

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.1101201613-27>

INSTITUCIONALIZAÇÃO E DISSEMINAÇÃO*

Raúl Antelo**

Resumo: *A questão da autonomização reivindica, na tradição moderna, leis específicas para o estético, normas capazes de independizá-lo de imperativos cívicos e morais. Já ler o objeto estético contemporâneo implica, por sua vez, uma estratégia dúplice que contemporiza dois valores antagônicos: a entrega e a resistência à interpretação; e ambos exigem romper com a acumulação de valores instrumentais, mas também quebrar a memória, o que, certamente, conota certo irracionalismo. Paralelamente, e à diferença das vanguardas históricas, a situação contemporânea reinscreve essa ruptura em um contexto específico, o espaço imane de uma experiência que arranca o sujeito de toda certeza pré-moldada. Mais do que traçar inequívocos limites sob um ponto de vista institucional, o desafio da crítica atual consiste, portanto, em reconhecer as forças que agitam ou agitaram a cena cultural do Brasil, e que são seus limiares de sentido situados muito além da costumeira análise institucional.*

Palavras-chave: *Institucionalização. Disseminação. Arte contemporânea.*

Há um conjunto de fatores – dentre eles o nominalismo estético, a própria condição de uma poética contemporânea da desmaterialização ou mesmo o relativismo cultural, que hoje dilacera o objeto estético face à historicidade e diversidade de suas múltiplas formações – que têm contribuído a criar situações aporéticas ou paradoxais no tocante a uma teoria do objeto estético contemporâneo.

Como sabemos, a questão da autonomização reivindica, na tradição moderna, leis específicas para o estético, normas enfim capazes de independizá-lo de imperativos cívicos e morais¹. Por outro lado, porém, a referência cultural absolutiza a significação, em detrimento do sentido, visando reafirmar, em compensação, a cidadania e a democracia. Não percebe ou minimiza o fato de que, assim fazendo, reafirma o ideológico por cima e para além do político, o que equivale a fortalecer uma concepção cerradamente racionalista (anterior ao discurso, alheia à pulsão e indiferente ao gênero) daquele sujeito que produz um objeto artístico.

Admitida uma tal situação aporética, toda saída unívoca revela-se meramente ilusória. Ler o objeto estético contemporâneo implica, portanto, uma estratégia dúplice

* Texto apresentado em 9 de fevereiro de 2009 no evento Rede Nacional FUNARTE de Artes Visuais, promovido pela Fundação Hassis (Florianópolis – SC) e pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE. A mesa-redonda, intitulada “Institucionalização da arte”, também contou com uma fala de Paulo Sérgio Duarte.

** Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Professor titular de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: antelo@iaccess.com.br.

¹ Uma análise de caso extremamente esclarecedora, GIUNTA, Andrea (ed.). *El caso Ferrari*. Arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta 2004-5. Buenos Aires, Licopodio, 2008. Da mesma autora, *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires, Buenos Aires, 2001; IDEM. *León Ferrari*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

que contemporiza dois valores antagônicos (uso contemporizar não no sentido de apaziguá-los, mas no de colocar duas urgências, dois tempos, lado a lado). Esses valores são tanto a entrega quanto a resistência à interpretação e ambos exigem romper com a acumulação de valores instrumentais, mas também quebrar a memória, o que, certamente, conota certo irracionalismo (não mais o controle da memória, mas o descontrole da *moria*, i.e., da loucura, matriz de todas as vanguardas)². Porém, paralelamente, e à diferença das vanguardas históricas, a situação contemporânea reinscreve essa ruptura em um contexto específico, o espaço imanente de uma experiência que arranca o sujeito de toda certeza pré-moldada³. Tomemos o caso da cartografia de Torres-García, a *América invertida*. Ela bem poderia inscrever-se no baixo materialismo que revisa o conceito de soberania como a possibilidade mesma de determinar, a partir de uma posição *outsider*, que todos encontram-se submetidos ao império da lei escópica. Aliás, se recuamos ao *Adieu à Florine* (1918) de Marcel Duchamp, nos deparamos com um mapa das Américas em nankim em que Duchamp põe um enorme sinal de pergunta sobre o Prata. Ou rever, dele mesmo, sua capa para a revista *View* (1945), em que a fumaça que sai da garrafa abandonada no vazio cósmico, como um foguete interplanetário que ilustrasse a própria definição do infraleve que se lê, aliás, na página ao lado, tem a mesma forma das Américas. Ora, a partir desses antecedentes, é possível resgatar uma ruína, um non-sense, um pedaço das *Notas*, um papel rasgado, triangular, de envelope branco, de que nós só lemos, na grafia de Marcel, “...*Drill cl...*”. Se nos recusarmos a ver, nesse recorte, a forma disposta por Joseph Cornell (1999, p. 331) em seu *Dossier Duchamp*, e se, entretanto, giramos esse pedacinho informe de papel, de direita à esquerda, como Torres García nos ensinou com sua cartografia, obtemos então um convencionalíssimo mapa sul-americano, mesmo que o resultado, *quodlibet*, já não seja mimesis da *physis* mas mimesis de uma *poiesis*. É, a rigor, uma experiência onomatopaica em que a repetição dá nome, mas também introduz o vazio na arte. Essa ambivalência – da lei e do próprio objeto – implica afirmar que esvaziar é abrir-se ao desejo potencial. “Le vide c’est la vie” (WAJCMAN, 1998, p. 90). Nessa operação, em que o lógico estratégico converge com o corpóreo e incisivo, aquilo que se insere ou enxerta é a dimensão anestésica do objeto.

Mas não há como esconder que, no marco de uma sociedade globalizada, de cidadania em retrocesso, massificação acachapante e soberania à distância, o partido dos autonomistas (que outrora livraram batalhas contra os historicistas apolíticos), após engajar-se no nominalismo para fortalecer leituras culturais do literário, assiste hoje a uma peculiar restauração metodológica. Com efeito, um certo culturalismo bastante ingênuo, tendo urgentemente virado as costas às estratégias desmaterializadoras dos discursos sociais (praticadas pela ontologia do sujeito, a desconstrução da identidade e mesmo a dialética negativa) postula hoje um fundamentalismo do discurso universitário, mais sensível ao determinismo do que à sobredeterminação, atitude essa que pouco colabora no sentido de circunscrever as representações culturais em sua imanência

² Entre outras contribuições recentes, *Una tirada de dados. Sobre el azar en el arte contemporáneo*. XIV Jornadas de Estudio de la imagen. Madrid: Comunidad de Madrid, 2008.

³ Um paralelo interessante pode ser estabelecido com a tradição pós-soviética. Ver os ensaios de Boris Groys e Ilija Kabakov em *La ilustración total. Arte conceptual de Moscú 1960-1990*. Madrid: Fundación Juan March, 2008.

específica. Em resumo, a neo-vanguarda teórica, ora descrente da autonomização estética, despolitiza suas intervenções, ao reinscrevê-las no mercado simbólico, quando o desafio, a rigor, passa, a meu ver, por retomar e reinventar as disciplinas (a crítica, a política) com outros meios, não exatamente para o triunfo do controle, mas para a redefinição da ética como um fim em si mesmo, fim esse que, infinito por definição, é captado em sua diferença proliferante na espectralidade discursiva. Daí que seja prioritário para nós consolidar uma sorte de neo-arquivismo, que não se confunde com o velho historicismo mas busca, pelo contrário, a reinvenção de um olhar para interpretar discursos e documentos da moderna tradição brasileira. Artistas como Eugenio Dittborn ou Rosângela Rennó são bons exemplos desse neo-arquivismo⁴.

