

Arte e objetividade

Michael Fried

Um dos mais polêmicos e decisivos textos sobre a arte minimal, publicado em 1967 na revista Artforum, "Art and objecthood" permanecia até hoje inédito no Brasil, sendo aqui apresentado com tradução de Milton Machado. Surgido na atualidade das manifestações e dos escritos dos artistas minimalistas, inscreve-se no debate teórico dos anos 60, em particular por evidenciar a radical diferença na natureza do objeto minimal e a obra de arte modernista. Não se definindo nem no campo da pintura, nem no da escultura, mas no dos objetos específicos (Donald Judd), os trabalhos exigiam do espectador a redefinição constante de sua posição e de sua percepção. Para Fried, próximo ao formalismo greenberguiano, essa condição definiria a teatralidade da arte minimal e, assim, a "presença" da arte "literalista", que é, segundo o autor, "basicamente um efeito ou uma qualidade teatral – uma espécie de presença de palco". Teatralidade que seria, então, "a negação da arte". Entre os numerosos comentários, análises e críticas as suas posições, destacam-se textos de Robert Smithson, Robert Morris e Thierry De Duve. Tendo como centro de interesse a arte contemporânea e a oposição entre a relação "teatral" com o espectador e a "antiteatralidade", que ele chama de "absorção", Michael Fried desenvolveu uma longa pesquisa sobre a autonomia da pintura moderna em relação ao olhar do espectador, que resultou nos livros Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot, 1980; Courbet's Realism, 1990, e sobre o modernismo de Manet.

Glória Ferreira

Arte norte-americana, minimalismo, teatralidade

Edward muitas vezes explorou e testou em seus diários uma reflexão que raramente permitiu ser publicada: se o mundo inteiro fosse destruído, escreveu ele, ... e um mundo inteiramente novo fosse criado para existir exatamente do mesmo modo que este mundo, seria um mundo diferente. Portanto, e porque há continuidade, que é o tempo, "tenho a certeza de que o mundo existe como um novo mundo a cada momento; que a existência das coisas termina a cada momento e a cada momento é renovada". Resta-nos a convicção de que "temos a cada momento a mesma prova que teríamos da existência de um Deus se O tivéssemos visto criando o mundo em seu início".

Perry Miller, Jonathan Edwards

O empreendimento identificado pelas várias denominações de Arte Minimal, ABC Arte, Estruturas Primárias e Objetos Específicos é amplamente ideológico. Visa anunciar e ocupar uma posição – que pode ser formulada em palavras, como de fato tem sido por alguns de seus principais praticantes. Se por um lado isso o distingue da pintura e da escultura modernistas, por outro estabelece também uma importante diferença entre a Arte Minimal – ou, como prefiro chamá-la, arte

literalista – e a Pop ou a Op Arte. Desde sua origem, a arte literalista tem demonstrado ser algo mais do que um episódio da história do gosto. Pertence, isso sim, à história – quase que à história *natural* – da sensibilidade; e não é um episódio isolado, mas a expressão de uma condição geral e abrangente. O atestado de sua seriedade é o fato de que é em relação tanto à pintura modernista quanto à escultura modernista que a arte literalista define ou localiza a posição a que aspira ocupar (isso, eu

sugiro, é o que faz daquilo que declara algo que mereça ser chamado de uma posição). Especificamente, a arte literalista não se autoconceitua nem como uma nem como outra; ao contrário, é motivada por restrições específicas ou, pior que isso, a ambas; e aspira, talvez não exata ou imediatamente, a deslocá-las, mas pretende, de um modo ou de outro, estabelecer-se como uma arte independente, em ambas fundamentada.

O caso literalista contra a pintura apóia-se principalmente em dois pontos: no caráter relacional de quase toda a pintura; e na ubiqüidade, de fato a virtual inescapabilidade, da ilusão pictórica. Na visão de Donald Judd,

Quando você começa a relacionar partes, de início já está pressupondo que exista uma vaga totalidade – o retângulo da tela – e partes definidas, o que já é uma distorção, porque o que você deveria ter é um todo definido, e talvez nenhuma parte, ou muito poucas.¹

Quanto mais a forma do suporte [shape]² é enfatizada, como na pintura modernista recente, mais tensa se torna a situação:

Os elementos no interior do retângulo são amplos e simples, e em estrita correspondência com o retângulo. As formas e superfícies são apenas aquelas que podem ocorrer plausivelmente dentro e sobre um plano retangular. São poucas as partes, e tão subordinadas à unidade a ponto de não constituir partes, no sentido ordinário. Uma pintura é quase uma entidade, uma coisa una, e não uma soma indefinível de um grupo de entidades e referências. Essa coisa uma suplanta a pintura precedente. Assim como estabelece o retângulo como uma forma definida; ele não representa mais um limite suficientemente neutro. Uma forma pode ser usada apenas de certas maneiras. O plano retangular passa a ter um tempo de vida limitado. A simplicidade necessária para se enfatizar o retângulo limita as possibilidades de arranjos em seu interior.

A pintura é vista aqui como uma arte à beira da exaustão, em que a gama de soluções aceitáveis para um problema básico – como

organizar a superfície do quadro – se vê severamente restringida. O uso de suportes irregulares no lugar dos retangulares pode, do ponto de vista literalista, meramente prolongar a agonia. A solução óbvia é abrir mão de se trabalhar sobre um plano único para favorecer a tridimensionalidade. Isso, além do mais, automaticamente permite

livrar-se do problema do ilusionismo e do espaço literal, o espaço dentro e em volta de traços e cores – o que equivale a livrar-se de uma importante e das mais questionáveis heranças da arte européia. Os inúmeros limites da pintura não mais se apresentam. Uma obra pode ser tão poderosa quanto se pode pensar que ela é. O espaço real é intrinsecamente mais poderoso e mais específico do que a tinta sobre uma superfície plana.

A atitude literalista em relação à escultura é mais ambígua. Judd, por exemplo, parece pensar o que ele chama de *Objetos Específicos* como algo que não é escultura, enquanto Robert Morris conceitua seus próprios trabalhos, irrefutavelmente literalistas, como uma retomada da tradição prescrita da escultura construtivista estabelecida por Tatlin, Rodchenko, Gabo, Pevsner e Vantongerloo. Mas esse e outros desacordos são menos importantes do que as opiniões que Judd e Morris têm em comum. Acima de tudo, eles se opõem a um tipo de escultura que, como a maior parte das pinturas, é “feita parte por parte, por adição, composta”, e na qual “elementos específicos... se separam do todo, assim estabelecendo relações no interior do trabalho” (para eles, os trabalhos de David Smith e de Anthony Caro estariam incluídos nessa descrição). É importante notar que a característica de “parte por parte” e o caráter relacional da maioria das esculturas são associados por Judd àquilo que ele chama de *antropomorfismo*. “Uma barra empurra; uma peça de ferro segue um gesto; juntas, formam uma imagem naturalista e antropomórfica. O espaço corresponde”. Contra esta escultura “de múltiplas partes, inflectida”, Judd e Morris afirmam os valores de totalidade, unicidade, e indivisibilidade – de um trabalho que seja, tanto quanto possível, “uma coisa”, um único “Objeto Específico”. Morris dedica

considerável atenção ao "uso de uma *Gestalt* potente ou de formas de tipo unitário de modo a evitar a divisibilidade"; ao passo que Judd está especialmente interessado no tipo de totalidade que pode ser conseguida por meio da repetição de unidades idênticas. A ordem operante em suas peças, como a das pinturas de listas de Stella a que uma vez se referiu, "é simplesmente ordem, como a ordem da continuidade, uma coisa depois da outra". Porém, tanto para Judd quanto para Morris, o elemento crítico é a *forma* [*shape*]. As "formas unitárias" de Morris são poliedros que resistem a ser percebidos de qualquer outro modo que não seja como uma forma simples [*shape*]: a *Gestalt* simplesmente é a "forma constante, conhecida". E, em seu sistema, essa forma geral é, ela mesma, "o valor escultural mais importante". Similarmente, falando sobre seu próprio trabalho, Judd afirmou que

o grande problema é que qualquer coisa que não seja absolutamente plena acaba tendo partes de um modo ou de outro. O lance é ser capaz de trabalhar e fazer coisas diferentes e ainda assim não romper a totalidade que a peça apresenta. Para mim o trabalho com o latão e as cinco verticais é acima de tudo aquela forma [shape].

A forma [*shape*] é o objeto: de todo modo, o que garante a totalidade do objeto é a simplicidade da forma. É essa ênfase na forma geral, creio eu, o que causa a impressão, que inúmeros críticos mencionaram, de que os trabalhos de Judd e de Morris são ocios.

