

A arte da natureza

Gilles A. Tiberghien

O artigo discute o interesse artístico pela natureza, pela instabilidade constitutiva de seus elementos, enquanto um fenômeno recente no domínio da arte, problematizando questões relativas à identidade das obras e a sua formalização.

As mudanças, no que diz respeito à forma, transformam o "estatuto teórico" da escultura, sendo este uma questão não mais de forma, mas de matéria, não mais de eternidade, mas de duração. Impõe-se assim repensar a arte à luz de categorias que pertencem mais ao domínio da física grega do que da estética clássica, tais como o belo.

Natureza; criação; escultura.

O vocabulário atual da arte faz do termo "criação" uso muito restrito, e, se a expressão "criação contemporânea" é correntemente empregada, isso acontece para designar práticas globalmente reconhecidas no campo social, em que, freqüentemente, os próprios agentes recusam denominar-se "criadores".¹ Quaisquer que sejam as razões desse abandono terminológico, se o nome desaparece, o que ele conota permanece e se vincula a outros termos, "artista" em particular. No entanto, se falamos a respeito mais do "trabalho" do que da criação do artista, não conferimos a este último o estatuto de *trabalhador*, mesmo que alguns pintores e escultores se assemelhem, algumas vezes, a verdadeiros empreiteiros².

Naturalmente, falando a respeito de trabalho, insistimos sobretudo no que concerne ao processo de fabricação ou recepção da obra. De um certo ponto de vista, a produção conta tanto quanto o produto ou, algumas vezes, até mais. Acontece que estamos diante de obras ou nas quais todo interesse reside em sua característica aleatória, ou que oferecem a possibilidade de transformações futuras mais ou menos deliberadamente programadas. Ao mesmo tempo, a posição do espectador diante delas, os movimentos do corpo necessários para apreendê-las

completamente são indissociáveis daquilo que, afinal de contas, constitui sua identidade.

As questões suscitadas por essas formas de apresentar e apreender as obras vêm, em parte, do que subsiste na maioria dos espíritos como uma certa idéia de criação que pressupõe alguma coisa *a mais* no trabalho que distinguiria o artista dos outros homens. Em outros termos, aquilo que desde a Renascença, mas sobretudo depois de Kant e do romantismo, nomeamos "gênio". Portanto, nessa ótica, uma obra genial é uma obra humana, não um produto da natureza.³ O gênio além disso é inato e hoje se incompatibiliza com a atenção dada às técnicas de elaboração da obra. Essa é a razão pela qual muitos ficam perplexos diante dessas realizações e se perguntam que estatuto lhes conferir: cortes florestais, sementeiras agrícolas, trabalhos de terraplanagem, abrigos temporários, valas de irrigação ou obras de arte?

É de fato difícil apreender a identidade da obra – como atesta a diversidade de suas denominações –, e isso particularmente desde o início dos anos 60. O que torna sua nomeação problemática se deve a diferentes parâmetros, como seu tamanho, seu lugar de inscrição, seus materiais, mas também sua destinação: nem arquitetural, nem escultural, nem paisagística e, algumas

vezes, tudo isso ao mesmo tempo. É por isso que se tentou reconsiderá-las em maior extensão, utilizando para tanto apenas critérios essencialmente formais. Ora, seria adequado, ao contrário, reconsiderar essas práticas quanto ao interesse, primeiramente, pelos materiais utilizados, na medida em que sua escolha foi muitas vezes determinante para os artistas. Vistas desse ângulo, as produções aludidas reencontram problemáticas muito antigas tratadas pela filosofia clássica, mas em domínios que não concernem unicamente à arte. Porque a arte perdeu uma parte de sua suposta especificidade, ela pode ser repensada à luz de categorias que, para dizer sem rodeios, pertencem mais ao domínio da física grega do que da *Poética* aristotélica. Assim, mais do que ao belo ou a outras noções herdadas da estética clássica, é a essas categorias que podemos recorrer para pensar as formas da arte de hoje.

O primado da forma

O trabalho dos artistas na e sobre a natureza é tão antigo quanto a própria arte. É claro, no entanto, que o interesse artístico pela natureza *enquanto tal*, por seu potencial de metamorfose, pela instabilidade constitutiva de seus elementos é provavelmente um fenômeno recente no domínio da arte. A arte topiária dos jardineiros clássicos provinha de um desejo de dominação e de transformação, submetendo os fenômenos naturais a uma organização que correspondia aos critérios estéticos do momento. Esse processo de "artialização" *in situ*, para retomar um termo caro a Alain Roger (que o toma emprestado de Montaigne), pode ser compreendido como uma *esquematisação aderente*, ou seja, ainda uma maneira de inscrever uma forma na paisagem correspondendo a um certo código artístico.⁴

Do mesmo modo, por muito tempo, pensamos a escultura segundo o modelo clássico em comparação à forma elevada, desde a Antiguidade, à dignidade artística. Se a forma foi algumas vezes condenada como aparência externa, simples imagem, ela, ao

contrário, tem sido sempre valorizada como princípio interno. Certamente, em Platão a forma é ontologicamente separada da matéria, enquanto para Aristóteles ela se atualiza no indivíduo ou no objeto em que se encontra potencialmente inscrita. No par forma/matéria, entretanto e em última instância, a forma é ao mesmo tempo determinada e determinante, enquanto a matéria é um substrato sem forma ou suscetível de receber qualquer uma.

Desse ponto de vista, o que se passa na arte é comparável ao que acontece na natureza; a diferença reside em essência no fato de que as formas (ou seja, aquilo pelo qual os seres são produzidos) existem naturalmente na natureza, enquanto existem "idealmente" no espírito do artista. É esse esquema que a teoria da arte vai herdar, perenizando-o com múltiplos arranjos.⁵

O estatuto ontologicamente inferior e, em consequência, artisticamente desvalorizado dado à matéria explicará em contrapartida a introdução de uma hierarquia entre os materiais nobres e os outros, os primeiros devendo sua proeminência sobre os segundos a sua transmutação venal sob forma de mercadoria. O trabalho do artista será, então, percebido como um valor agregado ao valor intrínseco do mármore ou do metal precioso, por exemplo. Encontramos esse privilégio da forma sobre a matéria na arte em toda a tradição ocidental até nos debates que opõem o desenho à pintura e, em outro plano, a pintura à escultura.