Digamos, então, para ilustrar o percurso anamnésico desta posição crítica quanto à institucionalização, que o crítico italiano Elio Grazioli, ao analisar determinados fenômenos de materialização da poeira, na arte contemporânea, fala de “*polveri vere, anzi verissime, versione ecologica della polvere, ma anche grandi metafore di una polverizzazione ormai planetaria, ovvero di una visione planetaria della polverizzazione*”, o que lhe permite concluir, de maneira neo-barroca, que destruição e anacronismo são as ferramentas decisivas para uma renovação da história da arte. A lição, portanto, é simples.

Tutto è polvere, tutto può andare in polvere. Come dimenticare la nuvola di polvere che sommerge tutta la parte sud di Manhattan dopo il crollo delle Torri Gemelle? L'attentato terroristico inimmaginabile polverizza nel reale un Occidente immaginario e simbolico. New York, metropoli simbolo dell'Occidente intero, Wall Street, centro simbolico dell'economia mondiale, ricoperti di polvere sono l'immagine più che metaforica, indicale della minaccia, della fine imprevista e possibile di un Occidente immaginario, cioè di una presunta identità che si costruisce ancora sull'opposizione. Il paradosso? Ancora l'arte, ancora l' "allevamento di polvere". Passando per l'arte, anche l'11 settembre 2001 alleva la propria polvere, si presenta come un nuovo inizio, il bisogno di un ricominciamento. Non esiste infatti un'arte della fine, né una fine dell'arte: la polvere in arte *si alleva*" (GRAZIOLI, 2004, p. 295).

Susan Buck-Morss tem chamado a nossa atenção para a recorrência do item *poeira* nas especulações de Walter Benjamin⁵ e John Kraniuskas, por sua vez, desenvolveu, a

⁴ Cf. DITTBORN, Eugenio. “A triptych (abc)” (In: MEREWETHER, 2006, p. 156-9).

⁵ “La comprensión fantasmagórica de la modernidad como una cadena de acontecimientos que conduce, a través de una continuidad histórica ininterrumpida, hacia la realización de la utopía social, a un «cielo» de armonía de clase y abundancia material, bloqueaba (como constelación conceptual) como una fuerza astrológica la conciencia revolucionaria. Benjamin se concentra en algunos pequeños e inexplorados motivos de las fuentes históricas que conducen al cuestionamiento. Allí donde el mito imagina las máquinas como un poder que conduce la historia hacia adelante, Benjamin proporciona evidencia material de que la historia no se ha movido. En realidad, la historia está tan quieta, que junta polvo. Los documentos históricos lo muestran. En 1859 : «Retorno de la Courses de la Marche: El polvo ha superado todas las expectativas. La gente elegante que vuelve de la Marche se encuentra prácticamente sepultada por el polvo, como si fuera Pompeya; y tienen que desenterrarlo, sino con picos y palas, al menos con cepillos». El polvo se asienta en París, se agita y vuelve a asentarse. Penetra en los Passages y se junta en sus rincones, se aposenta en las cortinas de terciopelo y en los tapizados de los salones burgueses, se trepa en las históricas figuras de cera del Musée Gravin. Las colas de los vestidos femeninos a la moda, barren el polvo. «Bajo Louis-Philippe, el polvo incluso se esparció sobre las revoluciones». Cf. BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. Nora Rabotnikof. Madrid, Visor, 1995, p.112. Ver también, da mesma autora, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Trad. M. López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.

partir das ruínas mexicanas de *Rua de mão única*, uma poderosa leitura pós-colonial desse modelo crítico⁶. Antes disso, porém, e nas páginas da mesma revista *Documents*, Georges Bataille, em diálogo, decerto, com o co-editor da revista, o crítico de arte Carl Einstein, nos fornece uma célebre definição desse conceito, aliás bastante contundente, em que Bataille imagina uma minúscula catástrofe cotidiana, a das empregadas domésticas varrendo com suas vassouras, o que implica a desconstrução da forma como disseminação dos vestígios, operação em que o alto (“les savants les plus positifs”) encontra-se, paradoxalmente, com o baixo (“les grosses filles ‘bonnes à tout faire’”) (BATAILLE, 1929, p. 278).

Várias obras do artista americano Jeff Koons materializaram, mais recentemente, essa fantasia de Bataille: trata-se de caixas de acrílico com diversos aspiradores de pó que aludem a esse gesto de *avacalhar*, i. e. criar o vazio, como já pedia o Manifesto Dimensionista de 1936⁷ e, nesse sentido, a intervenção de Koons abre a questão da poeira como consequência inexorável do corte na arte contemporânea. Assim, por exemplo, a *New Hoover quadraflex*, *New Hoover convertible*, *New Hoover dimension 900*, *New Hoover dimension 1000* (1986) é uma série interminável de modelos mecânicos de apagar vestígios. Por esse motivo, talvez, Nietzsche já recomendava, em *Humano, demasiado humano*, que onde se venera o passado, não era bom deixar passar gente limpa demais. A piedade não se sente à vontade sem um pouco de poeira, lixo e sujeira. Foi a partir, justamente, do abandono de uma obra, o *Grand Verre*, “esquecido” sobre uma mesa de seu atelier, que Duchamp, com o auxílio de Man Ray, elaborou uma peça fundamental nesse percurso, o *Élevage de poussière* (1920). Nesse mesmo ano, Man Ray fotografa um amontoado de cinzas, o reles conteúdo de um cinzeiro, dele obtendo um efeito semelhante à *Criação de poeira*, mas dando à fotografia um título que a transforma em paisagem: *New York* (1920). Um ano depois, porém, o fotógrafo integra essa imagem a uma sua colagem, intitulada *Trans atlântico*, onde, orladas por greças de tabuleiros de xadrez, vemos um recorte de um mapa amarrotado de Paris e a paisagem cinzenta da metrópole americana. Pertence a essa série a fotografia “L’inquietude” que, por sua vez, apóia-se no poema “L’inquietude” apresentado por Man Ray no Salão Dadá de 1921:

⁶ Cf. KRANIAUSKAS, John. “Cuidado, ruínas mexicanas!: *Rua de mão única* e o inconsciente colonial”. In: BENJAMIN, Andrew & OSBORNE, Peter (eds). *A filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.149-164.