II

A forma [*shape*] tem sido central também para a pintura mais significativa dos últimos anos. Em vários ensaios recentes,³ venho tentando mostrar como, nos trabalhos de Noland, Olistki e Stella, um conflito vem gradualmente emergindo entre a forma como uma qualidade fundamental dos objetos e a forma como um meio da pintura. *Grosso modo*, o sucesso ou fracasso de uma dada pintura vai depender de sua habilidade de sustentar, eliminar ou tornar convincente sua forma [*shape*] – ou assim, ou a pintura de algum modo se recusando ou esquivando de ter que enfrentar a questão. As primeiras pinturas com *spray* de Olistki são o

exemplo mais puro de pinturas que se sustentam ou deixam de se sustentar como formas; ao passo que, em suas pinturas mais recentes, assim como nos melhores trabalhos recentes de Noland e Stella, a exigência de que uma dada pintura deve se sustentar como forma é recusada ou esquivada de diversas maneiras. O que está em jogo nesse conflito é se as pinturas ou os objetos em questão são experimentados como pinturas ou como objetos: e o que define sua identidade como *pintura* é seu enfrentamento da exigência de que se sustentem como formas [*shapes*]. Caso contrário elas serão experimentadas como meros objetos. Isso pode ser sintetizado dizendo-se que a pintura modernista finalmente concluiu que é imperativo que ela elimine ou suspenda sua própria objetividade [*objecthood*],⁴ e que o fator crucial nessa empresa é a forma [*shape*], mas uma forma que deve pertencer à *pintura* – que seja pictórica, e não, ou meramente, literal. Ao passo que a arte literalista aposta tudo na forma como uma determinada propriedade dos objetos, quando não até mesmo como uma espécie de objeto com peculiaridade própria. Ela aspira não a eliminar ou suspender sua própria objetividade, mas, ao contrário, a descobrir e a projetar essa mesma objetividade. Em seu ensaio "Recentness of Sculpture", Clement Greenberg discute o efeito da *presença*, que desde o início tem sido associada com o trabalho literalista.⁵ A questão surgiu em conexão com o trabalho de Anne Truitt, uma artista que Greenberg acredita ter antecipado os literalistas (por ele denominados Minimalistas):

A arte de Truitt flerta com a aparência de não-arte, e sua exposição de 1963 foi a primeira em que notei como essa aparência podia lhe conferir um efeito de presença. Que a presença obtida pelas dimensões físicas era esteticamente imprópria, eu já sabia. Que a presença obtida pela aparência de não-arte também era esteticamente imprópria, eu ainda não sabia. A escultura de Truitt tinha esse tipo de presença, mas não se escondia por trás dessa presença. Que a escultura podia se esconder por trás dessa

presença – do mesmo modo que a pintura o fazia – eu só vim a descobrir depois de minha crescente familiarização com os trabalhos de arte minimalistas: os de Judd, Morris, Andre, Steiner, alguns mas não todos os de Smithson, alguns mas não todos os de LeWitt. A arte minimalista pode igualmente esconder-se por trás da presença enquanto dimensão: penso no trabalho de Bladen (embora eu não esteja bem certo se ele é ou não um minimalista convicto) e também nos de alguns dos artistas que acabei de citar.

A presença pode ser conferida pela dimensão física ou pela aparência de não-arte. Além disso, aquilo que não-arte significa hoje, como tem significado por muitos anos, é bastante específico. Em "Art After Abstract Expressionism", Greenberg escreveu que uma tela esticada e grampeada já existe como pintura – embora não necessariamente como uma pintura bem resolvida.⁶ Por essa razão, como ele indica em "Recentness of Sculpture", "a aparência de não-arte não estava mais à disposição da pintura". Em vez disso, "a fronteira entre arte e não-arte teve que ser buscada no tridimensional, onde a escultura se encontrava, e onde tudo aquilo que era material e que não era arte igualmente se encontrava". Greenberg prossegue dizendo:

A aparência de maquinaria agora não se apresenta, porque ela não chega a ter uma aparência de não-arte, uma aparência presumivelmente "inerte", que oferece ao olho um mínimo de incidentes "interessantes" – diferente de uma aparência de máquina que, na comparação, se parece com arte (e quando penso em Tinguely tendo a concordar com isso). Entretanto, não importando quão simples possa ser o objeto, permanecem as relações e inter-relações entre superfície, contorno e intervalo espacial. Trabalhos minimalistas podem ser lidos como arte, assim como quase tudo atualmente – mesmo uma porta, uma mesa, uma folha de papel em branco... Mas neste momento não me parece possível imaginar ou idealizar

outro tipo de arte que se pudesse aproximar mais da condição de não-arte.

O significado, nesse contexto, da "condição de não-arte" é aquilo que venho chamando de objetividade. É como se só a objetividade fosse capaz, nas atuais circunstâncias, de garantir a identidade de algo, senão como não-arte, ao menos como nem sendo pintura nem escultura; ou como se uma obra de arte – mais precisamente, uma obra de pintura ou de escultura modernista – fosse, de algum modo, essencialmente *não um objeto*.

Há, de um modo ou de outro, um nítido contraste entre a adoção literalista da objetividade – quase, ao que parece, como uma arte com natureza exclusiva – e o imperativo que a pintura modernista exige de si mesma de eliminar ou suspender sua própria objetividade tendo a forma [*shape*] como meio. Na realidade, da perspectiva da pintura modernista recente, a posição literalista evidencia uma sensibilidade não apenas estranha, mas antitética em relação àquela: como se, dessa perspectiva, as exigências da arte e a condição de objetividade estivessem envolvidas em um conflito direto.

E aqui surge a questão: o que é, da objetividade como tem sido projetada e tornada hipostática pelos literalistas, que a faz, pelo menos da perspectiva da pintura modernista recente, ser antitética da arte?

III

A resposta que quero propor é a seguinte: a adoção literalista da objetividade nada mais é do que um apelo a um novo gênero de teatro; e o teatro é hoje a negação da arte.

A sensibilidade literalista é teatral porque, para começar, está interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho literalista. Morris deixa isso claro. Enquanto na arte que a precede "o que é para ser experimentado do trabalho encontra-se estritamente em seu interior", a experiência da arte literalista é a de um objeto *em uma situação* – que, virtualmente por definição, *inclui o observador*.

A produção recente de boa qualidade extrai relações do trabalho e faz delas uma função do espaço, da luz, e do campo de visão do espectador. O objeto é tão somente um dos termos dessa nova estética. Essa é de certo modo mais reflexiva, porque a consciência que alguém tem de si mesmo existindo no mesmo espaço que o trabalho é mais forte do que em trabalhos anteriores, com suas muitas relações internas. O espectador torna-se mais consciente do que antes do fato de estar ele mesmo estabelecendo relações, uma vez que apreende o objeto a partir de posições variadas e sob condições variáveis de luz e contextualização espacial.

Morris acredita que essa consciência é potencializada pela "força da forma constante, conhecida, a *Gestalt*", com a qual a aparência da peça a partir de diferentes pontos de vista é constantemente comparada. E é também intensificada pela maior escala da maioria dos trabalhos literalistas:

A consciência da escala é função da comparação entre uma constante, que é o tamanho do corpo do espectador, e o objeto. O espaço entre o sujeito e o objeto está incluído nessa comparação.

Quanto maior o objeto mais somos forçados a nos manter distantes dele:

É essa distância maior e necessária entre o objeto no espaço e nossos corpos, de maneira que ele possa ser visto como um todo, que estrutura o modo despersonalizado ou público [que Morris defende]. No entanto, é justamente essa distância entre objeto e sujeito que cria uma situação mais extensiva, porque nela a participação se torna necessária.

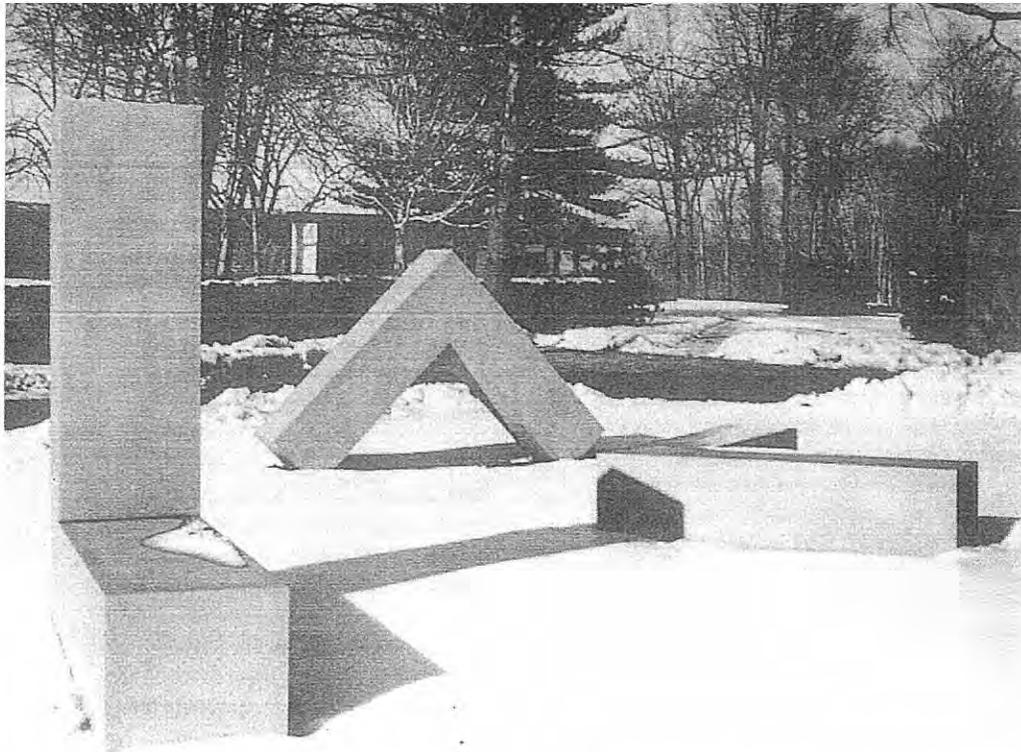
A teatralidade da noção de Morris de "modo despersonalizado ou público" me parece óbvia: as grandes dimensões da peça, junto com seu caráter unitário, não relacional, distancia o espectador – não apenas física, mas também psicologicamente. É, poderíamos dizer, precisamente esse distanciamento o que faz do espectador um sujeito e da peça em questão... um objeto. Mas isso não implica que quanto maior seja a peça mais

seguramente seu caráter "público" seja estabelecido; ao contrário, "para além de um determinado tamanho, o objeto pode vir a dominar, e sua escala agigantada passar a ser o termo sobrecarregado". Morris pretende conseguir a presença por meio da objetividade, o que requer certa grandeza de escala, mais do que por meio do tamanho propriamente. Mas ele também está consciente de que tal distinção não tem nada de rígida nem de imediata:

Pois o próprio espaço da sala é fator de estruturação, tanto por seu formato cúbico quanto pelo tipo de compressão que salas de diferentes tamanhos e proporções podem causar sobre os termos sujeito/objeto. O fato de o espaço da sala adquirir tal importância não significa que uma situação ambiental esteja sendo estabelecida. O espaço total é presumivelmente alterado, segundo determinados desejos, pela presença do objeto. Ele não é controlado no sentido de ser ordenado por um agregado de objetos ou por algum tipo de formatação do espaço que envolva o espectador.

O objeto, e não o espectador, é que deve ser mantido como centro ou foco da situação; mas a situação pertence ao espectador – trata-se de sua situação. Ou, como Morris assinalou, "Quero enfatizar que as coisas estão em um espaço com alguém, mais do que ... [esse] alguém estando em um espaço e cercado por coisas". Mais uma vez, não há uma distinção clara ou rígida entre as duas condições: afinal, sempre se está cercado por coisas. Mas coisas que são trabalhos de arte literalista devem de algum modo *confrontar* o espectador – devem, quase se pode dizer, colocar-se não apenas no espaço do observador, mas também em seu caminho. Nada disso, Morris afirma,

indica falta de interesse no objeto em si mesmo. Mas os interesses agora se voltam para um controle maior da... situação como um todo. O controle é necessário para que as variáveis de objeto, luz, espaço, corpo, possam funcionar. O objeto não se tornou menos importante; tornou-se simplesmente menos importante por si mesmo.



Deve-se, penso eu, assinalar que a "situação como um todo" significa exatamente o seguinte: *toda* ela – incluindo, ao que parece, o *corpo* do observador. Não há nada em seu campo de visão – nada que ele possa notar em seu caminho – que, por assim dizer, declare sua irrelevância para a situação e, por extensão, para a experiência em questão. Ao contrário, para que alguma coisa possa ser percebida de todo, é necessário que ela seja percebida como sendo parte daquela situação. Tudo conta – não como parte do objeto, mas como parte da situação na qual sua objetividade é estabelecida e da qual essa objetividade em parte depende.

IV

Além disso, a presença da arte literalista, que Greenberg foi o primeiro a analisar, é basicamente um efeito ou uma qualidade teatral – uma espécie de presença *de palco*. É uma função, não apenas do papel obstrutor e, não raro, mesmo da agressividade do trabalho literalista, mas da especial cumplicidade que o trabalho quer extorquir do observador. Diz-se que uma coisa é dotada de presença quando ela exige do observador que a leve em consideração, que a leve *a sério* – e quando o acatamento desse requisito consistir simplesmente em estar-se *consciente* da coisa e,

por assim dizer, em agir de acordo com essa condição. (Certas modalidades de seriedade são vetadas ao observador pelo próprio trabalho, isto é, aquelas estabelecidas pelas melhores pinturas e esculturas do passado recente. Mas, obviamente, *aquelas* são modalidades de seriedade em que as pessoas em sua maioria dificilmente se sentiriam confortáveis ou mesmo julgariam toleráveis). Mais uma vez, aqui a experiência de ser mantido a distância pelo trabalho em questão parece ser crucial: o observador está ciente de estar em uma relação indeterminada, aberta – e imprecisa – *sujeito ao* objeto impassível sobre a parede ou o chão. De fato, ser mantido a distância por objetos desse tipo não é, eu diria, muito diferente de ser mantido a distância, ou ser invadido, pela presença silenciosa de outra *pessoa*; a experiência de se deparar inesperadamente com objetos literalistas – por exemplo, em salas relativamente escuras – pode ser fortemente, ainda que por um momento, também desconcertante.

Há três outras razões principais para isso. Primeiro, as dimensões de muitos dos trabalhos literalistas, como indicam as observações de Morris, são comparáveis às do corpo humano com razoável aproximação.

Nesse contexto, as respostas de Tony Smith a perguntas relativas a *Die*, seu cubo de um metro e 83 centímetros, são bastante sugestivas:

P: Por que você não o fez maior, para que ele se projetasse por sobre o observador?

R: Eu não estava fazendo um monumento.

P: Então por que você não o fez menor, para que o observador pudesse ver por cima dele?

R: Eu não estava fazendo um objeto.⁷

Um modo de descrever o que Smith *estava* fazendo seria dizer que se trata de algo como uma pessoa postiça – quero dizer, como uma espécie de *estátua*. (Essa leitura se baseia na legenda de uma fotografia de outra peça de Smith, *The Black Box*, publicada na edição de dezembro de 1967 da *Artforum*, na qual Samuel Wagstaff Jr., presumivelmente com a permissão do artista, observou que “Pode-se ver os dois-por-quatro debaixo da peça, o que evita que ela se pareça com arquitetura ou com um monumento, afirmando-a assim como escultura”. Os dois-por-quatro são, na verdade, um *pedestal* rudimentar, o que reforça a característica de *estátua* da peça em questão). Segundo, as entidades ou seres que encontramos em nossa experiência cotidiana, em termos bastante aproximados dos ideais literalistas do inter-relacional, do unitário e do totalizante, são *outras pessoas*. Similarmente, a predileção literalista pela simetria, e em geral por um tipo de ordem que “é simplesmente ordem... uma coisa depois da outra”, não se fundamenta, como Judd parece acreditar, em novos princípios filosóficos e científicos, seja qual for o entendimento que ele possa ter desses princípios, mas na *natureza*. E, terceiro, o aspecto aparentemente oco da maior parte dos trabalhos literalistas – a qualidade de possuir um *interior* – é quase escandalosamente antropomórfico. É, como inúmeros comentaristas favoráveis têm sugerido, como se o trabalho em questão tivesse uma vida interior, mesmo secreta – um efeito talvez mais claramente explicitado por *Untitled* (1965-66), de Morris, uma grande peça com forma de anel em duas metades, emitindo de seu interior uma luz fluorescente através de uma estreita abertura entre elas. Com esse mesmo espírito, Tony Smith afirmou: “Estou

interessado na inescrutabilidade e no mistério da coisa”.⁸ Ele também foi citado por ter dito:

Cada vez mais tenho me interessado pelas estruturas pneumáticas. Nelas, todo material está tensionado. Mas é o caráter da forma que me atrai. As formas biomórficas que resultam da construção têm para mim uma qualidade de sonho, ao menos de algo que se diz ser um tipo muito comum de sonho americano.

O interesse de Smith pelas estruturas pneumáticas pode parecer surpreendente, mas é consistente tanto com seu próprio trabalho quanto com a sensibilidade literalista em geral. Estruturas pneumáticas podem ser descritas como redundantemente ocas – o fato de elas não serem “massas obstinadamente sólidas” (Morris) resultando mais de uma *insistência* no fato do que de sua pressuposição. E tal interesse revela algo, eu diria, do significado que a qualidade de ser oco tem na arte literalista para que as formas que dela resultam sejam “biomórficas”.

V

O que estou sugerindo, então, é que um tipo de naturalismo oculto ou latente, de fato um antropomorfismo, esteja no cerne da teoria e da prática literalistas. O conceito de presença não fica muito longe dessa afirmação, mas poucas vezes tão acintosamente quanto na declaração de Tony Smith “Eu não penso nelas [isto é, nas esculturas que ele “sempre” fez] como esculturas, mas como presenças de um certo tipo”. A latência ou ocultismo do antropomorfismo tem sido tal que os próprios literalistas se sentem, como vimos, livres para caracterizar a arte modernista a que se *opõem*, por exemplo a escultura de David Smith e Anthony Caro, como antropomórfica – uma caracterização cujas garras, para começar imaginárias, acabam de ser arrancadas. Pelo mesmo motivo, no entanto, o que está errado com o trabalho literalista não é que ele seja antropomórfico, e sim que o significado e, igualmente, o ocultismo de seu antropomorfismo sejam incuravelmente teatrais. (Não são todos os trabalhos literalistas que ocultam ou mascaram seu antropomorfismo; o trabalho de figuras menores como Steiner exibem o distintivo de

seu antropomorfismo pregado na lapela). A distinção crucial que venho propondo até este momento seria entre trabalhos que são e trabalhos que não são fundamentalmente teatrais. É o teatral que, sejam quais forem as diferenças entre eles, reúne artistas como Bladen e Grosvenor,⁹ ambos tendo permitido que a "escala gigantesca [se tornasse] o termo sobrecarregado" (Morris), a outras figuras mais contidas, tais como Judd, Morris, Andre, McCracken, LeWitt e – apesar do tamanho de algumas de suas peças – Tony Smith.¹⁰ E é no interesse do teatro, embora não explicitamente em seu nome, que a ideologia literalista rejeita a pintura e, igualmente, ao menos nas mãos de seus mais notáveis praticantes recentes, a escultura modernistas.