Isso jamais impediu os escultores de utilizar materiais muito diversos, mesmo se é no século 20 que essa diversidade tenha talvez sido explorada de modo mais sistemático. Os anos 60, nos Estados Unidos (mas também, ainda que em menor escala, na Europa), cristalizaram um certo número de aportes da escultura moderna – aqueles das primeiras décadas do século 20, em particular. Encontraremos assim combinadas, mesmo que em outro contexto, diversas problemáticas: as do monumento (Tatlin e Rodin), da horizontalidade e da verticalidade

(Lissitzky), da base (Brancusi) ou do espaço "real" (Gabo e Pevsner), para citar apenas esses exemplos. Entretanto, se os construtivistas insistiram sobre a importância dos materiais e sobre sua evidência, eles não forçaram sua utilização até a negação das formas que esses materiais serviram para edificar.⁶

A experiência da duração e a instantaneidade "modernista"

Nos anos 50, o interesse pela gestualidade na pintura dos expressionistas americanos (a *action painting*, como Rosenberg a qualificou) ou pelos *happenings* (cuja famosa sessão no Black Mountain College, em 1952, é tomada como origem), a participação de artistas "plásticos" em representações teatrais, coreográficas ou musicais (Robert Morris, Yvonne Rainer, Lucinda Child, La Monte Young, Walter De Maria, para citar apenas alguns), a passagem incessante de uma arte a outra e de um meio a outro têm contribuído para embaralhar os parâmetros do modernismo, fazendo recair uma boa parte da arte da década seguinte no que Michael Fried, falando sobre os minimalistas, chamou "teatralidade".

Sob a pena de Fried, o termo é depreciativo. Em seu artigo *Art and Objecthood*, ele condena a mistura em nome da pureza, quer dizer, da purificação em relação à qual as artes supostamente tenderiam, seguindo um processo teleológico já reivindicado por Greenberg. Sem analisar em detalhe esse texto célebre,⁷ reteremos a concepção da temporalidade da experiência estética que nele sobressai e veremos que ela está diretamente ligada a uma mudança de atitude dos artistas em relação à forma.

Quando Michael Fried, que passa na época por um dos arautos do modernismo, critica os minimalistas ou "literalistas" no artigo citado, ele o faz para condenar uma arte sem especificidade, *nem* pintura, *nem* escultura, e, portanto, destinada ao entre-olhos, o teatro. Se a "sensibilidade literalista" é teatral, deve-se ao fato de que "antes de tudo ela leva em conta circunstâncias reais

do encontro entre a obra de arte literalista e seu espectador"⁸ O que determina genericamente essas circunstâncias em si mesmas é a experiência temporal da obra à qual estamos presentes. Essa presença, pareceria que nós a comunicamos aos objetos,⁹ porque a relação que temos com eles – sem considerar sua dimensão na escala do corpo humano – é comparável àquela que podemos ter com uma pessoa, de modo que Fried está fundamentado ao falar sobre "antropomorfismo" a seu respeito. Nessa perspectiva, a experiência artística assim descrita instala-nos em outra temporalidade, diferente daquela da emoção *instantânea*, o que supostamente nos anularia diante de uma obra-prima e constituiria, ao mesmo tempo, o signo. O fato de que nossa relação com essas "novas obras" (como Robert Morris chegou a nomeá-las) seja indeterminada¹⁰ conduz o espectador a "penetrar o infinito, o inesgotável", e o leva, assim, a "deixar o próprio material confrontá-lo em toda sua literalidade, em sua 'objetividade', em sua inexistência a toda coisa que o ultrapassasse."¹¹ É importante notar que a experiência temporal (estética) que decorre então não depende mais das simples qualidades formais da obra: ela se torna "essencialmente aquela da representação de uma duração infinita ou indefinida."¹²

A arte modernista confere ao instante importância inegável na apreensão intuitiva da totalidade estética. Essa maneira de ver procede de uma concepção resultante do mais puro classicismo e se encontra na teoria neoclássica do final do século 18. Assim, Lessing, no *Laocoonte*,¹³ após ter considerado irreduzível a divisão pintura (espaço)/ poesia (tempo), desenvolveu para as artes do espaço a teoria do "instante fecundo". Os corpos dos quais a pintura se ocupa existem também no tempo e mudam a cada instante. Cada um estando ligado ao precedente e ao seguinte, ao mesmo tempo enquanto efeito e enquanto causa, "cada um, diz Lessing, torna-se assim, de qualquer modo, o centro de uma ação."¹⁴

Isso quer dizer, em todo caso, que a pintura – mas também todas as artes do espaço –

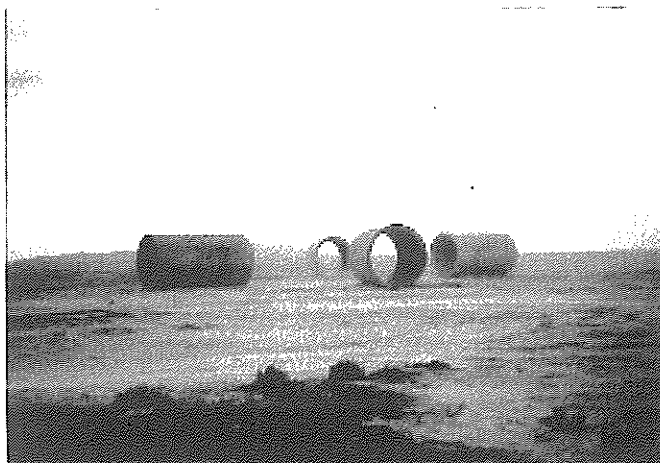
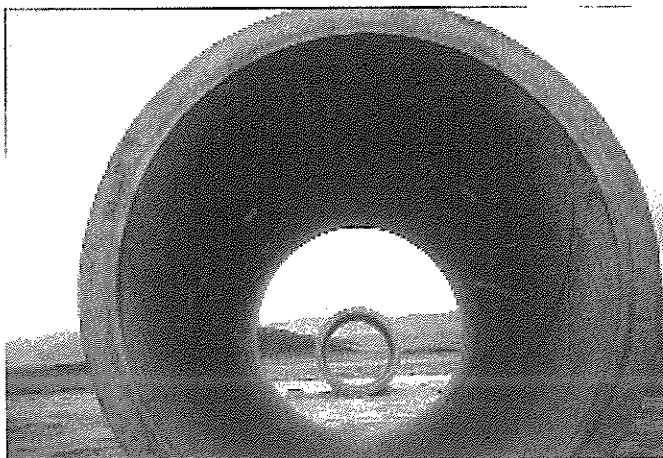
"não pode explorar senão um só instante da ação e deve, conseqüentemente, escolher o mais fecundo, aquele que fará, melhor compreender o instante que precede e aquele que sucede",¹⁵ aquele que deixa "um campo livre à imaginação" e conquista assim para a arte "uma duração imutável". Então, se – retomando um verso de René Char, em *um instante eu habito a eternidade* – eu posso perenizar esse instante, por direito eu o posso eternamente, pois é a eternidade que ele me dá a contemplar.