⁷ Segundo esse manifesto “a escultura cheia (escultura clássica) desventrou-se, e introduzindo em si própria o ‘vazio’ esculpido e calculado do espaço interior – e depois o movimento – transformou-se em: Escultura vazia / Escultura aberta / Escultura móvel / Objectos motorizados” devendo atingir, em seguida, a criação de uma arte absolutamente nova, a Arte Cósmica, definida como “Vaporização da escultura. Teatro ‘Synosens’ [...]. A conquista total pela arte do espaço a quatro dimensões, uma “Vaccuum Artis” até aqui. A matéria rígida abolida e substituída por materiais gasificados. O homem em lugar de olhar as obras de arte transforma-se ele mesmo no centro e no sujeito da criação e a criação consiste nos efeitos sensoriais dirigidos num espaço cósmico fechado”. O manifesto dimensionista, uma iniciativa do poeta e artista húngaro Charles Sirató (Károly Tamkó – Sirató), divulgado como encarte pela *Revue N+1*, é assinado, entre outros, por Ben Nicholson, Alexandre Calder, Vicente Huidobro, Joan Miró, Moholy-Nagy, António Pedro, Pierre Albert-Birot, Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Kandinsky, Francis Picabia, Sonia Delaunay e Hans Arp.

L'Inquiétude

1 " 23456789 10 11 12 : : : : : -TTTTTTTT- Qh

Dragnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnnn

!

(Petite) \$!Droooooooooooooooooooooo.

!

!

PI!TY

I'll see you again soon, yes, sooon.

Thought : (sooner than you think) soune or suun !

Collender 1920

Wetch by time

i 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 S M T W T F S

Como mais tarde, ao agradecer aos colegas de seminário, admitiria Derrida, na frase final de *A disseminação – il y a là cendres –*, quer dizer que a própria existência de cinza é um indício eloquente da existência de pensamento, porque mesmo depois da destruição, mesmo após a “solução final”, quando já não pode mais haver poesia, há, mesmo assim, uma sobrevivência ou fantasma (para Derrida, um *revenant*), que retorna (il *revient*), como em um sonho (*rêve*). A aparição de um vestígio excluído, como a poeira, é assim uma forma de inscrever o inexistente e de reconhecer, no trabalho de sua inscrição, que essa operação de inscrição é absolutamente impossível. A desconstrução nada mais faz, portanto, do que otimizar essa percepção das cinzas: ela inscreve a impossibilidade da inscrição do inexistente como forma de sua própria inscrição na história⁸.

A partir dessas experiências de Duchamp e Man Ray⁹ com a poeira, que não são apenas questionamentos institucionais a respeito da arte, mas autênticos exercícios de crítica política¹⁰, Georges Didi-Huberman, apoiado também em Derrida, transpôs esse limiar epistemológico e tem elaborado uma série de conceitos, visando uma transformação de paradigma artístico, que cristalizaram na exposição *L'Empreinte* (1997), no Centro Georges Pompidou¹¹ e no seu conceito de semelhança por contato, isto é, *icnologia* em vez de *iconologia*. Didi Huberman detecta, pois, na posição de Vasari ou Leonardo, favoráveis ao Paragone, isto é, à superioridade do desenho sobre a escultura, a autêntica arqueologia de uma atitude moderna de recusa da poeira e das linguagens que

⁸ Cf. DERRIDA, Jacques. *Feu la cendre*. Paris: Editions des Femmes, 1987.

⁹ Cf. MUNDY, Jennifer (ed.). *Duchamp, Man Ray, Picabia*. Barcelona: Museu Nacional de Arte da Catalunya, 2008.

¹⁰ Susan Buck-Morss afirma que “Duchamp’s practice turned the epistemological question, what is art? (how do we recognize it? how do we value it?) into a mode of social criticism, a *negative* ontology of the state-of-being of the whole legitimating structure of museums. This gesture (which in its socially critical implications parallels Feuerbach’s materialist critique of philosophy) forces us, as practitioners of aesthetic judgment, to include the world outside the artwork. It has been the source of a rich tradition of art as institutional critique “. Cf BUCK-MORSS, Susan. *Thinking past terror: Islamism and critical theory on the left*. New York: Verso, 2003, p. 67.

¹¹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Minuit, 2008.

a ela apelem¹². Na mesma linha se inscreve o Jean-Luc Nancy de “O vestígio da arte”, um dos ensaios de *As Musas*.

Sabemos que Vasari define a escultura em função de *cavar*, referindo-se, implicitamente, aos processos de criar *per via di porre* (pintura) ou *per via di levare* (escultura). Teríamos de aguardar, entretanto, até Duchamp ou Man Ray, para ativarmos uma terceira dimensão, in-operante ou fusória, da arte, aquela que age *per via di votare*. Caberia dizer, em poucas palavras, que a arte fragmentária, quando não *ready-made*, de Duchamp, desmaterializa, e até mesmo esvazia, a materialidade ideal da obra, fundamentalmente, para desativar a metafísica do belo e do verdadeiro, herdada da tradição mimética e ainda presente, na definição de arte, no início do século XX¹³. Walter Benjamin, que se sentiu muito atraído pela obra de Duchamp, como atesta o seu *Diário*, também acionou o princípio *per via di votare*, através da criação de limiares, instâncias dúplices, em que som e sentido giram produzindo a vertigem da metamorfose.

Há um outro elemento, porém, que, tal como a poeira, pode nos auxiliar a ver a desmaterialização da institucionalização idealista: a questão do vapor ou do ar. O crítico britânico Steve Connor, por exemplo, tem chamado a nossa atenção para a persistência e variedade de formulações do problema estético do ar que, nos primórdios da modernidade, era o elemento por excelência a movimentar a ação mecânica¹⁴. Foi, mais uma vez, Marcel Duchamp quem provavelmente tenha inaugurado essas pesquisas com o ar, na arte moderna, com *50cc of Paris Air* (1919), mas Yves Klein teorizaria, quarenta anos depois, esse mesmo processo numa palestra, na Sorbonne, abordando “L’evolution de l’art vers l’immatériel”. Artistas contemporâneos como Ewa Kuryluk, Ann Veronica Janssens, Paul McCarthy ou Damien Hirst, autor este de *What Goes Up Must Come Down* (1994), uma escultura feita com uma bolinha suspensa pelo ar emanado de um secador de cabelo, parecem confirmar as teses de Yves Michaud, de que a arte se encontra em estado gasoso, ou de Nicolas Bourriaud, no sentido de que a sensibilidade imaterial é um gás. Steve Connor conclui:

Air offers art two forms of being and becoming. There is first of all the annihilating dream of air as the ultimate refinement, the transcendental promise of matter subtilised to thin infinitude. But, after barely 300 years, the materiality, and therefore the finitude of the air has become unignorable, even as it has taught us that there are many more kinds of object,

¹² Para a definitiva vitória do gênio da civilização ocidental, humanista e tradicional, foi necessário imitar o gesto de Cellini, ao fundir sua estátua de Perseu: como a matéria em fusão ameaçava não ser suficiente, o escultor precisou dispor de bastante material para a obtenção do *opus* conclusivo. O artista, desesperado, lança, portanto, ao fundo do cadinho, tudo quanto pôde fornecer de material valioso—travessas, pratos...—assim como abriu mão de erros, vícios, esperanças e ilusões, porque era absolutamente necessário que a estátua da humanidade emergesse do molde já acabada, perfeita, não importando, absolutamente, a medíocre matéria que para tanto se empregasse. O gesto descreve, em suma, o processo da sublimação.

