

Art since 1900

BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H.D., FOSTER, Hal e KRAUSS, Rosalind. *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

Alexandre Sá

Há, inevitavelmente, na maioria dos textos e dos livros um desejo-cobiça (no melhor sentido do termo), fundamentado em sua responsabilidade recôndita (espera-se), que produz uma fálca criativa que por sua vez desemboca em um alvo, um objeto, um eixo de desenvolvimento que permeia sua pesquisa (quando necessária), sua escrita, suas análises, seus enredos e desenredos, sua produção e sua publicação. Por vezes, essa aspiração, em sua ingenuidade de veemência, termina obscurecendo parte dos riscos que são naturais a todo e qualquer movimento de ultrapassagem, que se desvela no momento preciso em que nos deslocamos desse tal ideário subjetivo para a objetividade instrumental (e não menos defectível) da palavra.

Essa talvez seja de uma das questões inerentes ao ato de escrever que deve ser sempre observada com cuidado, sem afã e de maneira absolutamente afiada. Todo autor merece de alguma maneira ter consciência de que o suporte escolhido para sua construção artística é (como todo suporte) inevitavelmente material, ligado então a uma série de elementos formais que são suscetíveis às mais diversas intempéries. E mesmo que sua experiência estética, ao ser produzida, não dependa unicamente da materialidade crua da realidade histórica do mundo, mesmo que seus instrumentos sirvam para desencadear um processo mental de reflexão e refinamento poético, seu meio de funcionamento (e seu estágio primeiro de encantamento, *why not?*) se realiza na concretude da realidade. E essa realidade, quando se refere à real idade da palavra e do texto como signo inelutável, traz consigo suas lâminas de tempestades lingüísticas, da mesma maneira que sua libertação próspera e não menos caótica.

Se essa tal escrita ainda se constrói amparada por um enorme passado repleto de referências, e se aquele que escreve tornou-se referência para aqueles que se aventuram pelo exercício de lê-lo, a responsabilidade diante dos olhos que virão se faz ainda mais forte e mais potente. Contudo, essa responsabilidade de maneira alguma implica necessidade de rigidez, de segurança absoluta (afinal, todo exercício artístico é fruto de uma insegurança diante do que se realiza como o(h!)beto e diante daquilo que se apresenta como autor/proponente) e de posições confortáveis diante de um domínio do assunto que se deseja tratar. Aquele que escreve, de mãos dadas com aquele que lê, pode dar-se ao direito de se lançar num vácuo oblíquo (próprio de todo conhecimento) entre si e a obra que se instaura na clareira da experiência em meio aos sujeitos desse exercício. A escrita (e neste aspecto torna-se bastante próxima da leitura) precisa mergulhar em sua época para que seu funcionamento jamais se torne embriagado diante de uma situação que se coloca. E agora, especificamente já, a deriva, a errância, a dúvida e o paradoxo são pressupostos incontestáveis daquilo que se denomina contemporâneo.

Art since 1900 insere-se nesta profusão de discursos, nesta horizontalidade textual em que estamos submersos e, curiosamente, torna-se vítima de sua carga incontestável de consciência diante de si e de sua intelectualidade admirável. A reunião dos quatro grandes historiadores vivos (que talvez ainda não tenham tido tempo para desconstruir suas mitologias pop-pessoais) termina em alguns momentos gerando uma tensão tão forte de genialidades e de certezas epistemológicas, que parecem sufocar os autores e os leitores em suas respectivas histórias recheadas de convicção. O livro sabe aquilo a que se propõe e, talvez por sua extensão e pela tal cobiça-desejo-que-poderia-ser-virtude, termina se contentando em assumir suas proposições e tentando enquadrá-las em todos os cantos possíveis.

É claro que sabemos que ao longo da História da Arte houve por muito tempo, um "texto" subliminar que fundamentava as obras e os artistas. Esse "texto", amparado em seu tempo,

em seu espaço, em seu metro de cantigas, em sua atmosfera, em sua situação social, econômica, política e filosófica, serviu como elemento primordial para que o público pudesse então compreender aquilo que desfilava diante de seus olhos. Essa escritura estava presente nos trabalhos, da mesma maneira que em seu público e na vida que unia os dois eixos de experimentação (artista e observador). Gradativa, e fundamentalmente na época moderna, essa escrita entra em crise, e a leitura que se fazia possível e a ligação estreita de mútuo (re?)conhecimento existente no objeto e naquele que o observa desaparecem. Entra em crise e em ebulição. A arte moderna traz este paradigma bastante conhecido, e talvez até cansado, da autonomia da arte, da arte que investiga a si mesma através de seus elementos formais e que busca eliminar qualquer elemento que esteja sobrando em seu processo de exposição e auto-análise.