Esse verso de Char faz pensar em Boulez (que toma emprestado ao poeta seu título *Le Marteau sans maître*) e em sua visão lessingiana ou modernista das artes. Boulez, de fato, em seu livro sobre Paul Klee,¹⁶ sublinha a oposição e a especificidade das diferentes artes, declarando que, "consideradas sob o ângulo da pintura e da música, as noções de espaço e tempo aparecem como antinômicas".¹⁷ É surpreendente, então, ler sob sua pena exatamente o gênero de frase que um crítico, como Greenberg ou Fried, poderia assinar: "o que faz o espaço num quadro, mesmo grande, é o fato de que nós o englobamos num único olhar, que nele vemos imediatamente os limites e que, por meio deles, percebemos em *um instante* toda a construção: é uma presença apreendida em sua totalidade."¹⁸

No final de seu artigo Fried registra: "Tudo se passa como se nossa experiência dessas obras [as obras modernistas, em oposição às obras literalistas] não tivesse duração alguma – não porque façamos a experiência de uma pintura de Noland ou Olitski ou de uma escultura de David Smith ou de Caro em um tempo recorde, mas porque a cada instante a própria obra é totalmente manifesta". E conclui, então, que, mediante esse "estar presente" da arte modernista, "experimentamos algo como uma espécie de instantaneidade: se simplesmente fôssemos infinitamente perspicazes, um só instante infinitamente breve seria longo o suficiente para ver tudo; para experimentar a obra em toda sua profundidade e em toda sua plenitude para que ela nos conquiste para sempre."¹⁹

As sugestões da matéria

Se retornamos ao que tínhamos enunciado a respeito da forma e à mudança que se operou na escultura recente, não podemos senão constatar a transformação do "estatuto teórico" desses objetos. Ele depende, daqui em diante, de uma questão não mais de forma, mas de matéria, não mais de eternidade, mas de duração, os dois andando juntos. A escultura deixou de considerar o material essencialmente submetido ao domínio formal do escultor. As manifestações da "antiforma" ou do informe²⁰ na arte contemporânea são numerosas: esculturas em tela estufadas de farrapos, cordas pendentes ou sinuosas sobre o chão, fragmentos de tecido dispersos ao sol (Barry Flanagan, Eva Hesse,



Barry Le Va), pedaços de gordura solidificada (Joseph Beuys), modulações de asfalto em fusão ou outra substância viscosa (Robert Smithson), projeções de chumbo fundido (Richard Serra), feltros enrolados ou suspensos (Robert Morris, Joseph Beuys), montes de terra (Robert Morris, Mario Mertz, Barry Flanagan), etc. Igualmente, a "arte processual" (*process art*) atua sobre a transformação de materiais os mais elementares (cf. Peter Hutchinson deixando decompor-se centenas de quilos de miolo de pão sobre um vulcão, Charles Ross inscrevendo em uma prancha de madeira as queimaduras do sol provocadas por um prisma, Hans Haacke jogando com os deslocamentos da água em garrafas de plexiglass).²¹

A contestação política e a crítica do sistema do mercado têm incitado um certo número de artistas a produzir obras a partir de materiais pouco resistentes e de pouco valor. Mas trata-se também de um interesse plástico, que os conduziu a explorar os materiais mais diversos e a utilizar, algumas vezes, o mais elementar deles, a terra e seus derivados, minerais ou orgânicos. Então, aparecem no domínio artístico objetos constituídos de elementos que, por uma parte, escapam a seu autor:

A intervenção humana não se limita a observar as mudanças ocorridas na natureza, e o artista age diretamente sobre ela, mas não mais como antes. Robert Morris, em seu texto *Anti Form*,²² publicado em 1968 – depois de seu período minimalista ou assim suposto –, constata que a arte recente do "objeto tipo" (a arte minimalista em particular) não tem "qualquer relação inerente com a materialidade dos elementos existentes" e manifesta, assim, um tipo de dualidade insatisfatória que deixa sem solução toda sorte de questões. "O processo de 'fabricação em si mesmo' [*the process of 'making itself'*]" foi apenas examinado", acrescenta ele. No máximo foi reduzido à ação (expressionismo abstrato) ou à conceitualização (minimalismo). Examinando o caso de Pollock, Morris considerava esse artista o único dos expressionistas abstratos

a ter verdadeiramente refletido sobre o material e a ter levado em conta o processo (*process*) como "uma parte da forma final da obra". Sem dúvida, o bastão que Pollock utiliza para seus *drippings*, mesmo se ele "reconhece a natureza fluída da pintura", controla ainda o objeto que transforma, mas, "diferentemente do pincel, ele [nisso] é muito mais solidário (...) porque reconhece as tendências inerentes e as propriedades."²³

A forma deixou de ser um fim em si, e os materiais não estão mais completamente submetidos. São eles, ao contrário, que a determinam, de um modo que deve muito ao aleatório do tempo. Tal é, *grosso modo*, o sentido deste texto muito sintomático das práticas plásticas desta época e que, de qualquer modo, inaugura uma nova maneira de conceber a escultura. No par "suspensão/gravidade" é agora o segundo termo que prevalece e, para retomar os termos de Morris, podemos dizer que, daqui em diante, "o acaso é aceito, e a indeterminação está implícita".²⁴