Nesse contexto, a descrição que Tony Smith faz de um passeio noturno de carro pela auto-estrada de New Jersey ainda em construção torna-se obrigatória:

Quando eu dava aulas na Cooper Union no início da década de 1950, alguém me informou como chegar à New Jersey Turnpike, ainda inacabada. Levei comigo três estudantes e dirigi de algum lugar em Meadows até New Brunswick. A noite estava escura, e não havia postes de luz, marcos, faixas, guarnições nem mais nada além do asfalto escuro varando a paisagem de montanhas recortadas a distância, mas pontuada por coisas empilhadas, torres, vapores e luzes coloridas. Essa corrida foi uma experiência reveladora. A estrada e quase tudo na paisagem eram artificiais, e ainda assim aquilo não poderia ser chamado de uma obra de arte. Por outro lado, aquilo fez por mim algo que a arte nunca havia feito. No início eu não sabia o que era, mas seu efeito foi liberar-me de muitas das opiniões que eu tinha antes sobre arte. Pareceu-me que ali se apresentava uma realidade que nunca havia sido expressa na arte.

A experiência na estrada foi mapeada, mas não reconhecida socialmente. Deveria estar claro que isso era o fim da arte, pensei comigo mesmo. Depois disso a pintura em grande parte fica parecendo consideravelmente pictórica. Não há como

você a enquadrar, você só precisa experimentá-la. Mais tarde eu descobri na Europa umas pistas de pouso abandonadas – obras abandonadas, paisagens surrealistas, algo que não tinha nada a ver com qualquer função, mundos criados sem tradição. Uma paisagem artificial sem um precedente cultural começou a se revelar claramente para mim. Existe um campo de treinamento militar em Nuremberg grande o bastante para acomodar dois milhões de pessoas. O campo todo é cercado por barrancos altos e por torres. O acesso é feito por três degraus de concreto de uns quarenta centímetros, um sobre o outro, estendendo-se por uma milha ou mais.

O que parece ter-se revelado para Smith aquela noite foi a natureza pictórica da pintura – mesmo, pode-se dizer, a natureza convencional da arte. E isso Smith parece ter compreendido não como um desnudamento da essência da arte, mas como uma anunciação de sua morte. Em comparação com a estrada sem sinalização, sem iluminação, em tudo desestruturada – mais precisamente, com a estrada sendo experimentada de dentro do carro e viajando por ela – a arte parece ter-se mostrado a Smith como quase absurdamente pequena ("A arte de hoje é uma arte de selos postais", ele já disse), circunscrita, convencional. ... Não havia, como ele parece ter pensado, nenhum modo de "enquadrar" sua experiência na estrada, isto é, nenhum modo de ela fazer sentido em termos de arte, de fazê-la ser arte, ao menos como a arte se apresentava naquele momento. Ou melhor, "você só precisa experimentá-la" – enquanto ela acontece, tal como simplesmente é (a experiência em si é tudo o que importa). Não se está sugerindo de modo algum que isso seja problemático. A experiência é claramente entendida por Smith como algo inteiramente acessível a qualquer pessoa, não apenas em princípio mas de fato, e a questão relativa a se a pessoa realmente teve a experiência não entra em consideração. Pode-se concluir que isso interessa a Smith por seu elogio a Le Corbusier, para ele "mais disponível" do que Michelangelo: "A experiência direta e primitiva do Edifício da Corte Suprema em Chandigarh é como os Pueblos do sudoeste sob um penhasco que se projeta fantásticamente

sobre eles. Isso é algo que qualquer pessoa pode compreender". Não há a menor necessidade, penso eu, de se acrescentar que a disponibilidade da arte modernista não é desse tipo, e que a justeza ou relevância das convicções que alguém possa ter sobre trabalhos modernistas específicos, uma convicção que começa e termina em sua experiência do próprio trabalho, está sempre aberta a questionamentos.

Mas qual *foi* a experiência de Smith na auto-estrada? Ou, colocando a pergunta em outros termos, se uma auto-estrada, pistas de pouso e campos de treinamento não são obras de arte, então o que *são*? – O que são, realmente, senão *situações vazias*, "abandonadas"? E qual foi a experiência de Smith senão a experiência daquilo que venho chamando de *teatro*? É como se a auto-estrada, pistas de pouso, campos de treinamento revelassem o caráter teatral da arte literalista, só que sem o objeto, isto é, *sem a arte propriamente* – como se o objeto só fosse necessário estando no interior de uma sala¹¹ (ou, talvez, em quaisquer circunstâncias menos extremas do que essas. Em qualquer um desses casos o objeto é, por assim dizer, *substituído* por alguma coisa: na auto-estrada, por exemplo, pelo curso constante que se mantém sobre ela, pela fuga simultânea de novos trechos de asfalto escuro iluminado pelos faróis dianteiros, pela sensação de que a estrada ela mesma é alguma coisa enorme, abandonada, esquecida, existindo tão somente para Smith e seus companheiros de viagem. ... Este último ponto é importante. Por um lado, a auto-estrada, as pistas de pouso e o campo de treinamento não pertencem a ninguém; por outro, a situação estabelecida pela presença de Smith é em cada um desses casos percebida pelo próprio como se fosse *dele*. Além disso, o fato de, em cada um desses casos, ser-lhe possível prosseguir mais e mais adiante e indefinidamente é essencial. Aquilo que toma o lugar do objeto – aquilo que desempenha o mesmo papel de distanciar ou isolar o observador, de fazer dele um sujeito, o que o objeto fazia na sala fechada – é sobretudo a infinitude, ou a ausência de um caráter de objeto, da aproximação, curso ou perspectiva. É a clareza, vale dizer, a pura persistência com a qual a experiência se

apresenta como se dirigida a ele do exterior (na auto-estrada, do exterior do *carro*), que simultaneamente faz dele um sujeito – sujeit-o – e estabelece a própria experiência como sendo a de um objeto ou, antes, da objetividade. Não é de admirar que as especulações de Morris sobre como dispor trabalhos literalistas do lado de fora permaneçam estranhamente inconclusivas:

Por que não colocar o trabalho no exterior para depois inverter os termos? Existe uma necessidade real de se permitir que esse próximo passo se torne uma prática. Parques de esculturas projetados como arquitetura não são a resposta, nem trabalhos colocados do lado de fora de cubos arquitetônicos. Idealmente, o que poderia fornecer novos termos com os quais se trabalhar seria um espaço sem a arquitetura como pano de fundo e referência.

Ao menos que as peças sejam instaladas em um contexto completamente natural, e não parece ser isso o que Morris está propondo, algum tipo de cenário artificial, embora não exatamente arquitetônico, deve ser construído. O que as argumentações de Smith parecem estar sugerindo é que quanto mais efetivo – no sentido de efetivo *como teatro* – o cenário se torne, mais supérfluos se tornam os próprios trabalhos.

VI

O relato de Smith sobre sua experiência na auto-estrada revela a profunda hostilidade do teatro em relação às artes e demonstra, precisamente na ausência do objeto e naquilo que o substitui, o que poderia ser chamado de teatralidade da objetividade. Pela mesma razão, entretanto, o imperativo de que a pintura modernista elimine ou suspenda sua objetividade é, no fundo, o imperativo de que ela *elimine ou suspenda o teatro*. E isso significa que há uma guerra em curso entre o teatro e a pintura e a escultura modernistas, entre o teatral e o pictórico – uma guerra que, apesar da rejeição explícita da pintura e escultura modernistas por parte dos literalistas, não é basicamente o efeito de um programa ou de uma ideologia, mas de experiência, convicção, sensibilidade. (Por exemplo, foi uma experiência *particular* o que gerou em Smith a

convicção de que a pintura – de fato, de que as artes em si mesmas – havia chegado a um fim).