Todos já sabemos, ou pelo menos pressentimos, que uma idéia de "pureza greenberguiana" é absolutamente utópica, já que a arte, mesmo quando preocupada com seus limites e com seus mecanismos internos de funcionamento, jamais pôde desligar-se completamente do conjunto de elementos que determinavam a ambiência de sua formação. *Art since 1900* se propõe exatamente a isto: pesquisar, explicitar e enumerar o conjunto rizomático (em alguns momentos ofuscado) de acontecimentos e de reflexões teóricas que permearam a arte moderna. É isso que o livro propõe e é isso que ele apregoa em sua introdução com os quatro ensaios de incontestável qualidade sobre a questão da psicanálise, da história social, do formalismo/estruturalismo e do pós-estruturalismo/desconstrução. Tais textos, escritos por Hal Foster, Benjamin Buchloh, Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, respectivamente, indicam o caminho desejado e fundamentam parcialmente as metodologias que serão adotadas ao longo de seus "microcapítulos", ou melhor, de suas entradas divididas por anos. Essa introdução merece considerável atenção, pois é aí que os autores clarificam a mudança na abordagem que desejam e que a princípio encontraremos nas infundáveis páginas seguintes.

Por outro lado, a aplicabilidade de tais questões ao longo dos anos por vezes se torna tediosa, já que o que termina ocorrendo é uma inevitável supremacia do texto, do discurso e dos conceitos que tentam, todo o tempo, se impor como elementos imprescindíveis (e absolutamente auto-sustentáveis) à compreensão dos trabalhos. Coisa essa que, de antemão sabemos, nem sempre é assim. Se por um lado tínhamos uma história da arte baseada no clichê da forma moderna, aqui surge um risco enorme de estarmos diante de uma história moderna da arte que supõe ser possível uma autonomia incontestada do texto.

O leitor pode então estar se perguntando se o resenhista que lhe fala não estaria caindo em contradição, pois, se no começo de seu discurso apontava para a palavra e seu funcionamento relativamente perigoso, agora termina defendendo que o texto mesmo não é capaz de abarcar a carga de significância de uma era específica... É claro que minha resposta a isso é absolutamente óbvia e (perdoem-me a sinceridade) repleta de chavões. O que talvez falte ligeiramente ao livro é uma certa compensação lúcida entre o que se escreve sobre aquilo que se discute e as obras (em sua formalidade inelutável), já que é essa conjugação de forças teóricas e plásticas que torna possível a compreensão (mesmo que suposta) de uma época determinada. Por vezes temos a sensação de que a moldura teórica termina soterrando aquilo que provavelmente deveria envolver e, em casos extremos, sentimos a presença quase constrangedora de um corpo-conceito que a todo custo tenta fundamentar um conjunto de trabalhos visuais que respondem por si só, gerando uma inevitável superficialidade às avessas. Vale lembrar que esse risco apontado, de descompasso (e de tempero, *why not?*) entre as análises, se mostra ainda mais fortemente na segunda metade do livro, em que os trabalhos perdem de vez suas próprias forças para dar lugar a uma teoria pressupostamente autônoma. É importante lembrarmos que a história não pode ser entendida apenas como um campo de diversas narrativas entrecruzadas, mas sim como um espaço de tensionamento de múltiplos acontecimentos, de propostas as mais diversas e de efeitos inimagináveis, fundado na relação entre imagem e texto.

Por certo não poderíamos de forma alguma desconsiderar a importância desse livro (levemente desajeitado em seu tamanho, peso etc.), bem como sua organização absoluta e sua densidade teórica que funcionam como um manual de sobrevivência para leitores completamente engajados nas artes visuais (por mais paradoxal que pareça). O livro é dividido em duas partes: de 1900 a 1945 e de 1945 em diante. Ao final de cada parte, há um debate honesto com os autores, em que podemos perceber as nuances teóricas de cada um e suas respectivas divergências. É dividido por anos (sem que isso implique uma cronologia teórica no sentido estrito), e para cada ano existe uma quantidade considerável de informações extras e de símbolos que indicam a possibilidade de ligação com outro momento específico, para que o leitor possa assim criar sua própria rota de leitura. Vale lembrar que existem alguns anos não contemplados (como, por exemplo, 1905, 1978 e 1979), e outros com mais de uma entrada (1959, 1984). E traz ainda no final um glossário, para que possamos entender (se é que esse verbo ainda nos cabe) os termos utilizados, e uma lista bibliográfica suplementar. No geral, o livro é repleto de qualidades (por vezes contestáveis), até mesmo em sua quase-impossibilidade de leitura total, que desafia o leitor a todo instante e que o instiga a ir garimpando informações, colhendo teorias e ir construindo seu próprio fluxo (infundável) de reflexões e incertezas. Certamente, é um livro que atende a seus desejos, incluído o de tornar-se uma obra de referência, mas que, se utilizada sozinha, como objeto de compreensão da arte moderna, jamais conseguirá cumprir seu papel.