● mundo sublunar

Ora, o acaso caracteriza nosso mundo "sublunar", o mundo do devir, "da geração e da corrupção", como diz Aristóteles, aquele da natureza, em que a contingência limita singularmente nosso conhecimento. Isso significa em particular que as coisas que são podem ser de outra maneira e que nos é, então, lícito desejar agir sobre elas, modificá-las em seu curso. Portanto "aplicar-se a uma arte [*techné*] é considerar o modo de conduzir ao ser uma dessas coisas que podem ser ou não ser e cujo princípio reside no produtor e não na coisa produzida".²⁵ Pierre Aubenque, que cita esse texto, lembra que, para Aristóteles como para os gregos, o poder-ser não significa de modo algum a possibilidade de um surgimento do nada – como no pensamento cristão a respeito da Criação –, mas a possibilidade para uma matéria de receber uma forma determinada.²⁶ Para Aristóteles e para a filosofia escolástica que dele procederá, criar é separar, e, como bem o mostra Gilson, "a noção de criação para nós

está ligada ao poder separador da forma".²⁷

Atualmente, bem vemos que o paralelo formulado com clareza por Aristóteles entre as obras de arte e as da natureza assinala, ao mesmo tempo, sua nítida separação, e parece necessário, em face de algumas produções contemporâneas, repensarmos dialeticamente esses termos. O domínio ao qual a arte se defronta é aquele da indeterminação da matéria à qual ela se empenha em dar forma; mas dessa indeterminação resulta o fato de que esse domínio "é o mesmo que o do acaso".²⁸ O domínio técnico não decorre, então, de um saber científico aplicado à natureza, mas corresponde muito mais a uma maneira de corrigi-la ou de completá-la. Então, não são os produtos da natureza o que a arte imita, mas, sim, sua atividade produtora.²⁹

Bom número de artistas interessados pelos materiais não experimenta nenhuma fascinação pela tecnologia e por seus progressos mais ou menos espetaculares. Ao contrário, como os gregos, com freqüência eles não vêem na ferramenta senão um prolongamento do corpo. Podemos mesmo dizer em muitos casos, como Jean-Pierre Vernant a propósito do pensamento técnico grego, que "a ferramenta segue, no trabalho, o ritmo próprio do corpo: ela atua no tempo humano; ela não tem, enquanto instrumento, um tempo próprio".³⁰

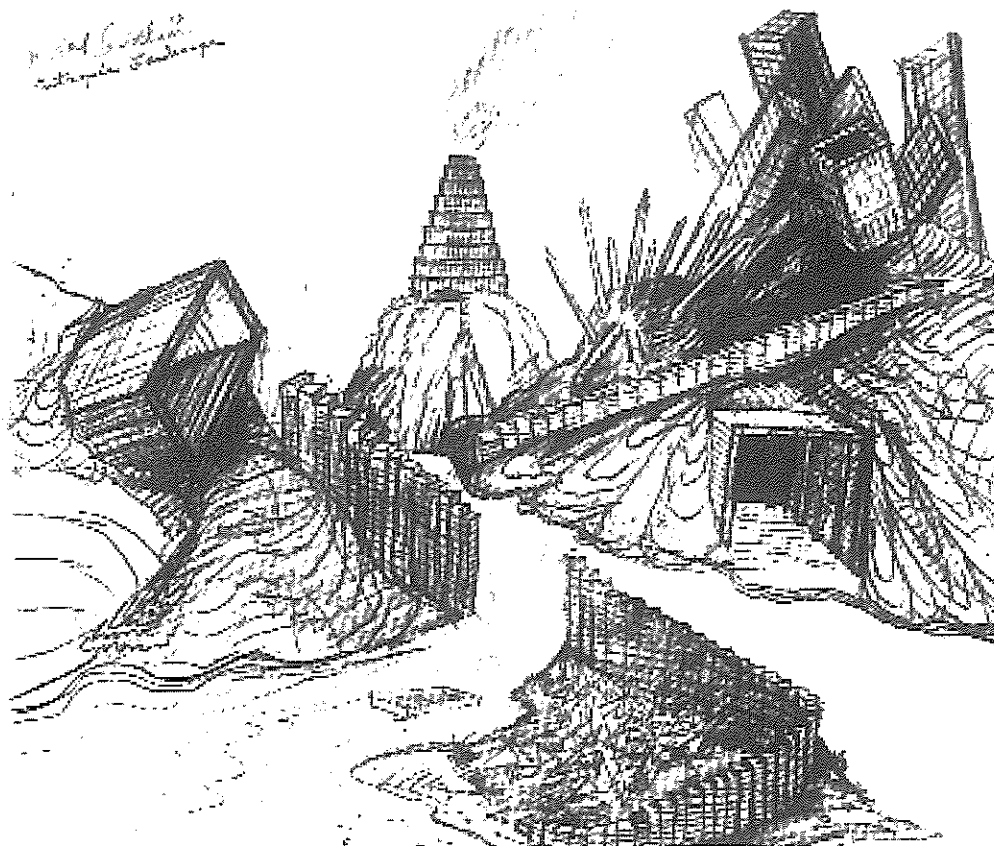
Além disso, desse ponto de vista, entre os artistas que se servem de equipamentos pesados (guindastes, caminhões, máquinas de terraplanagem) e aqueles que têm uma aproximação mais "direta" com a natureza e em que o corpo, por exemplo, é o meio privilegiado, ou que utilizam flores, folhas, ramagens para realizar construções efêmeras ou composições coloridas em formas freqüentemente elementares, a diferença é pouco significativa, porque, quando são utilizados instrumentos, o são para exercer ações comparáveis àquelas produzidas pelas máquinas da Antigüidade, as alavancas, as roldanas e os guinchos, que também se destinavam a ampliar e multiplicar a força humana.

