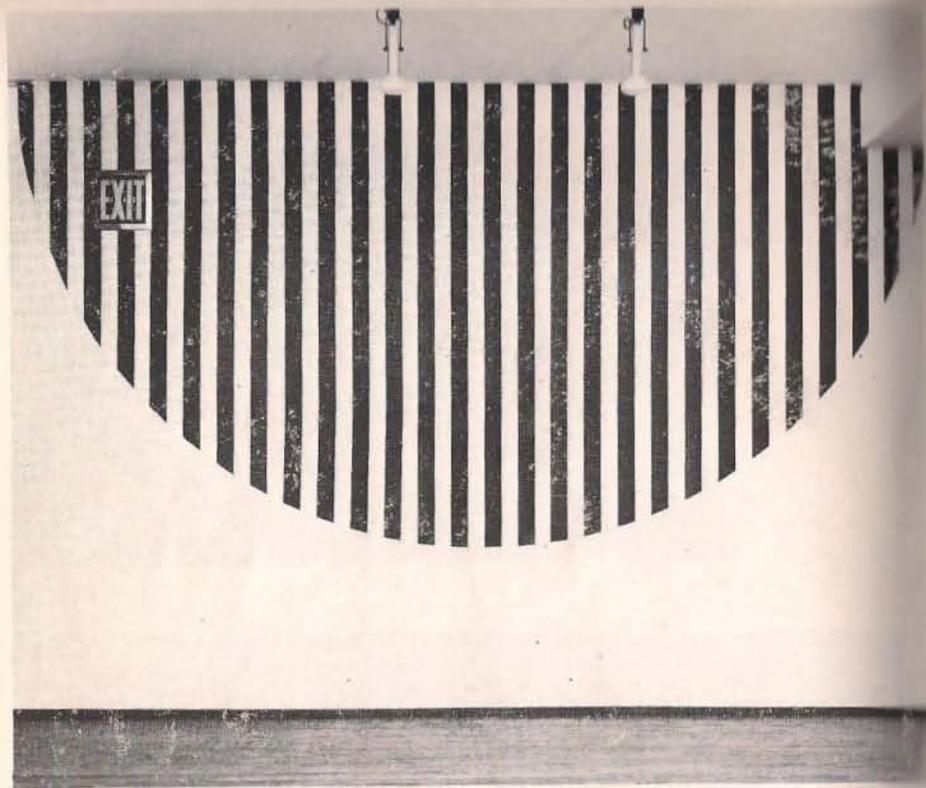


11. Andre, Carl, *Barra*, 1966

12. Judd, Don, *Sem Título*, 1970

13. Morris, Robert, *Sem Título*, 1965





123. Buren, Daniel, *Peça Nº 3* para a mostra "To Transgress", 1976

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fauvismo

1. Matisse, Henri
Luxe, Calme et Volupté, 1904.
Coleção Ginette Signac, Paris (foto J. Chambrin)
2. Páginas de *L'Illustration* de 4 de novembro de 1905.
3. Matisse, Henri
Retrato de Madame Matisse, 1906. 40,5 X 32,5 cm.
Statens Museum, Coleção J. Rump (foto Museum)
4. Matisse, Henri
Joie de Vivre, 1906. 174 X 238 cm.
The Barnes Foundation, Filadélfia (copyright da foto, The Barnes Foundation)
5. Matisse, Henri
Natureza-morta com Cebolas Rosadas, 1906. 46 X 55 cm.
Statens Museum, Coleção J. Rump (foto Museum)
6. Derain, André
Mulheres à Lareira, c. 1905. Aquarela, 49,5 X 59,5 cm.
Coleção Sr. e Sra. Leigh B. Block, Chicago (foto National Gallery of Art, Washington)
7. Derain, André
A Dança, c. 1905-1906. 185 X 228 cm.
Fridart Foundation, Genebra (foto Fridart Foundation)
8. Vlaminck, Maurice
Paisagem com Árvores Vermelhas, 1906. 65 X 81 cm.
Museu Nacional de Arte Moderna de Paris (foto Agraci, Paris)

Expressionismo

9. Kandinsky, Vassily
Improvisação Nº 23, 1911. Óleo sobre tela, 110 X 110 cm. Munson-Williams-Proctor Institute, Nova York (foto Institute).
10. Kirchner, Ernst Ludwig
Menina com Guarda-chuva Japonês, c. 1909. Óleo sobre tela, 92,5 X 80,5 cm.
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (foto Walter Klein, Düsseldorf)
11. Kirchner, Ernst Ludwig
Dança Negra (Negertanz), c. 1911. Têmpera sobre tela. 151,5 X 120 cm.
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (foto Walter Klein, Düsseldorf).