PS. No dia 28 de julho de 2006, dentro do evento Incorp(Re)ações, curado por mim, Beatriz Lemos e Daniela Mattos, realizei uma ação com esse livro. Ficava lendo-o (para produzir esta resenha) enquanto tomava conta de uma sala repleta de fotografias que tinham como questão (que também era o mote da exposição) o corpo como local de investigação poética.

Veza por outra, convidava alguém de maneira aleatória e pedia para que abrisse o livro ao acaso e escolhesse alguma ilustração. Feito isso, colocava uma folha de papel de seda sobre o livro e escrevia uma única palavra que conseguisse abarcar parte do conteúdo daquela entrada específica e pedia gentilmente para que o público/agente desenhasse o que lentamente lhe surgia, como que num desejo de desconstrução teórica e construção poética.

Ao longo da ação, sussurrava (enquanto fazia carinho) no leitor/artista a música "Não sonho mais", de Chico Buarque, numa referência irônica a nossa inevitável impotência diante do enredo histórico que nos serviu de legado e escudo (mesmo próximo, mesmo distante) e de nossa cobiça de compreensão épica.

Dada

Museu Georges Pompidou, Paris, 2005.

Cezar Bartholomeu

A exposição Dada, iniciada em Paris, percorreu posteriormente Zurique, Berlim, Hanover, Colônia e Washington, terminando sua itinerância em setembro de 2006 no Moma, em New York.

Dada foi proposta como uma mostra exaustiva (senão definitiva) do dadaísmo, desejosa de, pela amplidão, recriar o vigor dos ambientes das diversas manifestações dadaístas. Seu principal interesse esteve na capacidade de reunir e no modo de tentar relacionar um número enorme de obras, cuja maior parte provém da coleção do próprio Beaubourg. A versão parisiense, assim, talvez seja a mais condizente com a construção conceitual de seu curador, Laurent Le Bon.

A exposição começa a partir de uma ante-sala, com duas possibilidades de acesso definidas pela qualidade dos objetos apresentados: fotos, revistas, manifestos e notas de artista foram colocados à esquerda, em um longo corredor negro que acompanha o espaço expositivo, posicionando na margem estes, que na verdade não são apenas documentos, mas rastros que recuperam manifestações de outra ordem material, diferentes daquela da obra tal como concebida classicamente. A curadoria, assim, se isentou de problematizar esse modo de recuperação – o que são esses documentos? são obras? fazem parte de obras? o conceito de obra perde o sentido? – questão crítica que relaciona o dadaísmo à arte contemporânea.

Na organização desse corredor, na verdade, já se observava uma (outra) primeira organização da exposição: por capitais. Assim, chama-se a

atenção para as diversas cidades nas quais se concentrava a produção dadaísta. Ironicamente, marca-se dessa forma um paralelismo interessante entre a intinerância da exposição (patrocinada em Paris pela *griffe* Yves Saint Laurent), o aspecto internacionalizado do dadaísmo e ainda o modo pelo qual se opta por explicar tal ocorrência como internacionalizada.

Se, de outro modo, penetramos a mostra por seu centro, somos confrontados diretamente por uma grande série de salas brancas. As obras situavam-se nesse grande espaço central, preenchido por cubículos de mesmo tamanho, que dividiam homoganeamente a exposição segundo diferentes temas, definidos por cidades, artistas, grupos ou meios. Essas pequenas salas não apenas mapeavam a produção conceitualmente, mas tinham como função reduzir a escala (sobretudo o pé-direito) do Beaubourg, de modo a adequá-la à das obras. Essa adequação, no entanto, não é de caráter ilusionista – a todo momento é percebida como recurso que atinge diretamente a escala humana no espaço mais amplo do museu.

Essas estruturas, por serem vazadas nos quatro cantos, implicavam um percurso indeterminado para o espectador, ainda que claramente circunscrito às possibilidades do modular e do serial, e a uma entrada e uma saída (de modo que a linearidade da exposição fosse apenas aparentemente afetada). Essa matriz fria é a principal estratégia conceitual da curadoria, que faz aí ver uma orientação didática exterior às obras (exterioridade marcada principalmente nas obras tridimensionais), reproduzindo um modo de exibir clássico. Contra tal forma domesticadora poucas obras (aquelas de caráter mais formal), contraídas, escapam; a partir de tais espaços reagem ativamente à presença do espectador e o surpreendem, indicando sua força e atualidade. Justamente as obras que menos apostam no embate formal são as mais prejudicadas.

O contraste é ainda mais evidente se relacionamos esses espaços a outros dois que constituem a exposição. Simétrico ao corredor em que se situam os documentos, foi fabricado um outro, lateral, escuro, pelo qual podem ser percorridos trabalhos sonoros. O prazer de visitar esse corredor não esconde, entretanto, o isolamento que o constitui (um isolamento que também é conceitual) e tem como base uma consideração reacionária da forma e da forma

expositiva. A simetria em relação aos documentos, nesse caso, é sintomática.