Ativo e passivo, o artista contemporâneo

que trabalha sobre a natureza não procura mais se colocar como mestre e senhor – ou, quando muito, "mestre e protetor", para tomar o sugestivo título de um colóquio sobre o ambiente acontecido em Creusot nestes últimos anos.³¹ Como o *mechanopoios*, o demiurgo arcaico, o artista contemporâneo que trabalha com a natureza sabe que ela é dotada de forças irracionais, rebeldes ao saber, forças que ele respeita por elas mesmas. As técnicas que ele utiliza são modos de capturar a natureza, pregando-lhe peças nos pontos em que ela se deixa agarrar. Para fazê-lo é preciso ser capaz de criar artifício, desenvolver este famoso *mêtis* do qual o piloto tem tanta necessidade quando navega, porque é incapaz de conhecer e de prever que perigos ou que ventos irá encontrar. Esse é também o artifício do corredor, que tem a capacidade de "apreender o *kairós*, de saltar no momento decisivo" e que possui o "conjunto das qualidades que designa *mêtis*".³²

O artifício da arte

É portanto surpreendente ver a que ponto a figura do artista contemporâneo toma para si muito mais a imagem do caçador do que a do demiurgo; como, nele, a receptividade e a espontaneidade estão ligadas de modo simultâneo e não apenas sucessivo; e quanto o motivo da inspiração do gênio dá lugar àquele do artifício e do talento, colocados a serviço do exato golpe de vista avaliador. O que, com certeza, não exclui que, subrepticamente, seja reintroduzida a noção romântica do sublime que permeia toda nossa modernidade. Retorno bem natural, contudo, porque, em ambos os casos, é a dimensão do instante que é determinante. Mas, enquanto para os gregos o *kairós* é o tempo da *operação técnica* e representa "esse ponto em que a ação humana vem encontrar um processo natural que se desenvolve no ritmo de sua própria duração",³³ o instante, para o modernismo, é o momento privilegiado da recepção ou *contemplação estética* das obras – e, particularmente, da pintura.³⁴



Mas ao instante a favor do qual o artesão intervém no processo natural interessa mais o registro da *praxis do* que o da *poiesis*: o *kairós* designa a coincidência entre a ação humana e o tempo que lhe é favorável. É, portanto, uma noção que deriva também do domínio da moral, como bem o mostrou Pierre Aubenque em seu livro, *La Prudence chez Aristote*. Se essa categoria pode, sob certos pontos de vista, ser fecunda para a reflexão sobre a arte contemporânea, é também porque ela permite levar em conta os múltiplos aspectos do fenômeno artístico, que, além de seus efeitos estéticos, pode ter implicações morais e políticas no sentido amplo.

Ao mesmo tempo, a reflexão sobre a técnica, que é, como vimos, solidária à noção de *tempo oportuno*, entra no quadro teórico da *Física* que diz respeito a nosso mundo sublunar. Se desejamos pensar a coisa artística nesse contexto, bem vemos que a *Poética* não nos pode ser aqui de grande ajuda. Victor Goldschmidt mostrou que o tempo da ação dramática deve ser

compreendido não como uma soma de momentos sucessivos, mas como um todo atemporal ou, ainda e segundo sua expressão, como um "instante estendido".³⁵

Mas é na *Física* que a matéria e a forma, o lugar e o tempo são mais especificamente estudados. O que é lógico: as transformações da matéria encadeiam necessariamente questões sobre sua natureza, sua duração e sua extensão.

Então, se partirmos dos materiais para compreender as questões da forma, não nos surpreenderemos, por exemplo, que De Maria possa dizer: "O artista que trabalha com a terra trabalha com o tempo".³⁶ Compreenderemos, também, que críticos avisados, como Roland Recht³⁷ ou Daniel Soutif, não tenham recuado diante dessas aproximações à filosofia do estagirita, tratando-se de um artista como Giuseppe Penone, associado à *arte povera*. Do mesmo modo, para essas batatas (*Patate*, 1977) coagidas a se desenvolver no interior de um molde que segue o perfil do artista ou estes

Soffi, que adquirem a marca de sua boca e de uma parte de seu corpo insuflando sua vitalidade, seu sopro na natureza.³⁸

Quando Penone cria seus "Alberi", ele encontra no interior de um tronco, seguindo os círculos da idade da madeira, a forma natural da árvore num momento anterior de seu desenvolvimento. Só a parte angulosa do pedaço do tronco deixada ao natural – e que faz, de certa maneira, o papel de base –, atesta sua destinação industrial. Daniel Soutif mostra bem que a forma inscrita por Penone na matéria bruta ("o paradoxo é que essa matéria, na ocorrência, é bruta justamente naquilo em que ela já está trabalhada pela mão do homem...") já existe ao mesmo tempo no espírito do artista e no estado de potência natural na matéria a que o escultor está em vias de dar forma. Assim, "estas duas formas, aquela que se esconde no tronco e aquela que preexiste no espírito de Penone, não se confundem em efeito senão quando a escultura está acabada e quando ambas se encontram atualizadas em um objeto material único, para o qual terão assim concorrido, em partes quase iguais, a natureza e a arte".³⁹ Quase porque, de modo diverso, a forma do tronco tendo desaparecido, nos encontraríamos diante de uma obra da natureza, a menos que outros signos indiquem o trabalho da mão do artista.

De qualquer maneira, encontramos aqui a figura do "artista-artesão" cuja *techné* é dotada de artifício e que é capaz de devolver à natureza, por meio do subterfúgio da arte, a capacidade de maravilhar-nos por sua potência produtiva, de coagir nosso olhar a reconsiderar nela a força metamórfica. Certamente, não se trata de retornar a alguma "beleza natural", a essa "astrologia da estética", da qual falava Croce para ironizá-la. Mas toda uma forma de arte hoje em dia procede do embaralhamento dos limites tradicionalmente colocados entre os produtos da arte e os da natureza, engendrando, assim, efeitos inéditos para nossa modernidade, mas que reatam provavelmente com as funções mais antigas reconhecidas à arte antes de sua autonomia proclamada.

A "produção" e o recurso à Física

"A redução das artes a seus elementos materiais responde a uma tomada de consciência da decomposição das formas de arte herdadas – uma tomada de consciência, sem cessar, mais aguda", escrevia Harold Rosenberg em *La Dé-définition de l'art*⁴⁰ (*A Desdefinição da arte*). O domínio da criação, se bem que sob um aspecto mais "modesto", resulta vivificado. Com certeza abandonamos hoje a figura do "criador", a quem a arte dá secretamente suas regras, e, de repente, a figura do artista pode parecer diminuída. Mas também quão menos esquemático, porque percebemos mais claramente a partir daí a que ponto é necessário pensar a arte por meio de uma rede complexa de parâmetros que ampliam o campo para domínios vizinhos que não podemos ignorar para compreendê-la.