¹³ Cf. ANTELO, Raúl – “MD=a.m./p.m.”. In: *ramona. Revista de artes visuales*, nº85, Buenos Aires, out. 2008, p.52-55

¹⁴ Connor entende que o gás se tornou, no século XIX, um material de mediação que ligava o global o o local, o econômico e o fisiológico, o mediado e o imediato, o pesado e o imponderável e, nesse sentido, ele fornece um correlato ao plasma imaginário do romance do século XIX que, igualmente, se constrói a partir da complexidade das conjunturas e dos íntimos movimentos de proximidade e distância entre os sujeitos e o mundo social. Cf. CONNOR, Steve. “Gasworks”. In: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, nº 6, 2008 (www.19.bbk.ac.uk)

and ways of being an object, than we might have thought. Air is exchanging its ulteriority for exteriority. Instead of being the embodiment of a world beyond objects and bodies, air has become the mediated arena of the object. Air is no longer an ideal image for art, but an object for it to work on, and by which to be itself worked out, worked loose even from its self-identity. In its phantasmatic assimilation of itself to the uniform dream of air as pure dematerialisation, of matter terminally rarefied into space, art keeps itself narcissistically but anxiously entire. In propagating the air into objects, art stands a chance of propagating into something beside itself (2007)¹⁵.

Mesmo assim, outro crítico de arte, o adorniano T. J. Clark (2002)¹⁶, nos propõe uma relação entre modernismo, pós-modernismo e o vapor, em que o gás surge como o inconstante, mas também o inconsistente. Clark parte de uma instalação do artista norte-americano Tony Oursler, “A Máquina-Influência” (2000), que ele avalia como uma espécie de repetição tecnológica e digitalizada da cena final do poema de W. B. Yeats “The Cold Heaven” (1916). Yeats, como bom modernista, postulava a existência de fantasmas e, em consequência, aceitava uma agonia sem fim, eternamente alimentada por uma vida insatisfeita. Sabia que a vida tem um núcleo abjeto, porém, extático e belo, cabendo à arte mergulhar o leitor nesse horror. Mas Tony Oursler não compartilharia, a critério de Clark, dessa ambição modernista, já que seus fantasmas não são para valer e, apoiado em Adorno, o crítico afirma que um ocultista como Oursler tira, na verdade, as últimas consequências do caráter de fetiche das mercadorias em suas intervenções: o trabalho em questão salta sobre ele, com caretas demoníacas, e essas miniaturas, que aterrorizam os clientes, são tão somente modelos de brinquedos que detêm, em suas mãos, o destino da humanidade¹⁷, donde se conclui, nos diz Clark, que Oursler inventou máquinas, mas elas não têm a intenção de nos convencer. São apenas passatempos inconsequentes.

Para melhor se captar a diferença com os modernos, Clark compara, então, a instalação de Oursler com uma tela de Manet, o *Caminho de ferro*:

O vapor é claramente o grande tema dessa pintura; e a forma como as pessoas se relacionam ao vapor, se o olham de frente ou não; como se voltam para nos encarar. Não é preciso ser muito engenhoso para perceber que o vapor nesse quadro é a metáfora de uma instabilidade geral, talvez constitutiva – das coisas que na modernidade incessantemente mudam de forma, avançam, se dispersam e ficam cada vez mais impalpáveis. A pintura tem perfeita consciência de que esse modo de ser é profundamente atraente. É um colírio para os olhos. Todos gostamos de ver os trens partir. Mas o vapor no *Caminho de ferro* é também uma figura da

¹⁵ CONNOR, Steve. “Next to Nothing: The Arts of Air”, palestra apresentada em Art Basel, 13 Jun 2007. Entre os autores estudados por Connor, cabe citar IRIGARAY, Luce. *L’oubli de l’air chez Martin Heidegger*. Paris: Minuit, 1983; BAKKE, Monika, ed. *Going Aerial: Air, Art, Architecture*. Maastricht, Jan van Eyck Academie, 2006; DESSAUCE, Marc, ed. *The Inflatable Moment: Pneumatics and Protest in '68*. New York: Princeton Architectural Press, 1999; KURYLUK, Ewa, et. al. *Ludzie z powietrza/Air People: Retrospective 1959-2000*. Cracovia: Artemis Art Gallery, 2002; ROUSSEAU, Pascal. “Ann Veronica Janssens: Light Games.” *Art Press*, nº 299, 2004, p. 26-31 e TOPHAM, Sean. *Blowup: Inflatable Art, Architecture, and Design*. Munich, Berlin, London, New York, Prestel, s.d. Connor não cita o trabalho, a meu ver, fundamental de SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I (Burbujas) e Esferas II (Globos)*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2003-4; IDEM. *Écumes (Sphères III)*. Trad. O Mannoni. Paris: Maren Sell Éditeurs, 2005.

¹⁶ Baseio-me na tradução de Julia Vidili.

¹⁷ Cf. ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. São Paulo: Ática, 1992, p. 209.

inconstância e impalpabilidade que se entremeiam na textura da vida. O vapor é uma metáfora da aparência, a aparência sendo aqui transitória, e por alguma razão também cuidadosamente preservada. O vapor é a superfície na qual a vida em sua totalidade está se transformando (CLARK, 2002).

A comparação, portanto, entre Manet (que Clark ama) e Ouster (que ele abomina) serve-lhe para repensar o que foi, de fato, o modernismo e, nesse sentido, o crítico se questiona acerca do que está, de fato, petrificado, ou em processo de petrificação, atualmente, no mundo de produção de imagens e gerenciamento de símbolos. Sem hesitar, Clark responde que o modernismo foi um tipo de formalismo que tentou articular uma resposta ao processo cultural mais amplo da modernidade, através de formas, não raro, enfáticas ou extravagantes¹⁸.

Mas, a partir desse diagnóstico acerca da institucionalização do moderno, Clark conclui que, na prática, os artistas modernos viram-se submetendo esses sonhos de modernidade a um teste e que esse teste era a forma, de tal sorte que a proposta básica do modernismo seria afirmar que a experiência da modernidade é precisamente a experiência