A evidência de tal consideração se confirma no final da exposição – no espaço aberto que se situa ao final das saletas temáticas, isolado dos corredores. Como final da exposição e conclusão, nesse espaço se situam as obras de Duchamp. Fora das circunscrições físicas e conceituais propostas pela curadoria, obras fundamentais são expostas de modo completamente diverso do resto da exposição. As obras de Duchamp são exibidas na qualidade de arte que existe contemporaneamente no museu contemporâneo.

A hierarquia entre as seções da exposição é evidente e não contribui para a visão da relevância contemporânea do dadaísmo como proposto pela curadoria. Ao contrário, de modo intrigante, revela a atribuição de um conceito clássico de obra-prima à obra de Duchamp que permite dissolver categorias (entre documento, obra no sentido clássico e obra em um sentido contemporâneo) e que justifica sua 'remoção' do museu clássico; para estas obras, a história da arte abre a possibilidade (e o fantasma) de seu anacronismo. Obras-chave como *Roda de bicicleta*, *Porta-garrafa*, *Fresh widow* ou *Grande vidro* constituem o problema histórico – o que é dadaísmo? – pelo nada simples confronto entre obras, suas formas e seus conceitos. E tal confronto não se dá sem corroboração de estratégias curatoriais: nesse espaço convivem documento, cinema, objetos, dispositivos cenográficos, painéis brancos (que, mais do que simular salas, se mostram como espaços que não se formam), descontinuidades, a cada caso reforçando diferenças, num embate que repercute alto e faz pensar na submissão das outras obras e artistas à hierarquia e à homogeneização do resto da exposição. Essa hierarquia que constitui Dada como exposição, infelizmente, faz assemelhar toda a produção cuja contemporaneidade não se manifesta imediatamente, sua negatividade negada na simulação de um museu modernista e de um percurso lógico; o vigor dos ambientes dada está claramente dado como autopsia.

É bem verdade que o catálogo que acompanha a exposição está mais próximo de suas boas intenções. Aí a tematização parece operar de modo diferente: a cada uma das categorias corresponde um texto leve, que visa elucidá-las de modo amplo (sob o espectro frouxo de uma crítica cultural). Tais textos efetivamente

singularidades provenientes das implicações que traz. Olivier destaca ainda que sua investigação atenta para os fundamentos teóricos, antropológicos e estéticos da performance, bem como para as relações possíveis entre as artes visuais, a poesia e a música.

"Da action-painting à atitude na arte", destaca-se como um dos mais interessantes capítulos, em que o autor aborda o célebre texto "O Legado de Jackson Pollock", do 'inventor' do happening, Allan Kaprow – para cuja criação extraiu de suas experiências na pintura e na análise da obra de Pollock elementos importantes –, em contraponto ao artigo "The American Action Painter", do crítico Harold Rosenberg, considerando que este último finalmente perscruta as possibilidades da expressão action-painting e as idéias e conceitos nela engendrados. Segundo Lussac, o artigo de Rosenberg "fala da tela como evento, um ato inseparável da biografia do artista". Ainda nesse capítulo aponta com propriedade: "a arte pode tornar-se ação, fundada em escolhas que intervêm no espaço real". Outros pontos importantes no livro se encontram nos capítulos em que Lussac trata do fundamental "Untitled Event", de 1952, de Jonh Cage, bem como de seu antológico curso de composição experimental na School of Social Research. De acordo com o autor, o evento, realizado em 1952 no Black Mountain College e intitulado "Untitled Event" – no qual Cage atuou tanto como 'ator' quanto como 'autor/maestro', regendo e indicando aos outros participantes suas ações, usando movimentos, sons e elementos visuais na composição –, seria o primeiro happening da história. Apesar de diversos autores concordarem com essa classificação, é possível considera-lo um "proto-happening". O termo happening foi cunhado por Kaprow – aluno de Cage na School of Social Research – por ocasião de seu "18 Happenings in 6 parts" realizado em 1959 e desencadeando uma posterior transformação do happening em uma espécie de linguagem, usada por outros artistas da época, até mesmo ao Brasil, na segunda metade da década de 1960.²

Os trabalhos analisados são apresentados ao leitor por descrições do autor, já que o livro não traz, com exceção da capa e dos diagramas, imagens das obras investigadas.

Lussac sobrepõe a seus relatos citações de textos de alguns artistas e ainda de outros pensadores da arte.

Pela lente do autor, o livro documenta questões seminais para a história da arte contemporânea e, mais especificamente, o surgimento da performance como linguagem artística, a partir do 'borrar' das fronteiras, fato 'ido, tido, dito, dado, consumido e consumado'.³

¹ Os trechos citados foram traduzidos pela resenhista.