A inflexibilidade e aparente irreconciliabilidade desse conflito são algo de novo. Assinalei acima que só ao longo dos últimos anos a objetividade tem-se tornado uma questão para a pintura modernista. Porém, isso não significa dizer que, antes da atual situação, as pinturas, ou pelo mesmo motivo as esculturas, simplesmente eram objetos. Penso que seria mais próximo da verdade dizer que simplesmente não eram.¹² O risco, mesmo a possibilidade, de considerar obras de arte nada mais além de objetos não existia. O fato de essa possibilidade ter-se apresentado por volta de 1960 resulta grandemente de desenvolvimentos no âmbito interno da pintura modernista. Grosso modo, quanto mais determinadas pinturas avançadas tenham parecido se aproximar de sua assimilação como objetos, mais a história inteira da pintura desde Manet tem podido ser entendida – enganosamente, eu diria – como uma revelação progressiva (ainda que afinal inadequada) de sua objetividade essencial,¹³ e mais urgente se fez a necessidade de a pintura modernista tornar explícita sua essência convencional – especificamente, sua essência pictórica – pela destruição ou suspensão de sua própria objetividade pela forma [shape] como um meio. A visão de que a pintura modernista tende para a objetividade fica implícita na afirmação de Judd “O novo trabalho [isto é, literalista] obviamente se parece mais com escultura do que com pintura, mas é mais próximo da pintura”; e é nessa visão que se fundamenta a sensibilidade literalista em geral. A sensibilidade literalista é, portanto, uma resposta aos mesmos desenvolvimentos que em grande parte forçaram a pintura modernista a desmantelar sua objetividade – mais precisamente, os mesmos desenvolvimentos vistos diferentemente, isto é, em termos teatrais, por uma sensibilidade já teatral, já (o que é pior) corrompida ou pervertida pelo teatro. Similarmente, o que forçou a pintura modernista a eliminar ou suspender sua própria objetividade não foram apenas desenvolvimentos internos a ela, mas a mesma teatralidade geral, envolvente, infecciosa, que corrompeu do início a

sensibilidade literalista, e em cujas mãos os desenvolvimentos em questão – e a pintura modernista em geral – são vistos como nada mais do que uma modalidade de teatro inconvincente e desprovida de presença. Foi a necessidade de romper esses grilhões o que fez com que a objetividade se tornasse uma questão para a pintura modernista. A objetividade tornou-se uma questão também para a escultura modernista. Isso é verdade apesar do fato de a escultura, sendo tridimensional, se assemelhar tanto a objetos ordinários quanto a trabalhos literalistas, diferentemente da pintura. Quase 10 anos atrás, Clement Greenberg retomou o que ele via como a emergência de um novo “estilo” escultórico, cujo mestre é indubitavelmente David Smith, nos seguintes termos:

Fazer da substância algo inteiramente óptico, e da forma, seja ela pictórica, escultórica ou arquitetônica, parte integral do espaço ambiental – isso leva o antiilusionismo a seu termo final. Em vez da ilusão de coisas, temos agora a nosso dispor a ilusão das modalidades: a saber, que a matéria é incorpórea, desprovida de peso, e existindo apenas opticamente como uma miragem.¹⁴

Desde 1960 esse desenvolvimento tem sido conduzido a uma sucessão de clímaxes pelo escultor inglês Anthony Caro, cujo trabalho é muito mais especificamente resistente a ser visto em termos de objetividade do que o de David Smith. Uma escultura característica de Caro consiste, eu diria, na mútua e direta justaposição das vigas-l, barras, cilindros, tubos de certo comprimento, lâminas de metal e grelhas nela incluídos, e não no objeto composto que tais elementos configuram. A inflexão mútua de um elemento sobre outro, e não a identidade de cada um, é que é crucial – ainda que, obviamente, alterar a identidade de qualquer elemento seria pelo menos tão drástico quanto alterar sua posição. (A identidade de cada elemento importa mais ou menos como o fato de ser um braço, ou esse braço, o que faz um gesto ser particular; ou de ser essa palavra ou essa nota e não outra a que ocupa um lugar particular em uma frase ou melodia). Os elementos individuais

conferem significado uns aos outros em virtude de sua justaposição: é nesse sentido, sentido esse inextricavelmente envolvido com o conceito de significado, que tudo o que vale a pena ver na arte de Caro reside em sua sintaxe. A concentração de Caro na sintaxe equivale, segundo Greenberg, a "uma ênfase na abstração, na radical dessemelhança em relação à natureza".¹⁵ E Greenberg prossegue dizendo que "Nenhum outro escultor se distanciou tanto da lógica estrutural das coisas ordinárias ponderáveis". Vale porém enfatizar que isso é uma função de algo mais do que o fato de as esculturas de Caro serem de pouca altura, abertas, feitas parte por parte, desprovidas de silhuetas fechadas e centros de interesse, de sua pouca clareza, etc. Ao contrário, elas eliminam ou suavizam a objetividade por imitar, não exatamente gestos, mas a *eficácia* do gesto; como certos tipos de música e de poesia, elas são possuídas pelo conhecimento do corpo humano e de como, por inúmeros caminhos e maneiras, ele produz significados. É como se as esculturas de Caro essencializassem a significação *em si mesma* – como se *apenas* a possibilidade de fazer significar o que dizemos e fazemos tornasse suas esculturas possíveis. Seria desnecessário acrescentar que tudo isso faz da arte de Caro um manancial de sensibilidade antiliteralista e antiteatral.

Há outro contexto, mais geral, em que a objetividade se tornou uma questão para grande parte da escultura modernista mais recente e ambiciosa, e isso em relação à *cor*. Esse é um assunto amplo e difícil, e aqui eu não posso pretender mais do que indicá-lo.¹⁶ Brevemente, porém, a cor tornou-se problemática para a escultura modernista não porque percebemos que foi *aplicada*, mas porque a cor de uma determinada escultura, seja ela aplicada ou a do material em seu estado natural, se identifica com sua superfície; e, na medida em que todos os objetos possuem uma superfície, a percepção da superfície de uma escultura implica sua objetividade – ameaçando assim qualificar ou mitigar o enfraquecimento da objetividade conseguido por meio da opticalidade e, no caso de Caro, também de sua sintaxe. É em conexão com isso, acredito, que *Bunga*, uma escultura bastante recente de Jules Olitski,

deve ser considerada. *Bunga* consiste de algo entre 15 e 20 tubos de metal, com três metros de comprimento e diâmetros variados, colocados na vertical, unidos por rebites e pintados a *spray* com diferentes cores; a tonalidade dominante fica entre o amarelo e o alaranjado, mas o topo e a parte "de trás" da peça são impregnados de um rosa profundo, e um olhar próximo revela a presença de pintas e até de gotas finas de verde e de vermelho. Uma larga banda vermelha foi pintada em volta do topo da peça, enquanto uma banda bem mais estreita em dois diferentes azuis (um na "frente", o outro nas "costas") circunscreve sua base. Obviamente, *Bunga* está intimamente relacionada às pinturas a *spray* de Olitski, em especial aquelas datadas de mais ou menos um ano, nas quais ele trabalhou nos limites do suporte, ou próximo a eles, com tinta e pincel. Ao mesmo tempo, ela representa muito mais do que uma tentativa de simplesmente fazer escultura de suas pinturas, ou de assim "traduzi-las", vale dizer, uma tentativa de estabelecer a superfície – a superfície, digamos, de *pintura* – como um meio de escultura. O uso de tubos, que individualmente são vistos, incrivelmente, como sendo planos – quero dizer, planos, mas *enrolados* – faz a superfície de *Bunga* ser mais como a superfície de uma pintura do que como a de um objeto: como uma pintura, e à diferença tanto de objetos ordinários quanto de outras esculturas, *Bunga* é *toda ela* superfície. E é claro que o que declara ou estabelece tal superfície é a cor, a cor a *spray* de Olitski.

VII

A esta altura, eu gostaria de fazer uma afirmação da qual não posso pretender dar provas ou evidências, mas que mesmo assim acredito ser verdadeira: o teatro e a teatralidade hoje estão em guerra não apenas com a pintura modernista (ou com a pintura e a escultura modernistas), mas com a arte em si mesma – e na medida em que as diferentes artes podem ser descritas como modernistas, com a sensibilidade modernista em si mesma. Essa afirmação pode ser dividida em três proposições ou teses:

1) O sucesso, até mesmo a sobrevivência das artes, tem passado crescentemente a depender de sua habilidade em eliminar o teatro. Talvez seja

no interior do próprio teatro, mais do que em qualquer outro lugar, que isso se torne mais evidente, onde a necessidade de eliminar aquilo que venho chamando de teatro fez-se sentir sobretudo como a necessidade de estabelecer uma relação drasticamente diferente com sua audiência. (Aqui os textos relevantes são, naturalmente, Brecht e Artaud¹⁷). Pois o teatro *tem* uma audiência – ele *existe para* uma – de um modo que outras artes não têm; de fato, isso mais do que qualquer outra coisa é o que a sensibilidade modernista considera intolerável no teatro em geral. Deve-se assinalar aqui que a arte literalista possui, ela também, uma audiência, ainda que essa seja de algum modo especial: o fato de o observador ser confrontado pelo trabalho literalista em uma situação que ele experimenta como *sua* significa que há um sentido importante em que o trabalho em questão existe *exclusivamente* para ele, mesmo que ele não esteja sozinho com o trabalho naquele momento. Pode parecer paradoxal afirmar que a sensibilidade literalista ao mesmo tempo aspira a um ideal de “algo que todo mundo pode compreender” (Smith) e que a arte literalista se dirige exclusivamente ao observador, mas o paradoxo é apenas aparente. Basta a alguém entrar na sala em que o trabalho literalista foi colocado para que se torne o observador, uma audiência de um só – quase como se o trabalho em questão o esperasse. E na medida em que o trabalho literalista *depende* do observador, que é *incompleto* sem ele, o trabalho *o estava* esperando. E uma vez dentro da sala, o trabalho se recusa, obstinadamente, a deixá-lo sozinho – o que equivale a dizer, o trabalho se recusa a parar de se confrontar com o observador, de distanciá-lo, de isolá-lo (tal isolamento não é uma solidão assim como tal confrontação não é uma comunhão).