12. Meidner, Ludwig
Revolução, c. 1913. Óleo sobre tela, 80 X 116 cm.
Nationalgalerie, Berlim Ocidental (foto Museum)
13. Beckmann, Max
Retrato de Família, 1920. Óleo sobre tela, 65 X 101 cm.
Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York, doação de Abby Aldrich Rockefeller (foto Museum)
14. Mendelsohn, Erich
Esboço para a Torre de Einstein, 1920-21.
Desenho a tinta-e-pincel.
15. Nolde, Emil
Jestri, 1917. Xilogravura, 31 X 24 cm.
Museu de Arte de Filadélfia, Academy Collection (foto A. J. Wyatt, fotógrafo do quadro de pessoal do Museu)
16. Lehbruck, Wilhelm
Homem Caído, 1915-16. Pedra sintética, 76 X 244 X 81 cm.
Coleção Guido Lehbruck, Stuttgart (foto W. Moegle, Stuttgart)

Cubismo

17. Picasso, Pablo
Les Femmes d'Alger (O Versão O), 1911. Óleo sobre tela, 244 X 234 cm.
Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York, adquirida através do Legado de Lillie P. Bliss (foto Museum)
18. Picasso, Pablo
Mulher Sentada (Nu Sentado), 1909. Óleo sobre tela, 92,5 X 61,5 cm.
The Tate Gallery, Londres (© SPADEM, Paris 1973)
19. Braque, Georges
Piano e Alaúde, 1910. Óleo sobre tela, 91,5 X 42 cm.
Museu Solomon R. Guggenheim, Nova York (foto Museum)
20. Braque, Georges
Le Guéridon, 1911. Óleo sobre tela, 116 X 81 cm.
Museu Nacional de Arte Moderna, Paris (foto Giraudon, Paris)
21. Picasso, Pablo
O Toureiro, 1912. Óleo sobre tela, 215 X 128 cm.
Oeffentliche Kunstsammlung, Basileia (foto Museum)
22. Picasso, Pablo
Violino e Guitarra, 1913. Óleo, pano colado, lápis e gesso sobre tela, 91,5 X 63,5 cm. Museu de Arte de Filadélfia e coleção Walter Arensberg (foto A. J. Wyatt, fotógrafo do quadro de pessoal do Museu)
23. Braque, Georges
A Estante do Músico, 1913. Óleo e carvão sobre tela, 65 X 92 cm.
Oeffentliche Kunstsammlung, Basileia. Doação de Raoul La Roche (foto Museum)
24. Picasso, Pablo
Copo, Garrafa de Vinho e Jornal sobre uma Mesa, 1914. *Papier collé* e lápis sobre papel, 77,5 X 102 cm.
Coleção particular, Paris (foto Hélène Adant, Paris)
25. Braque, Georges
Formas Musicais (Guitarra e Clarinete), 1918. *Papier collé*, cartão corrugado, carvão e guache sobre cartão, 77 X 95 cm.
Museu de Arte de Filadélfia, Coleção Louise e Walter Arensberg (foto A. J. Wyatt, fotógrafo do quadro de pessoal do Museu)

26. Gris, Juan
Homem no Bar, 1912. Óleo sobre tela, 128 X 88 cm.
Museu de Arte de Filadélfia, Coleção Louise e Walter Arensberg (foto A. J. Wyatt, fotógrafo do quadro de pessoal do Museu)
27. Gris, Juan
Copos e Jornal, 1914. *Papier collé*, guache, óleo e lápis sobre tela, 61 X 38 cm. Smith College of Art, doação de Joseph Brummer (foto Museum)

Purismo

28. Ozenfant, Amédée
Violão, Copo e Garrafas, 1920. Óleo sobre tela, 81 X 100,5 cm.
Oeffentliche Kunstsammlung, Basileia (foto Museum)
29. Jeanneret, Charles-Edouard
Natureza-morta com Pilha de Pratos, 1920. Óleo sobre tela, 81 X 100 cm.
Oeffentliche Kunstsammlung, Basileia (foto Museum)