² MATESCO, Viviane. "O corpo na Arte Brasileira Contemporânea" In: Bousso, Daniela (org.) *Metacorpos*, São Paulo: Paço das Artes, 2003.

³ Excerto da música "Acrílico", de Caetano Veloso e Rogério Duprat, gravada em 1969 no disco *Caetano Veloso*, também conhecido como 'álbum branco'.

Márcia X: clichês

Márcia X. revista. Paço Imperial, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 2005 - 29 de janeiro de 2006.

Felipe Scovino

Márcia X. revisitada "Mais uma exposição retrospectiva, com dezenas de obras comprimidas num espaço sufocante. Excesso de informação, beirando o desnecessário", pensei quando li nos jornais sobre essa exposição, apesar de Márcia X. ter sempre atraído minha atenção. E qual não foi a minha surpresa quando me deparei com uma obra tão viva e potente quanto qualquer produção contemporânea. Márcia fez, nos anos 80, o caminho inverso da tão proclamada "volta à pintura". E o mais impressionante é que não vacila um só instante. Seu trabalho atravessa, de forma única, as preocupações sobre as fronteiras da arte e seu lugar nesta última década. Márcia X. está interessada na ironia, no jogo sarcástico que o circuito e os agentes da arte viraram. Sua postura é ácida, ao usar o deboche, tão comum na cultura brasileira, como elemento de criação para seus trabalhos, que envolvem ícones religiosos, erotismo e elementos infantis, mas de maneira alguma querendo criar ou reforçar o tão temido "símbolo de uma identidade nacional na Arte". Próxima das ações de Jeff Koons ou de

Maurizio Cattelan quando realiza *Os Kaminhas sutrinhas* (1995), a artista provoca uma certa atitude antiinstitucional e a procura de brechas no cotidiano para desafiar seus parâmetros de orientação. Essa rede irônica está mais interessada na provocação do Outro do que simplesmente numa rasa atitude de diversão do público ou provocação contra o espaço do Museu. A multiplicidade de ações de sua ironia veio propor tensões, iminências e táticas contra atitudes esgotadas, sempre a nos defrontar com uma certa conduta de pensamento: a investigação por excelência do objeto de arte, mas como vontade de surpreender, expor e reinventar a própria existência. A ironia, em Márcia X., é possibilitar estratégias de circulação, deslocar elementos de seu plano habitual de vivência, dirigir o poder de fogo para uma situação em que se extingue a obrigatoriedade de existência de um sentido por ser aquilo uma obra de arte, simplesmente porque aquilo pode não ser uma obra de arte.

As performances de Márcia X. ocupam lugar de destaque no cenário brasileiro: parecem afirmar que a arte não se reduz ao objeto que resulta de sua prática, mas ela é essa prática como um todo. Prática estética que abraça a vida como potência de criação em diferentes meios em que opera. O objeto desfetichiza-se e se reintegra ao circuito da criação, como um de seus momentos e de importância igual à dos demais. Ele perde sua autonomia, “é apenas uma contaminação de idéias”, ressalta a artista, que será ou não ‘atualizada’ pelo espectador. Márcia X. põe em xeque os gêneros de performance e a própria atuação da mulher no campo das artes visuais. Destoa do ícone de musa ou artista sensível/frágil, para uma obra vigorosa que toca duas convenções sociais e morais muito delicadas no universo brasileiro: a infância e o sexo. Mas o campo de sua invenção não se dá no plano sociológico; sua atuação é subjetiva, imprimindo um caráter autobiográfico. Estamos diante de Márcia, de sua história, e para isso temos que deixar em suspenso uma certa “moralidade”, temos de estar abertos à recepção, temos que emprestar o corpo ao mundo. É preciso entender suas performances como uma unidade de sentido, construída em cada experiência e, pela própria experiência, perpetuada em seu potencial de significação. Justamente essa dimensão comunicativa do fenômeno é o que permite criar uma vivência relacional, em meio à qual se estabelece a sintonia entre o espectador e o

objeto. A obra de Márcia X. está interessada nas *empathias*, as relações de afinidade ou de oposição que possam surgir, a ressonância que a obra possa suscitar. A artista estuda minuciosamente a disposição dos elementos componentes de suas ações, que deverão estar conformados de tal maneira que consigam convocar, atingir, tocar, mover, incitar e, numa palavra, vincular o espectador, fazendo-o instaurador do campo relacional que constitui o mundo vivido, experimentado, desejado, imaginado por Márcia.

Perversão, sacralidade, erotismo, humor negro são ações que se vão misturando e sobrepondo umas às outras, e sobra para o espectador um estado que fica entre o incômodo, o riso e a perplexidade. E deve ter sido assim que John Cage reagiu ao assistir, na platéia da Sala Cecília Meireles, à entrada da artista no palco (*Tricyclage*), pedalando um velocípede durante um concerto em sua homenagem, em 1985.