A dominação do teatro é o que a sensibilidade modernista considera de mais elevado e que ela experimenta como sendo a marca da grande arte de nosso tempo. No entanto, há uma arte que, por sua própria natureza, *escapa* inteiramente ao teatro – o cinema.¹⁸ Isso ajuda a explicar por que os filmes em geral, até os mais francamente ruins, são aceitáveis para a sensibilidade modernista, ao passo que quase a maior parte da produção

de pintura, escultura, música e poesia de sucesso não é. Porque o cinema escapa ao teatro – automaticamente, por assim dizer – ele oferece um desejável e absorvente refúgio para as sensibilidades que estão em guerra com o teatro e a teatralidade. Ao mesmo tempo, o caráter automático e garantido do refúgio – mais precisamente, o fato de que aquilo que se oferece é um refúgio do teatro e não um triunfo sobre ele, sua absorção e não sua condenação – significa que o cinema, mesmo o mais experimental, não é uma arte *modernista*.

2) *A arte entra em degeneração à medida que se aproxima da condição de teatro.* O teatro é o denominador comum que conjuga uma variedade de atividades aparentemente incompatíveis, e isso é o que distingue aquelas atividades das iniciativas radicalmente diferentes das artes modernistas. Aqui como em todo lugar a questão do valor ou do nível é central. Por exemplo, deixar de registrar a enorme diferença de qualidade entre, digamos, a música de Carter e a de Cage ou entre as pinturas de Louis e as de Rauschenberg significa que as distinções reais – entre música e teatro em primeiro lugar, e entre pintura e teatro em segundo – estão sendo deslocadas pela ilusão de que as barreiras entre as artes estariam em processo de desmoronamento (Cage e Rauschenberg sendo, corretamente, considerados similares) e que as artes elas mesmas estariam finalmente caminhando na direção de alguma espécie de síntese final, implosiva, e imensamente desejável.¹⁹ Ao passo que as artes individuais nunca estiveram de fato explicitamente preocupadas com as convenções que constituem suas respectivas essências.

3) *Os conceitos de qualidade e valor – e na medida em que eles são centrais para a arte, o próprio conceito de arte – só são significativos, ou totalmente significativos, no interior das artes individuais.* Aquilo que se encontra entre as artes é o teatro. É revelador, penso eu, que em suas várias afirmações os literalistas tenham em geral evitado a questão do valor ou qualidade ao mesmo tempo que têm mostrado considerável incerteza sobre se aquilo que estão produzindo é ou não é arte. Descrever seus empreendimentos como uma tentativa

de estabelecer uma arte *nova* não afasta a incerteza; no máximo, aponta para sua causa. O próprio Judd não fez muito mais do que indicar o caráter problemático do empreendimento literalista com sua afirmação "um trabalho só precisa ser interessante". Para Judd, assim como para a sensibilidade literalista em geral, tudo o que importa é se um determinado trabalho é ou não capaz de invocar ou manter (seu) interesse. Enquanto na arte modernista nada além da *convicção* – especificamente, a convicção de que uma dada pintura ou escultura ou poema ou peça musical pode ou não resistir à comparação com trabalhos do passado de inquestionável qualidade no âmbito daquela arte – realmente importa. (O trabalho literalista é freqüentemente condenado – quando é condenado – por ser entediante. Uma acusação mais pesada seria a de que ele é apenas interessante).

O interesse de um determinado trabalho reside, na opinião de Judd, tanto em seu caráter como em todo quanto na pura *especificidade* dos materiais com que ele é feito:

A maior parte dos trabalhos envolve novos materiais, sejam invenções recentes ou coisas nunca antes utilizadas em arte. ... Os materiais variam muito e são simplesmente materiais – fôrmica, alumínio, laminados de aço, acrílico, latão vermelho ou comum, e assim por diante. São específicos. Se são utilizados diretamente, são mais específicos. São também usualmente agressivos. Há uma objetividade na identidade inflexível de um material.

Como a forma do objeto, os materiais não representam, significam ou aludem a coisa nenhuma; são o que são e mais nada. E o que são não é, estritamente, algo que seja percebido, ou intuído, ou reconhecido, ou mesmo visto de uma vez por todas. Ao contrário, a "identidade inflexível" de um determinado material, assim como a inteireza da forma, é simplesmente afirmada ou dada, ou estabelecida já desde o início, quando não antes do início; correspondentemente, a experiência de ambas é de infinitude, de inexaustividade, de sua capacidade de continuar indefinidamente, deixando, por

exemplo, que o material em si confronte o indivíduo em toda sua literalidade, sua "objetividade", sua ausência de qualquer coisa que não seja ele mesmo. De modo similar, Morris escreveu:

É característico de uma Gestalt que, uma vez estabelecida, toda a informação a seu respeito, qua Gestalt, é esgotada. (Não se procura, por exemplo, a Gestalt de uma Gestalt.) ... Está-se ao mesmo tempo livre da forma e ligado a ela. Livre ou desobrigado por causa da exaustão da informação a seu respeito, como forma, e ligado a ela porque ela permanece constante e indivisível.

Tony Smith bate nessa mesma tecla em uma afirmação da qual já citei a primeira frase:

Estou interessado na inescrutabilidade e no mistério da coisa. Qualquer coisa de óbvio que se possa julgar por sua aparência (como uma máquina de lavar ou uma bomba d'água) não é mais de interesse. Um pote de louça Bennington, por exemplo, tem uma sutileza cromática, uma grandeza de forma, uma sugestão geral de substância, generosidade, é tranqüilo e confortante – qualidades que o conduzem para além da mera utilidade. Ele segue nos informando mais e sempre mais. Não podemos vê-lo num segundo, continuamos a lê-lo. Há algo de absurdo no fato de você poder retornar a um cubo desta mesma maneira.

Como os Objetos Específicos de Judd e a Gestalt ou as formas unitárias de Morris, o cubo de Smith é sempre de mais interesse; nunca se sente ter chegado a seu fim; ele é interminável. Interminável, entretanto, não por causa de sua plenitude – essa é a interminabilidade da arte – mas porque não há nada ali para terminar. Ele é interminável tal como uma estrada poderia ser: se fosse circular, por exemplo.

A interminabilidade, a possibilidade de seguir-se mais e sempre mais, mesmo de ter-se que seguir mais e mais, é central tanto para o conceito de interesse quanto para o de objetividade. De fato, parece ser essa a experiência que mais profundamente excita a sensibilidade literalista, e que os artistas

literalistas procuram objetivar em seus trabalhos – por exemplo, pela repetição de unidades idênticas (“uma coisa depois da outra”, como em Judd), o que implica que as unidades em questão poderiam ser multiplicadas *ad infinitum*.²⁰ O relato de Smith de sua experiência na estrada em construção registra esse excitação quase explicitamente. Similarmente, a afirmação de Morris de que no novo trabalho de melhor qualidade o observador é levado a tomar consciência de que “ele mesmo está estabelecendo relações ao apreender o objeto de várias posições e sob condições variáveis de luz e de contexto espacial” equivale a dizer que o observador é levado a tomar consciência da interminabilidade e inesgotabilidade, senão do próprio objeto, de qualquer modo de sua experiência do objeto. Essa consciência é mais ainda exacerbada por aquilo que se poderia chamar de *inclusividade* de sua situação, isto é, pelo fato, assinalado acima, de que tudo que ele observa conta como parte daquela situação, e conseqüentemente parece influir de uma maneira que permanece indefinida sobre sua experiência do objeto.

Aqui, quero finalmente enfatizar algo que já pode ter ficado evidente: a experiência em questão *persiste no tempo*, e a apresentação da interminabilidade que, como venho afirmando, é central para a arte e para a teoria literalistas é essencialmente a apresentação de uma interminável, ou indefinida, *duração*. Mais uma vez o relato de Smith de seu passeio noturno é relevante, tanto quanto sua declaração “Não podemos vê-lo [isto é, o pote e, por extensão, o cubo] num segundo, continuamos a lê-lo”. Morris, ele também, afirmou explicitamente “A experiência do trabalho existe necessariamente no tempo” – embora não fizesse diferença se ele não tivesse feito tal afirmação. A preocupação literalista com o tempo – mais precisamente, com a *duração da experiência* – é, eu sugeriria, paradigmaticamente teatral: como se o teatro confrontasse o espectador e, desse modo, o isolasse, com a interminabilidade não apenas da objetividade mas também a do *tempo*; ou como se o sentido que, no fundo, o teatro promove fosse um sentido de temporalidade, do tempo presente tanto quanto futuro, *simultaneamente*