Orfismo

30. Delaunay, Robert
Paris, 1912. Óleo sobre tela. 267 X 406 cm.
Museu Nacional de Arte Moderna, Paris (foto Musées Nationaux)
31. Delaunay, Robert
Janelas Simultâneas, 1912. Óleo sobre tela, 46 X 40 cm.
Kunsthalle, Hamburgo (foto Ralph Kleinhempel)
32. Delaunay, Robert
Sol, Lua. Simultâneo Nº 2, 1913. Óleo sobre tela, 133 cm de diâmetro.
Museu de Arte Moderna de Nova York, Fundo Sra. Simon Guggenheim
33. Kupka, Frank
Discos de Newton, 1911-12. Óleo sobre tela, 50 X 65 cm.
Museu Nacional de Arte Moderna, Paris (AM 3635 P) (foto Musées Nationaux)
34. Kupka, Frank
Amorfa, Fuga em Duas Cores, 1912. Óleo sobre tela, 211 X 220 cm.
Galeria Národní, Praga
35. Picabia, Francis
Danças na Nascente II, 1912. Óleo sobre tela, 246 X 251 cm. Museu de Arte Moderna de Nova York, doação dos filhos de Eugene e Agnes E. Meyer: Elizabeth Lorentz, Eugene Meyer III, Katharine Graham e Ruth M. Epstein
36. Picabia, Francis
Udnie, Garota Americana (Dança), 1913. Óleo sobre tela, 300 X 300 cm.
Museu Nacional de Arte Moderna de Paris (AM 2874) (foto Musées Nationaux)
37. Léger, Fernand
Contraste de Formas, 1913. Óleo sobre tela, 100 X 81 cm.
Museu de Arte Moderna de Nova York, Coleção Philip I. Goodwin

Futurismo

38. Boccioni, Umberto
Construção Dinâmica de um Galope: Cavalo e Casa, 1914. Madeira, cartão e metal, 66 X 121 cm.
Fundação Peggy Guggenheim, Veneza (foto Fotoattualità, Veneza)
39. Boccioni, Umberto
A Rua Invade a Casa, 1911. Óleo sobre tela, 100 X 100,6 cm.
Niedersächsische Landesgalerie, Hanover (foto Museum)
40. Carrà, Carlo
Funeral do Anarquista Galli, 1911. Óleo sobre tela, 199 X 259 cm.
Coleção, Museu de Arte Moderna de Nova York, adquirido através do Legado de Lillie P. Bliss (foto Museum)
41. Severini, Gino
Bailarina-Hélice-Mar, 1915. Óleo sobre tela, 75 X 78 cm.
The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Coleção Alfred Stieglitz, 1949 (foto Museum)
42. Balla, Giacomo
Interpenetração Iridescente Nº. 1, 1912. Óleo sobre tela, 100 X 59,5 cm.
Sra. Barnett Malbin (Coleção Lydia e Harry Lewis Winston), Birmingham, Michigan
43. Russolo, Luigi
Dinamismo de um Automóvel, 1911. Óleo sobre tela, 104 X 140 cm.
Museu Nacional de Arte Moderna, Paris (foto Museum)
44. Boccioni, Umberto
Estados de Espírito Nº. 1: O Adeus, 1911. Óleo sobre tela, 70,5 X 96 cm.
Coleção particular, Nova York (foto Charles Unt, Nova York)
45. Balla, Giacomo
Luz de Rua, 1909. Óleo sobre tela, 175 X 115 cm.
Coleção, Museu de Arte Moderna de Nova York, Hillman Periodicals Fund (foto Museum)

Vorticismo

46. Lewis, Wyndham
Desenho Abstrato (A Cortesã), 1912. Desenho a lápis, 24 X 18,5 cm.
Victoria and Albert Museum, Londres (foto Museum)
47. Roberts, William
São Jorge e o Dragão, 1915. Desenho a lápis, 24 X 19 cm.
Anthony d'Offay (foto R. Todd-White)
48. Etchells, Frederick
Progressão. Reproduzido em *BLAST* Nº. 2, de julho de 1915. Pena, tinta e aquarela, 14,5 X 23 cm.
Cecil Higgins Museum, Castle Close, Bedford (foto Hawkey Studio Associates Ltd.)
49. Wadsworth, Edward
Composição Abstrata, 1915. Guache, 42 X 34 cm.
Tate Gallery, Londres (foto Museum)
- 50a e 50b. Páginas do primeiro número de *BLAST* (Blasts and Blesses)
Anthony d'Offay (foto R. Todd-White)
51. Bomberg, David
Banho de Lama, c. 1913-14. Óleo sobre tela, 152 X 224 cm.
Tate Gallery, Londres (foto Museum)
52. Bomberg, David
No Porão do Navio, c. 1913-14. Óleo sobre tela, 198 X 256 cm.
Tate Gallery, Londres (foto Museum)