Estamos constantemente aqui nas fronteiras da ética, da estética e da ciência, domínios bem distintos no modernismo, que há muito tempo procurou impor uma visão da autonomia da arte em que a evidência não tinha correspondência senão na veemência de sua afirmação. Hoje, novamente, se não se entrecruzam, esses domínios se tocam.⁴¹ As distinções entre objetos e práticas tendem mesmo, algumas vezes, a se apagar, e as categorias *praxis* e *poïesis*, respectivamente relacionadas aos domínios da ação e da produção artística, podem trocar suas propriedades. De fato, a tônica colocada sobre o processo de produção ou sobre a *performance* atrai a arte contemporânea para o agir, mesmo se se trata, afinal de contas, de fazer "obra", como nas antropometrias de Klein, nas incisões corporais de Gina Pane ou nas "representações" cirúrgicas de Orlan.⁴² O estatuto do artista, ao mesmo tempo, muito se aproxima daquele do artesão grego. Mas, como o sublinha Victor Goldschmidt, "a arte, não reconhecida talvez em sua especificidade e aproximada das técnicas, participa como essas de um saber teórico e, por esse meio, assume uma função não só de fabricação e *poética*, mas *teórica* e de conhecimento.⁴³ É provavelmente também por que um certo número de correntes

estéticas contemporâneas insiste hoje em dia sobre essa dimensão cognitiva da arte. Ao mesmo tempo, manter a especificidade do fato artístico, sem deixar de reconhecer nele uma multiplicidade de efeitos possíveis sobre nosso espírito, não é possível senão preservando-o de recuperações religiosas ou cognitivistas.⁴⁴

O artista se apóia sobre as ciências, às quais ele demanda tanto elementos de informação quanto motivos plásticos. Levar em conta a natureza como material artístico desencadeia necessariamente uma nova reflexão sobre o tempo da arte e o dos objetos, bem como o de nossa relação com eles. Da mesma forma, o déficit ontológico que algumas obras manifestam com clareza remete-nos diretamente a questões relativas à vida e à morte, ou seja, à temporalidade humana.

Entre o tempo da *Poética* e o da *Física* de Aristóteles, Goldschmidt não via uma real solução de continuidade. Digamos que a primeira, hoje, nos leva inevitavelmente à segunda, porque o enraizamento da arte, para algumas de suas formas, em todo caso, não é mais o mesmo. Compreende-se, então, que o interesse pelos materiais mais do que pelas formas tem conduzido os artistas a se interrogar sobre o tempo e sobre o espaço de sua produção, mas também sobre as implicações políticas (no sentido da *polis* grega) de seu trabalho.⁴⁵ O modernismo cultivou a pureza das formas e reivindicou o instante eterno da "contemplação estética": o que o combateu, retornando à natureza, e qualquer que seja o nome, cultivou, ao contrário, a proliferação e a mistura das matérias, a duração e o engajamento físico de si mesmo. A figura do artista ganhou com isso em complexidade. Se Gilson ressaltou que Aristóteles não se colocou explicitamente o problema da substância artística e que "lhe era suficiente saber que ela não é natural para saber o que ela é",⁴⁶ deve-se considerar hoje em dia que, as produções artísticas sendo também naturais, o recurso ao Aristóteles da *Física* é mais do que legítimo para compreender, na criação contemporânea, a arte da natureza.

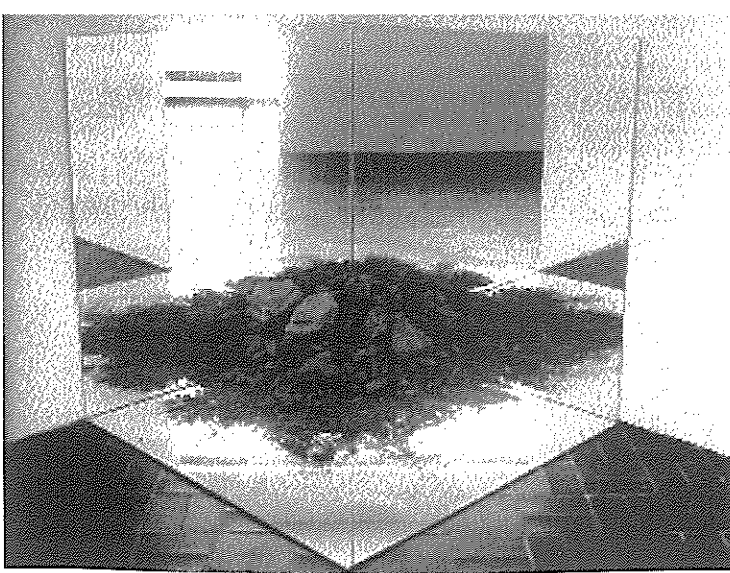
Gilles A. Tiberghien é filósofo, Maître de Conférence na Sorbonne, onde ensina História da Arte Moderna e Contemporânea; é membro do Conselho de redação dos *Cahiers du musée national d'art moderne*. Autor de *Le Principe de Axotoli* (Ed. Au Figuré, 1998), *Land Art* (Ed. Carré, 1993), *Land Art Travelling* (École Régionale des Beaux-Arts, 1996), entre outros. Este artigo foi publicado na revista *Communications*, no. 64, 1997.

Tradução: Neusa Dagani e Malu Fatorelli. Revisão: Glória Ferreira

Notas

- ¹ Só os profissionais da comunicação utilizam esse termo sem nenhuma espécie de problema, mas adaptando-o a seu uso e falando sobretudo a respeito de "criativos".
- ² Mas não era muito diferente de certos ateliês da Renascença.
- ³ Cf. por exemplo Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1968, §43. (N.T.: edição bras. de Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, Editora Forense Universitária, 1ª edição, Rio de Janeiro, 1993. Trad. Valerio Rohden e Antonio Marques.)
- ⁴ Cf. Alain Roger, *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978; *Art et Anticipation*, Paris, Carré, col. "Arts et esthétique", 1997.
- ⁵ Cf. Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, col. "Idées", 1983. Sobre o uso do par aristotélico forma/matéria para pensar a escultura a partir da obra de Brancusi, cf. Lucien Stephan, "Formes et matières dans la sculpture de Brancusi", *Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 54, inverno, 1995. (N.T.: o livro de Erwin Panofsky, citado pelo autor, foi editado em português. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*, Martins Fontes, col. Tópicos, 1ª edição bras., São Paulo, 1994.)
- ⁶ Lissitzky, em uma crítica a Gabo e Pevsner, falará mesmo a respeito do "fetichismo dos materiais". (El Lissitzky, "Neue russische Kunst", apresentação de Sophie Lissitzky-Küppers, Dresden, 1967, p. 354; citado por Benjamin H. D. Buchloh, "Construire (l'histoire de) la sculpture". *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Centro Pompidou, 1986, p. 262). Entretanto, como aponta Benjamin Buchloh, "é preciso não esquecer que os escultores construtivistas não adotaram os materiais industriais apenas na esperança futurista de englobar a realidade cultural do mundo industrial, mas também na intenção anti-estética de sublinhar a característica efêmera e contingente da obra", (art. citado, p. 263).
- ⁷ Este não dispensando aquele, pois, apesar de ser citado e correntemente evocado, o texto, bastante complexo, não é mais lido e permanece mal compreendido. Mas não é este o lugar de produzir esse tipo de análise.
- ⁸ Michael Fried, "Art and Objecthood", *Art Forum*, Nova York, junho 1967; trad. francesa de Nathalie Brunet e Catherine Ferbos, "Art et objectité", *Artstudio*, n° 6,