se aproximando e recuando, como se apreendido em uma perspectiva infinita... Essa preocupação marca uma profunda diferença entre o trabalho literalista e a pintura e a escultura modernistas. É como se a experiência que se tem destas últimas *não tivesse duração* – não porque de fato não se experimenta uma pintura de Noland ou de Olistski ou uma escultura de David Smith ou de Caro em momento algum, mas porque *a todo momento o próprio trabalho se faz totalmente manifesto*. (Isso se aplica à escultura apesar do fato óbvio de que, sendo tridimensional, a escultura pode ser vista de um número infinito de pontos de vista. A experiência que se tem de uma escultura de Caro não é incompleta, e a convicção que se tem de sua qualidade não é suspensa, simplesmente porque a escultura está sendo vista apenas do lugar ocupado pelo observador. Além disso, diante de seus melhores trabalhos, a visão que se tem da escultura é, por assim dizer, *eclipsada* pela própria escultura – da qual não faz nenhum sentido dizer que estaria apenas *parcialmente presente*). É essa presentidade contínua e inteira, que equivale, por assim dizer, a uma perpétua criação de si mesma, que se experimenta como uma espécie de *instantaneidade*: como se, para alguém infinitamente mais perspicaz, um único instante infinitamente breve fosse suficientemente longo para que ele tudo visse, para que ele experimentasse o trabalho em toda sua profundidade e plenitude, para que ele fosse para sempre por ela convencido. (Aqui, vale a pena notar que o conceito de interesse implica uma temporalidade na forma de uma atenção continuamente dirigida ao objeto, ao passo que o conceito de convicção não o faz). Quero afirmar que é devido a sua presentidade e instantaneidade que a pintura e a escultura modernistas eliminam o teatro. De fato, e para além dos limites de meus conhecimentos, sou tentado a sugerir que, em face da necessidade de eliminar o teatro, é acima de tudo à condição da pintura e da escultura – condição, vale dizer, de existir em, mesmo a de produzir ou constituir, um contínuo e perpétuo *presente* – que as demais artes modernistas contemporâneas, principalmente a poesia e a música, aspiram.²¹

VIII

Este ensaio será lido como um ataque a certos artistas (e críticos) e como uma defesa de outros. E é certamente verdade que o desejo de distinguir entre o que para mim é a autêntica arte de nosso tempo e um outro trabalho, o qual, independentemente da dedicação, paixão e inteligência de seus criadores, me parece compartilhar certas características aqui associadas com os conceitos de literalismo e teatro, em grande parte motivou o que escrevi. Nestas últimas sentenças, entretanto, eu gostaria de chamar atenção para a total ubiqüidade – a virtual universalidade – da sensibilidade ou modo de ser que caracterizei como corrupta ou pervertida pelo teatro. Somos todos literalistas durante a maior parte de nossa vida, ou toda ela. Presentidade é graça.

Michael Fried, um dos mais proeminentes críticos da pintura modernista durante a década de 1960, ocupa atualmente a cadeira de Humanidades (Humanities) na John Hopkins University. De suas publicações destaca-se a recente coletânea *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (1998).

Tradução: Milton Machado

Notas

- ¹ Isso foi dito por Judd em uma entrevista a Bruce Glaser, editada por Lucy Lippard e publicada como "Perguntas para Stella e Judd", *ArtNews*, Vol. LXV, nº 5, setembro 1966. As argumentações atribuídas a Judd e Morris neste ensaio foram extraídas dessa entrevista, do ensaio de Judd "Specific Objects", *Arts Yearbook*, Nº 8, 1965, ou dos ensaios de Robert Morris "Notes on Sculpture" e "Notes on Sculpture, Part 2", publicados em *ArtForum*, Vol. IV, nº 6, fevereiro de 1966, e Vol. 5, nº 2, outubro de 1966, respectivamente (também tomei uma observação de Morris do catálogo para a exposição "Eight Sculptors: The Ambiguous Image", ocorrida no Walker Art Center, outubro-dezembro de 1966). Devo acrescentar que, ao esboçar o que me parece ser a posição que Judd e Morris têm em comum, ignorei várias de suas diferenças e usei certas observações em contextos para os quais elas podem não ter sido intencionadas. Além disso, nem sempre indiquei qual dos dois de fato disse ou escreveu alguma frase particular; a alternativa teria sido sobrecarregar o texto com notas de rodapé.
- ² O vocábulo *shape* traduz "forma", mas seu sentido difere daquele do vocábulo *form*. Optou-se pela tradução de ambos por "forma", com a indicação, entre colchetes, de toda ocorrência do vocábulo *shape* no original. Optou-se também, eventualmente, pela tradução "forma geral". (NT)
- ³ "Shape as Form: Franks Stella's New Paintings", *Artforum*, Vol. V, nº 3, novembro. 1966; "Jules Olitski", introdução para o catálogo da exposição de seu trabalho na Corcoran Gallery, Washington, D.C., abril-junho 1967; e "Ronald Davis: Surface and Illusion", *Artforum*, Vol. V, nº 8, abril 1967.
- ⁴ O vocábulo *objecthood* é um neologismo, tanto quanto sua tradução "objetidade", que já aparece no título. (NT)
- ⁵ Publicado no catálogo da exposição "American Sculpture in the Sixties", no Los Angeles County Museum of Art. O verbo "projetar", que acabei de usar, é extraído da afirmação de Greenberg, "A meta ostensiva dos minimalistas é 'projetar' objetos e grupos de objetos que apenas tangenciem a arte".
- ⁶ "Art After Abstract Expressionism", *Art International*, Vol. VI, nº 8, 25 de outubro, 1962: 30. A passagem da qual isso foi extraído diz o seguinte:

Sob o teste do modernismo, mais e mais convenções da arte da pintura mostraram-se dispensáveis, não essenciais. Mas agora se estabeleceu, ao que parece, que a essência irreduzível da arte pictórica consistiria em apenas duas convenções ou normas constitutivas: a planaridade e a delimitação da planaridade; e que a simples observância dessas duas normas seria suficiente para se criar um objeto que possa ser experimentado como um quadro: sendo assim, uma tela esticada e grampeada já existe como pintura – embora não necessariamente como uma pintura bem resolvida.

Em linhas gerais, isso é sem dúvida correto. No entanto, há certas qualificações a serem feitas.

Para começar, não é de todo suficiente dizer que uma tela em branco pregada a uma parede não é "necessariamente" um quadro bem resolvido; penso que não seria nenhum exagero dizer que ela não é concebivelmente um quadro

bem resolvido. Pode-se objetar que determinadas circunstâncias futuras poderiam fazer dela uma pintura bem resolvida; mas eu diria que, para isso acontecer, a atividade da pintura teria que mudar tão drasticamente que nada além do nome permaneceria. (Seria necessária uma transformação muito maior do que aquela que a pintura sofreu de Manet a Noland, Olitski e Stella). Além disso, ver-se algo como uma pintura, no sentido de se considerar uma tela grampeada como uma pintura e ter-se a certeza de que um dado trabalho pode ser comparado às pinturas do passado de comprovada qualidade são experiências totalmente diferentes: eu diria que, a não ser que alguma coisa nos convença de sua qualidade, apenas trivialmente, ou nominalmente, ela é uma pintura. Isso sugere que a planaridade e a delimitação da planaridade não devem ser compreendidas como a "essência irredutível da arte pictórica", e sim como condições mínimas para que algo possa ser visto como uma pintura; e que a questão crucial não é definir quais seriam tais condições mínimas, e por assim dizer atemporais, mas sim aquilo que, em um dado momento, seria capaz de convencer de que aquilo é satisfatoriamente uma pintura. Isso não quer dizer que a pintura não tenha uma essência; mas sim que aquela essência – isto é, aquela que leva ao convencimento – é em grande parte determinada por e, portanto, muda constantemente em resposta ao trabalho vital do passado recente. A essência da pintura não é algo irredutível. Ao contrário, a tarefa do pintor modernista é descobrir quais convenções, e somente estas, são capazes de, em um dado momento, estabelecer a identidade de seu trabalho como pintura.

Greenberg se aproxima dessa posição quando acrescenta: "Quer me parecer que Newman, Rothko e Still deslocaram a auto-crítica da pintura modernista para uma nova direção simplesmente pela manutenção de sua continuidade na mesma velha direção. A pergunta que agora se coloca por intermédio de sua arte não é mais o que constitui a arte, ou a arte da pintura, em si, mas o que irredutivelmente constitui a boa arte em si. Ou, melhor, qual é a fonte definitiva do valor ou da qualidade na arte?" Mas eu argumentaria que o que o modernismo veio a significar é que as duas perguntas – O que constitui a arte da pintura? O que constitui boa pintura? – não podem mais ser separadas; a primeira se confunde, ou tende cada vez mais a se confundir, com a segunda. (Estou, obviamente, me alinhando com a versão de modernismo que adiantei em *Three American Painters*).

Ver, ainda sobre a natureza ou essência e a convenção nas artes modernistas, meus ensaios sobre Stella e Olitski, mencionados acima, assim como, de Stanley Cavell, "Music Discomposed" e "Rejoinders", em resposta a críticos daquele ensaio, a serem publicados como parte de um simpósio organizado pela University of Pittsburgh Press em um volume intitulado *Art, Mind and Religion*. Os textos de Cavell também serão incluídos em seu livro de ensaios *Must We Mean What We Say?*, a ser publicado em breve pela Scribner's.

⁷ Citado por Morris como epígrafe de "Notes on Sculpture, Part 2".

⁸ Com exceção da já citada epígrafe de Morris, todas as observações de Tony Smith foram tiradas de "Talking to Tony Smith", por Samuel Wagstaff Jr., *Artforum*, Vol. V, nº 4, dezembro de 1966.