¹⁸ “O modernismo, todos mais ou menos concordam, foi um tipo de formalismo. Os modernistas davam ênfase peculiar ao fato físico e técnico do meio em que trabalhavam. Desejavam que a pintura enfatizasse – e não apenas enfatizasse, mas reiterasse – o fato da bidimensionalidade, o fato de ter sido feita à mão, o fato de ser um quebra-cabeças de peças rasas presas em uma determinada posição sobre o plano. Tanto Manet quanto Malevich lidam com isso. Seus modos de ordenar são explícitos, quase esquemáticos. As barras negras ou a divisão dos corpos em segmentos verticais têm a intenção de dramatizar o modo como a pintura rompe o mundo em elementos ou partículas. A pintura deve parecer, ao menos em parte, uma máquina compositiva. [...] O modernismo é a forma que o formalismo assumiu nas condições da modernidade – a forma que assumiu ao tentar vislumbrar uma *resposta* à modernidade. E essa forma era enfatizada e extravagante. Ou a ordem formal era projetada em primeiro plano – poder-se-ia dizer fetichizada – até um ponto em que fosse registrada, positivamente, como uma imposição, uma pré-fabricação, um conjunto de modelos feitos à máquina. Ou a forma era dispersada – empurrada em direção ao vazio ou à mera justaposição aleatória – revelada sempre no limiar da incompetência ou da arbitrariedade. A forma no modernismo aparentemente existia na intersecção entre a pura repetição e a pura diferença. A forma e a monotonia andavam juntas. Ou a forma e a indiferenciação. Forma e infantilismo, forma e garatuja indisciplinada. A forma, de alguma maneira, tinha de ser uma imagem dos dois grandes princípios que deram à modernidade seu caráter – por um lado, a realidade da regularidade e uniformidade da máquina, por outro, a de uma profunda aleatoriedade e esvaziamento sociais. [...] A forma no modernismo, afirmo, foi descoberta muitas e muitas vezes – e, típico, de modo aparentemente necessário – em algum estado extremo ou condição limite. Formalismo era extremismo; esse me parece ser o fato a respeito do modernismo que exige uma explicação. Minha explicação é a seguinte. O modernismo era um modo de encarar a modernidade. Interessava-se por imagens e ocasiões da vida moderna, ao menos em parte do tempo, mas também, mais profundamente, pelos meios de representação da modernidade – a estrutura de base da produção e reprodução simbólicas dentro dela. Em algum lugar no coração dessa ordem simbólica há dois grandes sonhos, ou duas grandes ofertas. O primeiro propunha que o mundo se tornava moderno porque se transformava em um espaço habitado por sujeitos individuais livres, cada um deles vivendo em seu mediatismo sensorial. O mundo tornava-se um padrão de privacidades – ou apetites, posses, acumulações. E esses apetites eram suficientes para formar um mundo. No reino da economia, deram origem a mercados. No reino da experiência, deram origem à recreação – à vida como uma série de espetáculos e jogos. Os esportistas trajando roupas-espacia de Malevich são apenas uma profissionalização, por assim dizer, do estado de suspensão mental da menininha de Manet. Esse é o primeiro sonho da modernidade. O segundo, na prática, era difícil de separar de seu gêmeo. O mundo, dizia ele, é cada vez mais um reino de racionalidade técnica, que por ter sido mecanizado e estandardizado ficou mais compreensível aos sujeitos individuais. O mundo se encaminha para uma absoluta lucidez material. No fim ele se tornará [...] um mundo de relações mais que de entidades, de trocas mais que de objetos, de gerenciamento de símbolos mais que de corpos ocupados em trabalho físico ou luta brutal com o reino da necessidade” (CLARK, 2002).

dos dois estados, plenitude e vazio, beleza e fealdade, ao mesmo tempo, pólos extremos que seriam responsáveis, em última instância, pela sua densidade¹⁹. O modernismo, para Clark, foi, frequentemente, uma forma de agonia ou anomia. Aliás, o modernismo lidou sempre com algum tipo de agonia; mas o caso é que a agonia, na modernidade, não pode ser separada do gozo. Tais obras, segundo Clark, são um momento do modernismo: o momento de interiorização, a retirada para a forma como um abrigo contra a modernidade, embora sempre a modernidade retorne como problema. Clark não nega que esse impulso negativo, inerente à arte moderna, seja responsável, além do mais, por muitas de suas realizações. Mas esse é para ele tão somente um momento. No outro pólo, porém, isolado e fantasmático, do modernismo, sempre há o sonho da figura, assumindo novamente seu lugar no espaço e exercendo seus novos poderes. Esse outro pólo, para Clark, é o do vapor, i.e., a mudança e a contingência, mas também o controle, a compressão e o confinamento.

O modernismo nos apresenta um mundo em vias de se tornar um reino de aparências – fragmentos, colchas de retalhos de cor, quadros oníricos feitos de fantasmas desconexos. Mas isso tudo ainda *acontece* no modernismo e ainda existe da forma como é descrito. As duas pinturas permanecem permeadas, parece-me, do esforço de dar uma resposta ao achatamento e à desrealização – da vontade de encaixar novamente os fragmentos em algum tipo de ordem. O modernismo está agoniado, mas sua agonia não pode ser separada de uma estranha leviandade ou extravagância. Prazer e horror estão juntos ali. (...) O modernismo certamente tratava do *pathos* do sonho e do desejo nas circunstâncias do séc. XX, mas, ainda aqui, os desejos eram incontroláveis, inerradicáveis. O homem probo não abriria mão do futuro. O infinito ainda existe no alto da torre. Mesmo em Picasso, o monstro que espia pela janela é *meu* monstro, *meu* fantasma, a figura de meu desejo inegociável. O monstro sou eu – o terrível sujeito desejoso e temeroso dentro de mim que escapa a qualquer forma de condicionamento, a toda a barragem de instruções sobre o que ele deve querer e quem deve ser (CLARK, 2002).

Para Clark o modernismo era um tipo de exílio interno, “uma retirada para o território da forma; mas a forma era basicamente um teste de pureza, um ato de agressão, um abismo”, para o qual todos os dados confortáveis da cultura eram sugados e depois cuspidos fora. Por isso o crítico define o modernismo como um desejo de

¹⁹ “O modernismo é a arte que continuamente descobre a coerência e a intensidade no tateamento e no esquematismo, ou o vazio à espreita do outro lado da sensorialidade. E não realmente do outro lado – pois o vazio é a forma que a sensorialidade e a vivacidade controlada assumem de fato atualmente”. Clark exemplifica a fusão modernista com uma tela de Picasso, *Rosto* que, pelo seu “tom pedagógico”, oferece ao espectador um passeio gramatical básico pelo modernismo. “Seu preto-e-branco é o mesmo do quadro-negro ou do diagrama. É pedagógico, esquemático e, portanto, acredito – este é outro fato típico a respeito do modernismo –, profundamente intertextual. A pintura é obviamente assombrada pelas próprias versões anteriores de geometria e monocromia feitas por Picasso e parece fazer a si mesma a pergunta: ‘O que resta à pintura – se é que algo resta – da série de experiências chamada Cubismo?’ É a isso que o Cubismo se resume? A este conjunto de mecanismos em preto-e-branco; em outras palavras, este tabuleiro de presenças e ausências? [...] O preto-e-branco não é necessariamente o oposto do colorido. O próprio Matisse o demonstra. E o rosto na janela de Picasso não deve ser considerado inequivocamente um reino antimatisseano de des-prazer, digamos, ou monstruosidade total”. Dessa leitura do *Rosto* de Picasso, associada a *O caminho de ferro*, de Manet, Clark conclui que Picasso leva a maquinaria da visualização a seus limites, ao ponto de se tornar extremo e rebarbativo, mesmo para os padrões de Picasso” (CLARK, 2002).

compreender, e submeter a uma pressão real, a profunda estrutura de crenças de seu próprio momento histórico – aquilo que a modernidade acreditava ser líquido e certo sobre si mesma, ou que desejava que fosse verdade. A pressão era formal. As crenças sobreviveriam ao teste dos meios ou se desintegrariam. Aparentemente, na maior parte, desintegraram-se. O modernismo foi a oposição oficial à modernidade. Era o pessimista do otimismo eterno da modernidade. Cultivava o extremismo – aparentemente como resposta ao pragmatismo e à tecnicidade (que obviamente a maior parte dos modernistas também adorava) da vida moderna. A técnica do modernismo não pretendia resolver problemas. Ela os tornava até piores. A questão a se fazer à arte do presente, portanto, é o que essa arte aparentemente considera como as crenças que, na cultura de nosso próprio momento, parecem ser estruturais, parecem ser o núcleo de nossa atual ideologia; e como a arte pretende submeter essas crenças a teste (CLARK, 2002).