53. Roberts, William
Os Vorticistas no Café da Torre Eiffel: Primavera de 1915. Óleo sobre tela, 183 X 213 cm.
Tate Gallery, Londres (foto Museum)

Dadá e Surrealismo

54. Arp, Hans
O Passageiro do Transatlântico, 1921. Tinta nanquim, 21,2 X 13,9 cm.
Galeria Schwarz, Milão (foto Bacci, Milão)
55. Duchamp, Marcel
Porta-garrafas, 1914. Metal galvanizado, 59 X 37 cm. de diâmetro.
Galeria Schwarz, Milão (foto Gallery)
56. Picabia, Francis
Machine Tournez Vite, 1916. Têmpera sobre papel, 32,5 X 49 cm.
Galeria Schwarz, Milão (foto Gallery)
57. Ernst, Max
Ora nus, ora vestidos de finas línguas de fogo, eles provocam a erupção dos géiseres com a probabilidade de uma chuva de sangue e com a vaidade dos mortos, 1929. Gravura. De Max Ernst:
La Femme 100 Têtes, 1929.
58. (de cima para baixo) Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara, Greta Knutson.
Paisagem com "Cadavre Exquis", 1933. Giz colorido sobre papel preto, 24 X 32 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York (foto Museum)
59. Ernst, Max
Hábito das folhas, 1925. *Frottage*. De Max Ernst: *Histoire Naturelle*, 1926
60. Masson, André
Desenho Automático, 1925. Tinta sobre papel. De Waldberg: *Surrealism*, Londres, 1966
61. Miró, Juan
O Campo Arado, 1923-24
Coleção do Sr. e Sra. Henry Clifford, Radnor, Pa. (foto Philadelphia Museum of Art)
62. Tanguy, Yves
Extinção de Luzes Inúteis, 1927. Óleo sobre tela, 92 X 68 cm.
Coleção, Museu de Arte Moderna de Nova York (foto Museum)
63. Dalí, Salvador
Mercado de Escravos com o Busto de Voltaire, 1940. Óleo sobre tela, 46,5 X 65,5 cm.
Fundação Reynolds Morse (Coleção do Museu Salvador Dalí) (foto Museum)
64. Magritte, René
A Condição Humana I, 1933. Óleo sobre tela, 100 X 81 cm.
Coleção Claude Spaak, Choisel

Suprematismo

65. Malevich, Kasimir
O Elemento Suprematista Básico: O Quadrado, 1913. Lápis sobre papel, 11,5 X 18 cm. De K. Malevich, "The Non-Objective World", 1927 Bauhausbuch 11, Munique (foto A. Scharf)
66. Malevich, Kasimir
Composição Suprematista com Sentido de Espaço Universal, 1916. Lápis sobre papel, 4,5 X 7 polegadas. De K. Malevich, "The Non-Objective World", 1927 Bauhausbuch 11, Munique (foto A. Scharf)

67. Malevich, Kasimir
Composição Suprematista: Branco sobre Branco, 1918? Óleo sobre tela, 79 X 79 cm.
 Coleção, Museu de Arte Moderna de Nova York (foto Museum)