- 1986, p. 14.
- ⁹ Falamos, assim, a respeito de um ator em cena que ele "tem" presença.
- ¹⁰ Pois as formas e os materiais não têm nenhuma determinação precisa: "Como a forma de um objeto, os materiais não representam, não significam ou não evocam nada: eles são e nada mais" (*ibid.*, p. 25).
- ¹¹ *Ibid.* (grifo meu).
- ¹² "Art et objectité", art. citado, p. 26.
- ¹³ *Laocoon* (1766), trad. Courtin (tradução de 1866, revista e corrigida, notas de Jolanta Bialostocka, prefácio de Hubert Damisch), Paris, Hermann, 1990. Dilthey escreveu a propósito de Lessing: "ele se tornou assim o segundo legislador das artes depois de Aristóteles" (*Gottlob Ephraim Lessing, Preussische Jahrbucher*, XIX, 1867, cadernos 2 e 3 p. 131; citado por Jolanta Bialostocka. *Laocoon*, op. cit., p. 18). (N.T.: o livro de G. E. Lessing foi editado em português pela Iluminuras, São Paulo, 1998, com tradução, introdução e notas de Marcio Seligmann-Silva, sob o título *Laocoon ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*).
- ¹⁴ *Laocoon*, op. cit., p. 120.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 121.
- ¹⁶ Pierre Boulez, *Le Pays fertile*, Paul Klee. Paris, Gallimard, 1989.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 116.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 86 (grifos meus). Tomo emprestadas essas citações do artigo de Jean-Claude Lebensztejn, "Reliefs (Klee et l'esthétique de Boulez)", *Critique*, abril 1990. Nesse mesmo texto, Lebensztejn sublinha que Klee diz exatamente o contrário de Boulez e cita esta proposição tirada da *Théorie de l'art moderne*: "No *Laocoon*, (nós aí desperdiçamos recentemente muitas reflexões juvenis), Lessing dá muita importância à diferença entre arte do tempo e arte do espaço. Mas, examinando bem, isso não passa de ilusão erudita. Pois o espaço também é uma noção temporal" (*Théorie de l'art moderne*, trad. Pierre-Henri Gonthier, Paris, Gonthier, col. "Méditations", 1973, p. 37). Se Klee faz uma diferença entre duas artes não a faz com relação à distinção espaço/tempo, mas ao interior mesmo do tempo, a música sendo uma arte de "temporalidade aberta" e a pintura uma arte de "temporalidade fechada" (cf. J.-Cl. Lebensztejn, "Reliefs (Klee et l'esthétique de Boulez)", art. cit., p. 257). Essa divisão entre as artes será retomada e ratificada por Greenberg que, sem aprofundar as proposições de Lessing, fará uma alusão direta a isso no título de um artigo de 1940, "Toward a Newer Laocoon" (Rumo a um mais novo *Laocoon*). (N.T.: este artigo de Greenberg faz parte do livro *Clement Greenberg e o Debate Crítico* organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim, com apresentação e notas das organizadoras, editado por Jorge Zahar Editor e Ministério da Cultura/Funarte, Rio de Janeiro, 1997.) A esse respeito cf. Thierry de Duve, "Clément Lessing" (1979), in *Essais datés* 1, 1974-1986, Paris, La Différence, 1987.
- ¹⁹ M. Fried, "Art et objectité", art. citado, p. 26 e 27.
- ²⁰ Deixo aqui de lado o tratamento dado a essa noção no catálogo (Centro George-Pompidou, 1996) da exposição *L'informe: mode d'emploi*, por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, a partir de categorias tomadas por empréstimo da obra de Georges Bataille.
- ²¹ Por exemplo: Peter Hutchinson, *Paricutin Volcano Project*, 1970, Paricutin (México); Charles Ross, *Yeat Shape (Solar Burns)*, 1972; Hans Haacke, *Double Decker Rain*, 1963.
- ²² *Artforum*, VI, abril 1968; retomada in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge (Mass.) e Londres, MIT Press, 1993, p. 41-46.
- ²³ *Ibid.*, p. 43.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 46.
- ²⁵ Aristóteles, *Éthique à Nicomaque*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1972, VI, 4, 1140 a 10-14. (N.T.: editado em português. *Ética a Nicômaco*, Editora Abril Cultural, col. Os Pensadores, vol. 2, São Paulo, 1987.)
- ²⁶ Pierre Aubenque, *La Prudence chez Aristote*, Paris, PUF, 1963, p. 66.
- ²⁷ Étienne Gilson, *Peinture et Réalité*, Paris, Vrin, 2ª ed., 1972, p. 143.
- ²⁸ Aristóteles, *Éthique à Nicomaque*, VI, 4, 1140 a 17 sq.
- ²⁹ A imitação da natureza em Aristóteles não requer aliás, como em Platão, a intervenção do demiurgo cujos olhos estão fixados sobre o modelo imutável. A arte, ao contrário, imita o movimento e supre as falhas da natureza, levando a termo o que esta não pode concluir (cf. Aristóteles, *Physique*, II, 8, 199 a 15-17). "Imitar a natureza é tornar a natureza natural", escreve também Pierre Aubenque, *Le Problème de l'être chez Aristote*, Paris, PUF, 1962, p. 498.
- ³⁰ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et Pensée chez les Grecs*, t. II, Paris, Maspero, 1965, p. 47.
- ³¹ Podemos ler os atos: *Maîtres et Protecteurs de la nature*, Alain Roger (dir.), Paris, Champ Vallon, 1991. Mesmo um artista como Michael Heizer, freqüentemente acusado de perturbar a natureza com violência, manifesta um cuidado constante em preservar os equilíbrios naturais nos lugares onde ele intervém. Cf. Gilles A. Tiberghien, *Land Art Travelling*, Valença, Erba, col. "222", 1996.
- ³² Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 195. Para a metáfora do piloto, cf., por exemplo, Aristóteles, *Éthique à Eudème*, VIII, 2, 1247 a 5-7.
- ³³ Cf. Jean-Pierre Vernant, *Mythe et Pensée chez les Grecs*, op.cit., p. 59.
- ³⁴ Cf., por exemplo, Dominique Chateau ("Duchamp et la langue philosophique", *Cahiers du musée national d'art moderne*, n.º 33, outono 1990, p. 48 sq.), que