A exposição apresenta, de maneira exemplar, a atuação de uma unidade na obra da artista: a banalidade – e talvez seja aí que resida sua potência. Em *Reino animal* (2000) e *Ação de Graças* (2001), uma série de provocações é iniciada a partir destes elementos cotidianos (pelúcia, brinquedos, animais de plástico), mas que são retirados de uma situação já esperada para ser transformados, serializados, em objetos de caráter afável, numa primeira aproximação, embora com alto poder de fogo, para olhos mais cristãos (?), digamos assim. São, definitivamente, banais porque estão no mundo como qualquer outro objeto, sua presença é mundana. A artista lida com a cultura da acumulação, de um certo excesso e ao mesmo tempo desperdício das coisas: são fragmentos que habitam o universo das sobras e dos esquecimentos. É a situação de *resíduo* e *repetição* desses materiais que a atrai. E a possibilidade de trabalhá-los ou reapresentá-los como matéria do cotidiano. De um cotidiano, digamos, perverso. São resíduos de leite condensado, tinta, líquido branco, manchas, em que o acaso da matéria se encontra harmonicamente com o espaço.

A nota triste da exposição é ter sido uma homenagem póstuma a uma artista que merece uma produção crítica mais abrangente sobre sua obra. Contudo, não podemos esquecer que meses após o fechamento dessa mostra foi aberta, no CCBB-RJ, a exposição coletiva *Erótica*: os sentidos da arte, que contou com a

obra *Desenhando com terços* (2000-01), já apresentada na mostra anterior. Essa obra, que usa terços para desenhar numa área determinada pênis no chão, sofreu diversos ataques de um grupo cristão obscuro (Opus dei), que deu um ultimato ao Banco do Brasil: ou eles retiravam a obra, ou uma série de fechamento de contas bancárias aconteceria. O Banco não pensou duas vezes e *castrou* Márcia X., provocando uma série de discussões sobre a legitimidade da obra, sua ética e moral. Ao largo dessas discussões, importantíssimas, a maior perplexidade, porém, é o obscurantismo dos critérios que pautam a atuação cultural de entidades privadas que investem o dinheiro público da cultura. Esse tipo de ação deve ser reformulado, e atitudes mais democráticas e frutíferas devem ser elaboradas. Será que uma ação tão importante e intrincada quanto a produção cultural não necessitaria de uma entidade/grupo autônomo para discutir critérios e processo de seleção, tornado esse acesso democrático e rico, em vez de deixarmos nas mãos de banqueiros ou pessoas do gênero?

Tropicália: uma revolução na cultura brasileira¹

*London, Barbican Art Gallery, 16/02 - 21/03/2006
Transnational Art, Identity and Nation Research
Centre, University of the Arts, London.*

Michael Asbury

Cercada de muitas expectativas, a exposição *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* chegou a Londres coincidindo com a visita oficial do presidente Lula ao Reino Unido e com as deliberações em curso acerca do assassinato de Jean Charles.¹ Tal expectativa foi em certos aspectos similar àquela relacionada ao desempenho do Brasil na Copa do Mundo, em que um grande potencial acabou em desapontamento. Como as intermináveis discussões que procuram diagnosticar a derrota do time nacional, a exposição oferece ao resenhista uma oportunidade de discutir a relação entre prática curatorial e disseminação

de uma história da arte que, apesar da crescente atenção internacional, parece ser sempre representada de modo decepcionante.

Carlos Basualdo, o curador, propôs efetuar o balanço de um 'movimento' e estabelecer sua pertinência hoje, apresentando os elementos formativos, protagonistas e atuais ramificações da *Tropicália*.

Tropicália foi, entretanto, mais do que um movimento nas artes plásticas, e isso está refletido no diversificado programa paralelo de eventos no Barbican. De fato, é questionável se *Tropicália* foi afinal um movimento no campo da arte. A exposição efetivamente reuniu um conjunto de filmes 'documentários' de festivais de música, design gráfico, instrumentos musicais, cenários teatrais e arquitetura. Esses materiais foram associados ao tema da exposição mediante uma pressuposição subjacente: o ressurgimento, durante o final dos anos 60, da noção de antropofagia, de Oswald de Andrade.² Entretanto, se nos anos 20 o manifesto se referia primeiramente à absorção do modernismo europeu, nos anos 60 ressurgiu como um meio para a negociação de uma posição crítica à luz da cultura de massa norte-americana e frente à reação à mesma pelos automeados guardiões da identidade cultural brasileira.