De Stijl

68. Huszar, Vilmos
 Logotipo de *De Stijl*, 1917. Capa para a Revista "De Stijl" editada por Theo van Doesburg, Delft, 1917
69. Vantongerloo, Georges
Inter-Relação de Massas, 1919.
70. Mondrian, Piet
Pier e Oceano, 1915. (Composição Nº. 10) Óleo sobre tela, 25 X 108 cm.
 Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloo (foto Museum)
71. Van Doesburg, Theo
 O logotipo de *De Stijl*. Novo Desenho de capa iniciado em janeiro de 1921.
72. Van't Hoff, Robert
Huis-ter-Heide, 1916. Uma das primeiras casas em concreto reforçado com um plano simétrico; modelado segundo a obra de Frank Lloyd Wright
73. Mondrian, Piet
Composição em Azul, A., 1917. Óleo sobre tela, 50 X 44 cm.
 Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloo (foto Museum)
74. Van der Leek, Bart
Composição Geométrica Nº. 1, 1917. Óleo sobre tela.
 Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloo (foto Museum)
75. Van Doesburg, Theo
Ritmo de uma Dança Russa, 1918. Óleo sobre tela, 136 X 61,5 cm.
 Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York. Adquirido através do Legado de Lillie P. Bliss (foto Museum)
76. Rietveld, Gerrit Thomas
 Cadeira vermelha e azul, módulo e diagrama mecânico, 1917
77. Gropius, Walter
 Luminária, para o seu próprio gabinete na Bauhaus, 1923
78. Rietveld, Gerrit Thomas
 Gabinete do Dr. Hartog com luminária que serviu de modelo para o *design* de Gropius, 1920
79. Rietveld, Gerrit Thomas
 Casa Schröder. Planta do andar superior com divisórias de correr e dobráveis na posição fechada, 1923-24
80. Rietveld, Gerrit Thomas
 Cadeira de Berlim, montagem assimétrica de planos no espaço, pintada de cinzento, 1923
81. Rietveld, Gerrit Thomas
 Casa, alçado. 1923-24
 Museu Municipal de Amsterdã (foto Museum)
82. Rietveld, Gerrit Thomas
 Casa do Motorista, alçado, construída de placas de concreto modular "padronizadas" e cintas metálicas, 1927
83. Van Doesburg, Theo, e Van Esteren, Cor
 Relação de planos horizontais e verticais, c. 1920
84. Van Doesburg, Theo, e Van Esteren, Cor
 Projeto para a decoração interior e modulação de um pavilhão universitário, 1923
85. Van Doesburg, Theo
 Casa Meudon, alçado, empregando vidraça industrial *standard*, Paris, 1929

86. Van Doesburg, Theo
 Casa Meudon, interior, com pinturas, instalações e mobiliário tubular em aço, tudo por Theo Van Doesburg, Paris, 1929
87. Van Doesburg, Theo
 Café L'Aubette, Estrasburgo, interior mostrando as lâmpadas originais e os móveis de madeira moldada, sendo os últimos especialmente fabricados segundo o *design* de Theo van Doesburg.

Construtivismo

88. Lissitzky, Eliezer Markovitch
A História de Dois Quadrados, um livro planejado por Lissitzky e impresso em Berlim, 1922. Cópia no Victoria & Albert Museum. Capa mais 16 pp, 21,5 X 25,5 cm (foto A. Scharf)
89. Cartaz russo, c. 1930 (foto A. Scharf)
90. Rodchenko, Alexander
 Desenho de régua e compasso, 1915-16. Pena, tinta e aquarela sobre papel (foto por cortesia de Alfred H. Barr Jr.)
91. Tatlin, Vladimir
Monumento à Terceira Internacional (desenho), c. 1919 (foto A. Scharf)
92. Lissitzky, Eliezer Markovitch
Estudo de estrutura arquitetônica, 1924. Ver E. Lissitzky, *Russia, an Architecture for World Revolution*, edição inglesa Lund Humphries, 1970. (foto A. Scharf)
93. Lissitzky, Eliezer Markovitch
"Proun — A Cidade". Reproduzido da coleção *The Proun*, editada em Moscou em 1921 em 50 exemplares. Litogravura, 22,7 X 27,5 cm.
 Galeria Tretyakov, Moscou
94. Lissitzky, ateliê de. A Tribuna de Lênin, 1924. Desenho com fotomontagem

Expressionismo Abstrato

95. De Kooning, Willem
Escavação, 1950. Óleo sobre tela, 204 X 257 cm.
 The Arte Institute of Chicago (foto por cortesia do Art Institute of Chicago)
96. Newman, Barnett
Vir Heroicus Sublimis, 1950-51. Óleo sobre tela, 242 X 540 cm.
 Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York. Oferta dos Sr. e Sra. Ben Heller (foto Museum)
97. Pollock, Jackson.
 Nº. 32, 1950. Duco sobre tela, 269 X 457 cm.
 Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf (foto Walter Klein)
98. Rothko, Mark
Vermelho Claro sobre Negro, 1957. Óleo sobre tela, 233 X 153 cm.
 Tate Gallery, Londres (foto Gallery)
99. Still, Clyfford.
Pintura-1951. Óleo sobre tela, 237 X 192 cm.
 Detroit Institute of Art, Fundo W. Hawkins Ferry (foto por cortesia do Detroit Institute of Art)

Arte Cinética

100. Le Parc, Julio
Luz Contínua, móbile, 1960. Metal polido, 91,5 X 91,5. Coleção particular
101. Soto, R. J
Vibração, 1965. Galeria Denise René, Paris (foto H. Gloaguen)