Nesse sentido, para desqualificar, em suma, a tentativa de Oursler, Clark argumenta que é fácil falsificar a esquisitice da modernidade.

A modernidade, como nos lembra Benjamin, desenvolveu-se desde o início em um espetáculo barato do estranho, do novo, do fantasmagórico. Mas a modernidade também sonha sinceramente. A arte que sobrevive é aquela que se apropria do processo primário, não o fluxo de imagens superficial (CLARK, 2002).

E Clark acha que, a rigor, estamos diante de dois sistemas antagônicos solicitando a nossa crença perante a arte atual. Um deles é a imagem da “informação” e virtualização global e totalizante; o segundo, porém, é simplesmente a convicção de que algum tipo de limiar ético-cognitivo está sendo atravessado, deixando atrás um mundo ultrapassado, em que a fala era a estrutura definitiva do saber, para outro, regido pela imagem ou por um escopo visual inconstante. Assim sendo, se for preciso haver uma arte visual da pós-modernidade, de cuja existência ele até duvida, a questão, a seu ver, deveria começar pela ira do fantasma, com seu proverbial ceticismo. “Terá de pôr à prova, como Manet e Picasso, os conceitos que, de fato, organizam – que produzem – nossas atuais ficções do agora. Outrora isso significava mobilidade, o livre jogo das aparências e o grande mito da individualidade. É hora desse imaginário ser submetido ao teste da forma” —conclui, em forma de desafio, T.J. Clark, deixando claro, porém, que a alternativa é excludente: forma ou... forma. Clark esquece assim que, no mundo do século XX, a separação entre o político e o econômico tornou-se indecível e que a própria América Latina ilustra muito bem esse processo. Nem nações, nem colônias, os países da região assumem um terceiro estatuto, garantido, aliás, pelos Estados Unidos, que desse modo legitimavam a violação da soberania nacional, ao passo que preservavam o mais irrestrito respeito à formalidade territorial. A mesma *cesura* (que é também *censura*) manifesta-se na experiência artística. A essa prática nada conciliatória, cindida pela *cesura* (*sons/sens*; aparência/aparição), Giorgio Agamben denominou-a harmonia grotesca²⁰, i.e. a

²⁰ Para Agamben, na esteira de Heidegger, a poesia é um campo de tensões atravessado por duas correntes antagônicas, a da harmonia austera e a da harmonia *glaphyra*, ou grotesca, em cujos extremos se encontram, de um lado, o hino, que celebra o nome, e de outro, a elegia, i.e., o lamento pela impossibilidade de proferir os nomes divinos. Mas, a partir desta consideração técnica, a respeito do divórcio consubstancial entre a série semântica e a série lexical, Agamben conclui que o isolamento hínico da palavra encontrou, em Mallarmé, seu ápice. “Mallarmé ha durevolmente sigillato la poesia francese affidando un’intenzione

linguagem que habita as grutas, os limiares do subterrâneo, algo teorizado por Bataille ou Nancy.

È claro que, se adotarmos, na esteira do adornismo de Clark, uma condenação tão contundente da imaterialidade, toda ela construída, aliás, em torno do problema da *aparência*, e se desdenhamos, em consequência, as perspectivas abertas por Duchamp ou Man Ray com a questão da *aparição*, obviamente, aquelas experiências contemporâneas com a poeira ou o vapor passariam a ser avaliadas, pejorativamente, não só como não modernas mas até mesmo como não-artísticas. Tomemos um exemplo brasileiro. Hélio Oiticica explorou, em várias de suas experiências pop-ambientais, uma impugnação do paradigma material-evolutivo modernista e optou pelo paradigma genealógico mais sensível aos traços ou impressões. Seu pequeno texto “Poeira” é muito eloquente a esse respeito²¹.

genuinamente innica a un'inaudita esasperazione dell'armonia austera. Questa disarticolata e spezza a tal punto la struttura metrica del poema, che esso esplode letteralmente in una manciata di nomi slegati e disseminati sul foglio. Isolate in una «vibrante sospensione» dal loro contesto sintattico, le parole, restituite al loro statuto di *nomina sacra*, si esibiscono ora, scrive Mallarmé, come « ce qui ne se dit pas du discours », come ciò che nella lingua tenacemente resiste al discorso del senso. Questa esplosione innica del poema è il *Coup de dés*. In questa irrecitabile dossologia, il poeta, con un gesto insieme iniziatico ed epilogante, ha costituito la lirica moderna come liturgia ateologica (o, piuttosto, teologica), rispetto alla quale l'intenzione celebrativa dell'elegia riliana appare decisamente in ritardo”. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Il Regno e la Gloria*. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer II, 2. Vicenza: Neri Pozza, 2007, p. 260-2. Retomei esse conceito em meu ensaio “La armonía grotesca de Babel” (In *Punto de Vista*, nº 90, Buenos Aires, mar 2008).

²¹ “um dia guy brett me contou: floresta segundo êle leu mata que circunda taba comunidades primitivas agem como área aberta pra fuga ou vida secreta lugar onde se possa fugir de “obrigações comunitárias”. eu pensei: o que faço se vivo de fuga: legal. fuga de você de tudo ninguém me obriga a nada. alguém me entende? pouco importa. eu sou a mata: ela está em mim. basta.

“poeira: tudo se reduz. minha lembrança das migalhas cegueira diante da sucessão o trágico dever de querer alguém sem precisar dispor do tempo da escolha saldo de mim mesmo escrever pra quem não me ouve a querer afetividade pro que nunca existiu amar? possuir o que não ocupa lugar nem no espaço nem na mente a não ser em mim: morder-me e lembrar costurar o que se desmancha sair pra outra sem pensar: fuck.

“veja você pegar água molhar-se.

“maldizer o que vi? no not me nem sei o que digo sem seu dandar pepamarilyn gatear senta-levanta por mim no perfil do meu dia que é de sol luz cerejeira mordida: ser cobra truant pensar que durante um certo tempo m'encarcero no meu castelo com telefone para chamar outros cárceres sem mim largo ambições que não a de ser eu mesmo mundo que acabou times a'changing clouds gone with the wind!!!! sprinkles chover secar não sei o que devo não creio não quero só sei

“falar o vazio o que não se quer tirar a foto calçar sapato lambar o corpo dourar a pele saber o certo errar o ponto limpar a casa pensar temores comprometer o tempo

“atear fogo às vestes.