Muitas das obras em exposição conectavam-se a outro pressuposto, que associa o 'movimento tropicalista' à exposição *Nova objetividade brasileira*, apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. A participação nessa exposição parece ter sido um dos pré-requisitos de Basualdo para a seleção dos artistas 'históricos' da presente mostra. Essa associação foi convincente a princípio, já que foi ali que Hélio Oiticica exibiu pela primeira vez sua instalação *Tropicália*. Contudo, apesar de manter conexão com a herança construtiva de Oiticica, a instalação é bastante distinta de seu trabalho do período neoconcreto (1951-1961), fato que não é evidenciado na exposição.

Na montagem do Barbican, a *Tropicália* de Oiticica foi localizada no espaço central da exposição, e a ela foi anexado outro ambiente do artista, *Éden*. Essa configuração acompanhou exatamente a de sua exposição de 1969 na

Whitechapel, em Londres. A inclusão de ambas as instalações serviu implicitamente para iluminar o fato de que, enquanto Oiticica realizava sua exposição no East-End londrino, os músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil também se encontravam em Londres, exilados pelo regime militar.

O cantor/compositor Caetano Veloso apropriou-se do título *Tropicália* para uma de suas composições lançadas em 1968. Naquele mesmo ano o álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, de Caetano, Gil e Os Mutantes, foi também lançado, fazendo com que música e arte se tornassem associadas, e florescesse o intercâmbio intelectual entre o artista, os músicos e seus amigos mútuos, tais como Rogério Duarte, Torquato Neto e Waly Salomão. Apesar desse intercâmbio, *Tropicália* permanece conhecida primordialmente no Brasil por sua repercussão dentro do campo da música popular, tornando-se costumeiramente identificada como Tropicalismo.

Um fato que possivelmente escapou à intenção curatorial de Basualdo é que a justaposição dos ambientes de 1967 e 1969 de Oiticica também indica uma transição dentro do pensamento do artista, distanciando-se de uma ênfase tropicalista e aproximando-se de proposições mais puramente experienciais. Apesar de um dos *Penetráveis* no *Éden* homenagear Caetano e Gil, as conotações abertamente tropicais não estão mais presentes. Em vez disso, o foco do ambiente está na vivência, em que lazer e até mesmo preguiça são oferecidos como plataformas abertas para o comportamento criativo.³ Se Oiticica é geralmente associado a seus conceitos de participação pela cultura do carnaval e sua experiência de vida na favela, sua relevância como figura-chave na arte do século 20 é de alguma maneira limitada por essas conotações. A prática de Oiticica foi acompanhada de um exercício prolífico da escrita, constantemente reformulando conceitos, analisando a recepção do trabalho e reorientando o desenvolvimento de suas 'intervensões'. Tais mudanças estratégicas são o que de fato demarcam a produção do artista como um todo, antes e além da *Tropicália*.

De modo a expandir a significação do 'movimento', a exposição *Tropicália* e a literatura a ela relacionada fazem referência a outros eventos que ocorreram em 1967, ano em que

ocorre a Nova objetividade. Inclui-se aqui o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e a peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, que de certo modo foram redutivamente apresentados na exposição sob a égide do tropicalismo.

Sendo membro do comitê organizador da Nova objetividade, Oiticica assina o ensaio para o catálogo, no qual delinea uma série de itens relacionados à natureza diversa e contraditória das práticas de vanguarda no Brasil. Oswald de Andrade e a noção de antropofagia efetivamente aparecem nos parágrafos de abertura do ensaio de Oiticica – entretanto, sua presença ali se dá como meio de conexão da herança construtiva, fundamental para a geração de Oiticica, com a 'Nova Figuração', predominante entre os jovens artistas naquela exposição. A *Tropicália* de Basualdo também propõe a conexão com o passado construtivo, mas o faz à custa da 'Nova Figuração'. Essa, com exceção de Antônio Dias, foi suprimida no Barbican, e como consequência perdem-se inúmeras possibilidades de desdobramento.

As pinturas de Rubens Gerchman, como a icônica *A Bela Lindonéia*, de 1966, empregando temas populares que exploram o mau gosto e o kitsch, e o levaram a ser convidado para desenhar a capa do disco *Tropicália ou Panis et circensis*, não figuraram na exposição.⁴ Wesley Duke Lee, uma das figuras inspiradoras subjacentes ao conceito da Nova objetividade, proposto por Oiticica em 1967, esteve ausente. Outra omissão foi Antônio Manuel, que foi convidado por Oiticica a integrar seu trabalho dentro da própria instalação *Tropicália*, de 1967. Manuel recusou o convite de Basualdo baseando-se no fato de que, se a exposição tratava de arte contemporânea, ele, naturalmente, preferiria mostrar algo de seu trabalho mais recente.⁵

Outras importantes figuras daquele período como Anna Maria Maiolino e Waldemar Cordeiro foram muito mal montados. Seus trabalhos, tão distintos, foram localizados lado a lado, prejudicando a excepcional trajetória criativa de cada um dos artistas. Além das óbvias limitações de um espaço expositivo, que é, afinal, problemático, o enfoque curatorial enfatizou certos preconceitos estéticos e

associações sociopolíticas em detrimento de um levantamento mais amplo e complexo da arte do período.