Arte Pop

102. Hamilton, Richard
"O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?", 1956, Colagem, 26 X 25 cm. Coleção Edwin Janss Jr. (foto Frank J. Thomas, Los Angeles)
103. Oldenburg, Claes
Máquina Mole, Corrente de Ar 6, 1966. Estêncil sobre tela, madeira, sumáuma, 137 X 183 X 45,5 cm. Coleção do Dr. Hubert Peeters, Bruges, Bélgica (foto John Webb, Londres)
104. Warhol, Andy
"Desastre de Sábado", 1964. Acrílico e *silkscreen* esmaltado em tela, 152 X 208 cm. Coleção Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Mass. (foto Rudolph Burkhardt)

Arte Op

105. Vasarely, Victor
Zebra, 1938. Óleo sobre tela, 40 X 60 cm.
Galerie Denise René, Paris (foto André Morain, Paris)
106. Riley, Bridget
Shuttle I, 1964, Emulsão sobre tábuas, 112 X 112 cm.
British Council, Londres (foto Robert Hornes)
107. Soto, R.J.
Um Quarto de Azul, 1968. Madeira pintada e metal, 107 X 107 X 16 cm.
Galerie Denise René, Paris (foto André Morain, Paris)
108. Soto, R.J.
Cinco Grandes Hastes, 1964. Madeira pintada, fios de náilon e varetas de aço, 170 X 90 cm. Galerie Denise René, Paris (foto André Morain, Paris)

Minimalismo

109. Flavin, Dan
Monumento de V. Tatlin, 1966. Luz fluorescente branca, 243, 8 X 58,4 cm.
Coleção Leo Castelli (foto Eric Pollitzer)

110. Stella, Frank
Die Fahne hoch!, 1959
111. Andre, Carl
Barra, 1966. Tijolo refratário, 10,1 X 914,4 X 10,1 cm.
Instalação: Jewish Museum, "Estruturas Primárias"
112. Judd, Don
Sem Título, 1970. Alumínio anodizado (azul uniforme). 8 caixas, cada uma de 22,8 X 101,6 X 78,7 cm (a intervalos de 22,8 cm entre elas). Coleção Leo Castelli (foto Rudolf Burkhardt)
113. Morris, Robert
Sem Título, 1965. Madeira compensada pintada, 20,3 X 20,3 X 5 cm cada.
Gentileza da Galeria Leo Castelli (foto Rudolf Burkhardt)

Arte Conceitual

114. Barry, Robert
De Algum Modo, 1976. 81 diapositivos projetados a intervalos de 15 segundos com um projetor de carrossel.
Coleção, Australian National Gallery, Canberra. Gentileza de Leo Castelli Gallery (foto Bevan Davies)
115. Kosuth, Joseph
Uma e Três Cadeiras, 1965. Cadeira de madeira articulável, fotografia e definição ampliada do dicionário; cadeira, 82,2 X 37,7 X 53 cm.; painel da foto, 91,4 X 61,2 cm.; painel com o texto, 61,2 X 62,2 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York. Fundo Larry Aldrich Foundation
116. Bochner, Mel
Axioma da Indiferença (detalhe), 1973. Fita adesiva, moedas, tinta.
117. Acconci, Vito
Canteiro, executado na Sonnabend Gallery, janeiro de 1972. Rampa em madeira, corpo, voz, visitantes, fantasias, esperma.
Cortesia da Sonnabend Gallery (fotos de Kathy Dillon)
118. Burden, Chris
Porta para os Céus, 15 de novembro de 1973
Cortesia de Ronald Feldman Fine Arts (foto Charles Hill)
119. Gilbert e George
interpretando *Escultura Cantante* na Sonnabend Gallery, 1971 (foto por cortesia da Sonnabend Gallery)
120. Dibbets, Jan
Luz Diurna/Luz Noturna, Luz Externa/Luz Interna, 1971.
12 fotografias a cores e lápis sobre papel, 50,8 X 66 cm.
Coleção do artista. Cortesia de Leo Castelli (foto Nathan Rabin)
121. Darboven, Hanne
Sem título, 1972-73. Lápis sobre papel, cada unidade 177,1 cm².
Cortesia de Leo Castelli (foto de Harry Shunk)
122. Opalka, Roman
Detalhe de pintura da série *De 1 ao Infinito*, 1965. Acrílico sobre tela, 196,2 X 135,2 cm. Foto por cortesia da John Weber Gallery
123. Buren, Daniel
Peça Nº. 1 para a mostra "To Transgress", setembro-outubro de 1976. Galeria Leo Castelli.
Cortesia da Galeria John Weber (foto de John Ferrari)