⁹ No catálogo da exposição *Primary Structures*, ocorrida na primavera passada no Jewish Museum, Bladen escreveu

"Como você faz do interior um exterior?", e Grovesnor, "Não quero que meu trabalho seja visto como 'grandes esculturas', são idéias que operam no espaço entre o chão e o teto". A relevância desses argumentos para o que identifiquei como evidências da teatralidade da teoria e da prática literalistas me parece óbvia.

¹⁰ É a teatralidade, também, o que aproxima todos esses artistas a outras figuras tão disparatadas como Kaprow, Cornell, Rauschenberg, Oldenburg, Flavin, Smithson, Kienholz, Segal, Samaras, Christo, Kusama... – a lista poderia prosseguir indefinidamente.

¹¹ O conceito de sala é, de regra clandestinamente, importante para a arte e para a teoria literalistas. Em ambas, com efeito, ela pode quase sempre substituir a palavra "espaço": diz-se de alguma coisa que ela está em meu espaço se ela estiver na mesma sala que eu (e se ela ocupar um lugar em que eu não tenha como deixar de percebê-la).

¹² Stanley Cavell assinalou em um seminário que para Kant, na *Crítica do Juízo*, uma obra de arte não é um objeto. Aproveito a oportunidade para registrar que, sem as inúmeras conversas que tive com Cavell nos últimos anos, e sem o tudo que aprendi em seus cursos e seminários, este ensaio – e não apenas ele – seria inconcebível. Também gostaria de expressar minha gratidão e dívida para com o compositor John Harbison, que, ao lado de sua esposa, a violinista Rosemary Harbison, me proporcionou a única iniciação à música moderna que eu possa ter tido, tanto por tal iniciação quanto por suas inúmeras opiniões acerca do assunto deste ensaio.

¹³ Um modo de descrever esse ponto de vista seria dizer que ele extrai algo como uma falsa inferência do fato de a apreensão cada vez mais explícita do caráter literal do suporte ter-se tornado central para o desenvolvimento da pintura modernista: a saber, que a literalidade *em si* é um valor de suprema importância. Em "Shape as Form", argumentei que essa inferência fecha os olhos para certas considerações vitais; e indiquei que a literalidade – mais precisamente, a literalidade do suporte – só constitui um valor no âmbito interno da pintura modernista, e daí somente porque a história de seu empreendimento acabou fazendo com que ela se tornasse um valor.

¹⁴ "The New Sculpture", *Art and Culture*, Boston, 1961: 144

¹⁵ Esta e a próxima observações são tiradas do ensaio de Greenberg "Anthony Caro", *Arts Yearbook*, nº 8, 1965. O primeiro passo de Caro nesta direção, a eliminação do pedestal, parece, em retrospecto, ter sido motivado menos pelo desejo de apresentar seu trabalho sem acessórios artificiais do que pela necessidade de rebaixar sua objetividade. Seu trabalho tem revelado até que ponto a mera colocação de alguma coisa sobre um pedestal *confirma* tal coisa em sua objetividade; embora a mera remoção do pedestal não rebaixe por si mesma a objetividade, tal como é provado pelo trabalho literalista.

¹⁶ Ver em "Anthony Caro", por Clement Greenberg, e na seção final de meu "Shape as Form", algo mais, mas não muito mais, sobre a cor na escultura.

¹⁷ A necessidade de buscar uma nova relação com o espectador, que Brecht sentiu e discutiu várias vezes em seus escritos sobre teatro, não resultava simplesmente de seu marxismo. Pelo contrário, sua descoberta de Marx parece ter sido

em parte a descoberta daquilo que deveria ser aquela relação, do que poderia significar: "Quando li *O Capital* de Marx eu entendi minhas peças. Naturalmente que quero ver este livro tendo ampla circulação. É claro que não se tratava de achar que eu havia escrito toda uma pilha de peças marxistas inconscientemente; mas esse homem Marx era o único espectador de minhas peças que eu eventualmente poderia encontrar". (*Brecht on Theater*, editado e traduzido por John Willett, Nova York, 1964: 23-24).

¹⁸ Como exatamente o cinema escapa ao teatro é uma bela questão, e não há dúvidas de que uma fenomenologia do cinema que se concentrasse nas similaridades entre ele e o teatro – por exemplo, que no cinema os atores não estão fisicamente presentes, o próprio filme é projetado longe de nós, a tela não é experimentada como uma espécie de objeto existindo, por assim dizer, em uma relação física conosco, etc. – seria extremamente gratificante. Cavell, mais uma vez numa conversa, chamou atenção para o tipo de *lembração* que ocorre quando se faz um relato de um filme e, mais em geral, para a natureza das dificuldades envolvidas quando se faz esse tipo de relato.

¹⁹ Essa é a visão de Susan Sontag, cujos diversos ensaios, reunidos em *Against Interpretation*, constituem talvez a mais pura – certamente a mais flagrante – expressão daquilo que venho chamando de sensibilidade teatral na produção crítica recente. Nesse sentido, eles são de fato "estudos de caso de uma estética, uma teoria da minha própria personalidade", como ela pretende que sejam. Em uma passagem característica, a Sra. Sontag argumenta:

A arte hoje é um novo tipo de instrumento, um instrumento para modificar a consciência e para organizar novas modalidades da sensibilidade. E os meios para a prática da arte foram radicalmente ampliados... Os pintores não se sentem mais confinados à tela e à tinta, e utilizam pêlos, fotografia, cera, areia, pneus de bicicleta, suas próprias escovas de dente, e meias... Todos os tipos de limites convencionalmente aceitos foram assim desafiados: não apenas aquele entre a cultura "científica" e a "artístico-literária", ou aquela entre "arte" e "não-arte"; mas também muitas das distinções estabelecidas no próprio mundo da cultura – entre forma e conteúdo, o frívolo e o sério, e (uma favorita entre os intelectuais das letras) "alta" e "baixa" cultura. (296-97).

A verdade é que a distinção entre o frívolo e o sério a cada dia se torna mais urgente, mesmo absoluta, e as atividades das artes modernistas se tornam mais puramente motivadas pela necessidade de perpetuar os padrões e valores da alta arte do passado.

²⁰ Isto é, o número *real* dessas unidades em um determinado trabalho é percebido como sendo arbitrário, e a peça em si – apesar da preocupação literalista com formas inteiras – é vista como um fragmento, ou recortada, de algo infinitamente maior. Essa é uma das mais importantes diferenças entre o trabalho literalista e a pintura modernista, que se fez responsável por seus limites físicos como nunca anteriormente. As pinturas de Noland e de Olistski são dois exemplos óbvios, e diferentes, desse caso. É também nesse sentido que a importância das bandas pintadas em volta e no topo de *Bunga*, a escultura de Olistski, torna-se evidente.

²¹ O que isso vai significar em cada arte será naturalmente diferente. A situação da música, por exemplo, é

especialmente difícil, uma vez que a música compartilha com o teatro a convenção, se posso chamá-la assim, da duração – uma convenção que, acho eu, vem-se tomando ela mesma cada vez mais teatral. Além disso, as circunstâncias físicas de um concerto são bastante semelhantes às de uma *performance* teatral. Pode ter sido o desejo de algo como uma presentidade o que, pelo menos em parte, levou Brecht a defender um teatro não ilusionista, em que a iluminação do cenário, por exemplo, seria visível pela audiência, em que os atores não se identificariam com as personagens que representam para em vez disso apresentá-las, e em que a própria temporalidade seria apresentada de uma nova maneira:

Da mesma maneira que o ator não precisa mais persuadir a audiência de que quem está no palco é a personagem criada pelo autor e não ele próprio, ele também não precisa fingir que as ações que ali se passam nunca foram ensaiadas, e que estariam acontecendo ali pela primeira e única vez. A distinção proposta por Schiller não tem mais validade: que o rapsodista teria que tratar seu material como algo que ocorreu absolutamente no passado: cabe-lhe a paródia, absolutamente aqui e agora. Deveria ficar evidente durante toda sua performance que 'mesmo no começo e no meio ele sabe como ela vai terminar', daí que ele deve 'manter sua independência e sua tranquilidade do início ao fim'. Ele narra a estória de sua personagem por meio de um retrato vivo, sabendo sempre mais do que ela sabe, e tratando o 'agora' e o 'aqui' não como uma farsa possibilitada pelas regras do jogo, mas como algo que é diferente do ontem e de outro lugar, de modo a tornar visível o encadeamento dos eventos. (194)

Mas, da mesma forma que a iluminação exposta defendida por Brecht se tornou mais uma espécie de mera convenção teatral (a qual, mais ainda, sempre desempenha um papel importante na apresentação do trabalho literalista, como as imagens da instalação da peça com os seis cubos de Judd na galeria Dwan podem demonstrar), não fica claro se a manipulação do tempo que Brecht reivindica equivaleria a uma autêntica presentidade ou, simplesmente, a outra modalidade de *presença* – isto é, a uma apresentação do tempo como se fosse ele mesmo algum tipo de objeto literalista. Na poesia, a necessidade de presentidade se manifesta no poema lírico; esse tema demandaria tratamento especial.

Para discussões sobre o teatro relevantes para este texto, ver o ensaio "Ending the Waiting Game", sobre "End-Game", de Beckett, e "The Avoidance of Love: a Reading of King Lear", ambos de Cavell, a serem publicados em *Must We Mean What We Say?*