“as regiões que não ventam clima de clima mornitude lukewarm sem cupim termostato not decayed sem falácia sucumbir solapar queimar no sol quieto mediodia sem música anseio como a pintura de doze anos o amarelo sem côr que sei de cor desalojado de

A floresta de Oiticica, a diferença da dos modernistas, não é mais o *locus* da identidade primigênia. Aprofundando a hipótese aberta por *Cobra Norato*, em que floresta é o insondável labirinto da infinitude humana, a mata de Hélio é “área aberta pra fuga ou vida secreta”, o aberto heideggeriano, um limiar do impossível, um lugar isento de “obrigações comunitárias”, onde afiançar, enfim, a singularidade, que é, em poucas palavras, “possuir o que não ocupa lugar nem no espaço nem na mente a não ser em mim”.

Em outro pequeno texto, redigido em Londres, pouco antes daquele da poeira, a 21 de setembro de 1969, o próprio Hélio se questiona, como aliás o fizera também

seu tempo o que s’esconde pelas frestas dos caixotes dormidão caixa d’água quarto fechado

“florest’ ou quarto?

“telefone bell descer o morro gritar por quem não ouve esperar que o que se abra se abra portas pernas listas velhos papeis escritos corrigidos malnutridos sentir o frio quente que antecipa a chegada: é a charrete pelo moor inglês ou gerard philipe capa ‘té o chão firmar ponta do pé compasso suprir a pouc’área lençol estear-se no chão

“ruído de carrêta de leite “um momento que mandei avisá-lo” quero lhe ver sòzinho by bus in the wilderness of south america o pasquim a carta o texto “não li mas prefiro a carta” ângela maria no rádio paul mccartney saltando do navio shaved kodak desde o dia do paissandú pro passeio que passeio só v’ouvir mais rádio sinos de natal que parecem anunciar um tipo de morte breve quem chega a não me quer ver ou eu não quero ouvir saber que vive wireless (bonnie & clyde) be with or without you.

“chegar de são paulo com’uma bênção.

“nem memorizar autobiografar cuspir em sêco livrar a cara correr pro abrigo do norte ir ao méxico (“___”) publicar meus contos where & how? nem o barulho do tráfego pode afogar sua voz ao longe pra fora de mim sentir e colocar o fone no gancho respirar interference (qual o ponto de referência): jimi hendrix “isabella” diz o que me lembra que sigo seu conselho o espêlho onde não me vejo a quebra da moldura lembrar fatos não fatuais ver que êles passam dentro do ray-ban a voz do microfone é igual à sua a aula de português é compulsiva logo agora qu’estraçalh’o verbo: a pátria está fora de mim (doesn’t count anyway) carlos drummond elizete caderno de aula prefiro pensar colorir sumir do mundo

“nem memorizar autobiografar cuspir em sêco livrar a cara correr pro abrigo do norte ir ao méxico (“___”) publicar meus contos where & how? nem o barulho do tráfego pode afogar sua voz ao longe pra fora de mim sentir e colocar o fone no gancho respirar interference (qual o ponto de referência): jimi hendrix “isabella” diz o que me lembra que sigo seu conselho o espêlho onde não me vejo a quebra da moldura lembrar fatos não fatuais ver que êles passam dentro do ray-ban a voz do microfone é igual à sua a aula de português é compulsiva logo agora qu’estraçalh’o verbo: a pátria está fora de mim (doesn’t count anyway) carlos drummond elizete caderno de aula prefiro pensar colorir sumir do mundo”. Cf. OITICICA, Hélio – “Poeira”. Manuscrito conservado no Arquivo do Artista, Rio de Janeiro.

Foucault²², o que aconteceria se a condição *sub-* da posição surrealista não garantisse *per se* nenhum limiar solene, mas apenas traçasse e apagasse, ao mesmo tempo, os limites que a vigília e o discurso institucional incessantemente transpõem, quando eles chegam a nós, já desdobrados, como aparições, porém também como simples aparências. Essa condição imaterial, nominal e luminosa, a de uma verdadeira *aparição*, seria então a instância ficcional que oferece, na linguagem, seu ser já dividido pelo soberano poder das palavras²³. É curioso confrontar essa avaliação do sub com aquilo que os artistas romenos Călin Dan e Josif Kiraly apresentaram na Bienal de Veneza de 1999²⁴.

Simultaneamente a esse texto, no Ano Novo de 1980, encerramento, aliás, dos anos 70, Hélio Oiticica redige outra curiosa página, uma *operação poética*, segundo ele, em que se propõe um *contra-bólido*, devolver poeira a poeira: construir uma forma sem fundo, preenchida com terra estranha ao solo em que se deposita e com o qual a terra de fora estabelece tão somente um intercâmbio fugaz. Do que se trata, em suma, é que o contra-bólido revele, a cada repetição do paradigma ou, segundo o Autor, a cada ocorrência desse “programa-obra in progress”, o duplo caráter de “concreção de obra gênese”, em outras palavras, mostre a natureza indecível de uma instância liminar, em que arquétipo e performance se equivalem, como “invenção-descoberta” (conceito em que Hélio desconstrói o primigênio *inventire*), graças a argumentos pelos quais, enfim, Oiticica conclui que o bólido não é um simples objeto ou escultura, mas “uma nova ordem de obra”, a des-obra, a obra fusória ou in-operante²⁵.

²² Cf. FOUCAULT, Michel. “Distância, aspecto, origem”. In: *Ditos e escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Ed. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2001, p. 66-7.

²³ Afirma Gonzalo Aguilar que a emergência do significante *subsisto* em um poema de Hélio Oiticica, *Colidouescapo* (1971), não é fortuita já que “*subsisto* remite a um poema que Hélio escribió en Londres titulado ‘Subterrânia’ y que, de un modo obsesivo, juega con las diferentes posibilidades del prefijo ‘sub’: desde conceptos muy instalados en las ciencias sociales latinoamericanas como ‘subdesarrollo’, hasta otros, como ‘sublime’, de larga tradición en el campo de la teoría estética. Los poemas ponen de manifiesto su deseo de abandonar el mundo del arte –algo que hace efectivamente cuando llega a Nueva York– y de ir a la búsqueda o a la construcción de una cultura *underground*: o sub desenvolvido embaixo da terra como rato / a sub América / sub mergir pelas matas ou nas ondas do mar/sub lime a tua música escondida sob o / sub vèu / sub way. A la vez—pondera Aguilar—, de un modo bastante chocante, Hélio relaciona la relación de *subsistencia* con el repliegue hacia los nidos que confronta con la violencia política y la miseria social. Como si el conjunto arte y vida al que se entregó siempre estuviera ahora reducido, dañado o mutilado por la situación que se vive en Brasil” (AGUILAR, 2008).

²⁴ subREAL. “Politics of Cultural Heritage” (MEREWETHER, 2006, p. 113-6).