revisita essa questão a partir dos "Ready-mades" (como escreve M.D., em itálico e em concordância plural) de Marcel Duchamp. "Duchamp, escreve D. Chateau, coloca em *exergue* e em *crise* a mais pura das teorias, a *teoria da pintura pura*: a instantaneidade é aí o tema principal, ao mesmo tempo um traço essencial do modo de condicionamento específico do quadro e uma modalidade necessária de sua recepção" (p. 49). Sobre a "ideologia do instante decisivo" (mas também o sublime e as relações entre fotografia e estética romântica em fotografia), cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précoire. Du dispositif photographique*. Paris, Ed. Seuil, 1987, cap. 4.

- ³⁵ "A densidade do instante em que é percebido o todo que não está no tempo se caracteriza pelo fato de que o ato que o ocupa é perfeito" a qualquer momento que nós o apreendamos (pois não falta nada a ele cujo surgimento ulterior possa completar-lhe a forma)", (*Éth. Nic.*, 1174 a 15)" (Victor Goldschmidt, *Temps physique et Temps tragique chez Aristote*, Paris, Vrin, 1982, p. 412). A expressão do "instante estendido" é utilizada na página 417. Estudei alhures como, a partir destes mesmos pressupostos aristotélicos, poderíamos compreender a representação plástica do instante em algumas obras dos artistas da *land art*. Assim, Dennis Oppenheim, para realizar *Time Pocket* (1968), traça com uma motoneve o limite de dois fusos horários em uma distância de aproximadamente cinco quilômetros, e Smithson, com *The Eliminator* (1964), constrói um dispositivo constituído de dois espelhos colocados face a face e entre os quais um néon se ilumina em intervalos regulares, formando assim um "relógio que não marca a hora mas a ausência". Cf. *Land Art*, Paris, Carré, 1993, cap. 4, "Le temps" a l'oeuvre".
- ³⁶ Walter De Maria, citado por Margarethe Jochimsen, "Le temps dans l'art d'aujourd'hui: entre la borne et l'infini", in catálogo *L'Art et le Temps*, p. 225. Cf. Glória Ferreira, "L'invisible est réel", sobre a obra de Walter De Maria (tese), Universidade de Paris I, 1996.
- ³⁷ Cf. Roland Recht (*Penone. L'espace de la main*, Strasburgo, Os Museus da Cidade de Strasburgo, 1991, p. 24), que lembra a teoria de Antiphon

relatada por Aristóteles, segundo a qual "se enterrarmos uma cama na terra e a putrefação tiver força suficiente para produzir um resultado, não é uma cama que será reproduzida mas a madeira", acrescentando que se uma parcela dessa visão "substancialista" permanece em Penone, a forma e a vida da árvore permanecem em cada "albero", cada árvore: o único modo de transformação ao qual a madeira aceita então submeter-se é o tempo.

- ³⁸ Cf. Germano Celant, *Penone*, "Osmoses et métamorphoses", Paris e Veneza, Electa e Liliane e Michel Durand-Dessert, 1989; Daniel Soutif, "Ricordi del pneuma, i Soffi di Giuseppe Penone", in catálogo *Giuseppe Penone*, Rivoli, Castello de Rivoli, 1991 p. 16-27 (esse texto só foi publicado em italiano).
- ³⁹ Daniel Soutif. *L'Identité retrouvée. La Nature de l'Art ou l'Art de la Nature*, Nantes, Museu de Belas Artes, junho-setembro 1986, p. 19-20. A comparação com Michelangelo se impõe - sua concepção da escultura como "levare", despreendimento da forma na matéria. Mas Daniel Soutif cita oportunamente a este respeito a proposição de Penone declarando: "No trabalho de Michelangelo existe uma ficção, enquanto que no meu existe identidade com um objeto natural". Só que nesse caso, e para retomar Kant, a arte tem apenas a aparência da Natureza, como tem razão em apontar o prefaciador.
- ⁴⁰ Tradução francesa Christian Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 65.
- ⁴¹ Sobre as relações entre arte e ciência, lembrei, em outro contexto, que as teorias de artistas, diferentemente das teorias científicas, não verificam nada mas têm um caráter operatório para aqueles que as formulam - cf. Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, *op. cit.*
- ⁴² Se se trata de alguma coisa como a *praxis*, esta não tem outra finalidade senão a ação imanente, a *eupraxie*, da qual podemos pensar que é para certos artistas uma forma estética de cultura de si.
- ⁴³ Victor Goldschmidt, *Temps physique et Temps tragique chez Aristote*, *op. cit.*, p. 401.
- ⁴⁴ Dito de outra forma, se a arte é também aquilo, não devemos perder de vista que sua especificidade - quanto problemática ela seja - é alhures.
- ⁴⁵ Os domínios da arte, da moral e da política não eram aliás estanques para os gregos: cf. Pierre Aubenque, *La Prudence chez Aristote*, *op. cit.*, p. 67, n. 4. E Luigi Pareyson: "É preciso dizer que Aristóteles, algumas vezes, se distancia destas distinções e tende a conferir um caráter artístico mesmo à atividade prática, como quando ele afirma que a política é uma arte. (*Pol.*, 1268 b, 1288 b) ou mesmo que a arte é "mais importante que tudo" (*Pol.*, 1282) ao ponto que mesmo aquele que estuda filosoficamente a política é comparável a um arquiteto. (*Éth. Nic.*, 1152 b)" (*Conversations sur l'esthétique*, trad. Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992, p. 208).
- ⁴⁶ Étienne Gilson, *Peinture et Réalité*, *op. cit.*, p. 141.