²⁵ “account sobre

DEVOLVER A TERRA À TERRA

meu em KLEEMANIA

a 18 dez. 79 no CAJU

trata-se de um tipo de operação poética

q se instaura no q chamo de CONTRA-BÓLIDE ou seja:

é a contra operação poética da que gerou o BÓLIDE:

o BÓLIDE-VIDRO

(e o BÓLIDE-CAIXA também: já q a cor-pigmento pintada ou caixificada

Neste ponto temporalmente vertiginoso, Hélio Oiticica reencontra Euclides da Cunha, quem julgava que o artista não deveria se limitar “a destacar um caráter dominante e especial”, [o *limes*] mas buscar uma harmonia “com um sentimento dominante e generalizado” [o *limen*] que é sempre, entretanto, uma harmonia áspera ou grotesca. Não se trata, exatamente, de propor uma fenomenologia da percepção, mas uma genealogia das forças em ação. É ela que permitirá reconhecer, na mais estática das artes, a vibração (a onda, a dobra) de uma “dinâmica poderosa das paixões” e, assim, a obra de arte se tornará “um trabalho de colaboração em que entra mais o sentimento popular do que o gênio do artista”, de sorte que a estátua virtual, aliás, a verdadeira estátua, ela já está feita, “restando apenas ao artista o trabalho material de um molde”, que nada mais é do que um *vir fora de tempo*, em que Euclides revela, em suma, sua sintonia com os conceitos de *anacronismo* (Nietzsche, Focillon, Benjamin, Didi-Huberman) ou *entre-tempo* (Levinas)²⁶.

Mais do que traçar inequívocos limites sob um ponto de vista institucional, creio que o desafio da crítica atual consiste em reconhecer aquelas forças que agitam ou agitaram a cena cultural do Brasil, e que são seus limiares de sentido, limiares situados muito além da costumeira análise institucional.

em bloco-cor era uma forma de concretizar a massa-pigmento de uma forma nova extra-pintura) q continha o pigmento a terra etc. na verdade não o continha como se fora a “caixa de guardar a terra” mas concretizava a presença de um pedaço da terra-terra: dava-lhe uma concreção primeira e contida afastando-a do estado disperso naturalista: daí desde já oposto aos EARTH WORKS americanos q se formam in natura (não que fossem estes propriamente naturalistas: apenas q se dão na natureza ou a usam como elemento essencial de componente de concreção paisagística):
nesta operação CONTRA-BÓLIDE
pego uma forma de madeira de 80 cm. x 80 cm. x 10 cm. e preencho-a de terra preta trazida de outro lugar: mas em vez de ser esta terra colocada num container é ela colocada nesta cerca sem fundo: o fundo é a própria terra da localidade onde foi colocada a forma: a forma é então retirada deixando então TERRA SOBRE TERRA q ali fica: o CONTRA-BÓLIDE passa a ser então em vez de obra uma espécie de programa-obra in progress q pode ser repetido quando houver ocasião-necessidade para tal: o CONTRA-BÓLIDE revelaria a cada repetição desse programa-obra in progress o caráter de concreção de obra gênese q comandou a invenção-descoberta do BÓLIDE nos idos de 63: porisso era o BÓLIDE uma nova ordem de obra e não um simples objeto ou escultura!” Cf. OITICICA, Hélio – “Devolver terra à terra”. Manuscrito. Arquivo do Artista. Fundação Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

²⁶ Cf. CUNHA, Euclides da. “A vida das estátuas”. In: *Contrastes e confrontos*. 6ª ed. Porto, Chardron, 1923, p.41-7. Em um ensaio pouco posterior à guerra, “A realidade e sua sombra” (1948), Levinas diz que a arte é imagem. Que a imagen é uma sombra (e não uma reprodução) do ser. Que a imagem é a caricatura, alegoria ou o elemento pitoresco que a realidade carrega em si e que transforma a obra em *stupidité d’idole: l’exister lui-même de l’être se double d’un semblant d’exister*. Por isso, para Levinas, o próprio da arte é situar-se no *entre-tempo* porque “la statue réalise le paradoxe d’un instant qui dure sans avenir” (LEVINAS, 1948, p.769-770).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia**. São Paulo: Ática, 1992.
- AGAMBEN, Giorgio. **Il Regno e la Gloria**. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer II, 2. Vicenza: Neri Pozza, 2007.
- AGUILAR, Gonzalo. "La escritura blanca: encuentros de Augusto de Campos y Hélio Oiticica". In: **Mnemozine**, nº 6, out 2008.
- ANTELO, Raúl. "MD=a.m./p.m" In: **Ramona. Revista de artes visuales**, nº85, Buenos Aires, out. 2008.
- BATAILLE, Georges. "Poussière". **Documents**, a.1, nº 5, Paris, out. 1929.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes**. Trad. Nora Rabotnikof. Madrid, Visor, 1995, p.112.
- _____. **Walter Benjamin, escritor revolucionario**. Trad. M. L. Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- CLARK, T.J. "Modernism, Postmodernism, and Steam". In: **October**, nº 100, Spring 2002.
- CORNELL, Joseph. **Marcel Duchamp: in resonance**. Houston, The Menil Collection/The Philadelphia Museum of Art. Munich, Cantz, 1999.
- CONNOR, Steve. "Gasworks". In: **Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century**, nº 6, 2008.
- CUNHA, Euclides da. "A vida das estátuas". In: **Contrastes e confrontos**. 6. ed. Porto, Chardron, 1923, p. 41-7.
- DERRIDA, Jacques. **Feu la cendre**. Paris: Editions des Femmes, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance par contact**. Archéologie, anachronisme et modernité de l'impreinte. Paris: Minuit, 2008.
- FOUCAULT, Michel. "Distância, aspecto, origem". In: **Ditos e escritos III**. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Ed. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2001.
- GRAZIOLI, Elio. **La polvere nell'arte**. Milano: Bruno Mondadori, 2004.
- GIUNTA, Andrea (ed.). **El caso Ferrari**. Arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta 2004-5. Buenos Aires: Licopodio, 2008.
- _____. **Vanguardia, internacionalismo y política**. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- _____. **León Ferrari**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- KRANIAUSKAS, John. "Cuidado, ruínas mexicanas!: Rua de mão única e o inconsciente colonial", in BENJAMIN, Andrew & OSBORNE, Peter (eds). **A filosofia de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LEVINAS, Emmanuel. "La réalité et son ombre". In: **Les Temps Modernes**, nº 38, Paris, nov. 1948, p. 769-770.
- MEREWETHER, Charles (ed.). **The Archive**. London: Whitechapel; Cambridge: MIT Press, 2006.
- MUNDY, Jennifer (ed.). **Duchamp, Man Ray, Picabia**. Barcelona: Museu Nacional de Arte da Catalunya, 2008.
- OITICICA, Hélio. "Devolver terra à terra". Manuscrito. Arquivo do Artista. Fundação Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- _____. "Poeira". Manuscrito. Arquivo do Artista. Fundação Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- WAJCMAN, Gérard. **L'objet du siècle**. Paris: Verdier, 1998.

Title: Institutionalization and Dissemination

Abstract: In modern tradition, the question regarding autonomization claims for specific laws on Aesthetics, rules that are able to make aesthetic free of civic and moral imperatives. More than trace limits under an institutional point of view, the challenge of the current critics consists in recognizing the powers that change Brazilian cultural scene. These are the threshold of sense, far beyond the common institutional analysis.

Keywords: Institutionalization. Dissemination. Contemporary Art.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.