Talvez isso tenha sido mais notório devido à ausência das pinturas da série *Ônibus*, de Raymundo Colares, incluídas originalmente na Nova objetividade e excelentes exemplos da canibalização do legado construtivista por uma geração que amadureceu na presença da cultura popular de massa. Segundo Cildo Meireles, as pinturas da série *Ônibus*, de Colares, são o melhor exemplo no Brasil da hibridização de construtivismo e Pop Art.⁶ Basualdo escolheu em vez disso mostrar a série *Gibis* (1970) de Colares, cujas obras são mais abertamente inspiradas pelo neoconcretismo e foram localizadas na exposição ao lado do *Livro da Criação*, de Lygia Pape, e dos poemas neoconcretos de Ferreira Gullar, que na realidade datam do período neoconcreto (1960 e 1959).

Nova objetividade reuniu um grupo eclético de artistas e pode-se notar uma distinção estabelecida pelo próprio Oiticica entre seu conceito de Tropicália e a exposição como um todo. Enquanto o crítico e poeta Ferreira Gullar e a artista Lygia Clark – figuras-chave no contexto do movimento neoconcreto (1959-1961) que foram incluídas na exposição de 1967 – foram centrais para os anos de formação de Oiticica como artista, sua associação com a Tropicália parece excessivamente tênue. Foi uma grata surpresa ver esses trabalhos no Barbican, ainda que infelizmente sua significância histórica tenha sido prejudicada nesse contexto.

A seleção de trabalhos de arte para a exposição Tropicália sugere uma 'grande narrativa' para uma história da arte até recentemente considerada periférica. Por mais de uma década, a disseminação da arte brasileira no circuito internacional tem adotado a forma de um essencialismo estratégico, em que toda a produção contemporânea é reduzida a um diagrama de influências que conectam Oswald de Andrade, neoconcretismo, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Esse é um processo de legitimação que tem sido particularmente bem-sucedido em trazer atenção internacional para a geração de artistas dos anos 80, ainda que seja uma leitura simplista e em certa medida historicamente reducionista.

Se várias associações históricas entre Tropicália e 'Nova Figuração' foram ignoradas, o espaço destinado à arte contemporânea, tanto no espaço físico da galeria como no catálogo, conduziu à constatação de que a estratégia curatorial foi efetivamente guiada pela cumplicidade com o mercado de arte.⁷ A inclusão de artistas jovens que têm pouca ou nenhuma conexão com os conceitos articulados no final dos anos 60 foi encoberta pelo fato de que muitas dessas inclusões contemporâneas foram comissionadas especialmente para a exposição. E foram um tanto literalmente conectadas ao tema. *A Mudança*, de Marepe, recupera as primeiras linhas da letra da canção "Tropicália", de Caetano Veloso, 'sobre a cabeça os aviões / sob os meus pés os caminhões', que se refere ao impacto que a migração interna relacionada à inauguração de Brasília em 1960 e outros fenômenos socioeconômicos provocaram sobre as classes desprivilegiadas. Rivane Neuenschwander produziu um trabalho 'participativo' comissionado para a exposição, baseado em um personagem de revista em quadrinhos (Zé Carioca) de Walt Disney que representava a 'típica' preguiça carioca. Lucas Levitan e Jailton Moreira adicionaram a sua instalação *Inclinações Musicais*, de 2002/04, composta de capas de CD imaginários mas de existência possível, alguns itens relacionados à Tropicália. O trabalho de Dominique Gonzáles-Foerster, apesar de ter sido comissionado, combinava estranhamente com a exposição. O espaço alocado para a peça parecia excessivo, considerando as tênues relações com o conceito de Tropicália e o espaço restrito reservado para trabalhos 'históricos' importantes. Gonzáles-Foerster produziu um filme retratando detritos tropicais varridos pela água, encontrados nas praias de Salvador. Apesar da trilha sonora de Arto Lindsay, o vídeo funciona como um olhar exótico ou, na melhor das hipóteses, antropológico. A comissão de Matthew Antezzo foi uma homenagem literal e desinteressante a Chacrinha e sua frase de efeito 'Quem não se comunica se trumbica'. A tapeçaria de Chacrinha, produzida em um estúdio mexicano, foi provavelmente inspirada por uma passagem de uma carta de Lygia Clark a Hélio Oiticica.⁸

Apesar de todos os problemas com a curadoria, Basualdo editou um catálogo informativo, com

ensaios de alta qualidade preparados sob encomenda, que algumas vezes convergiam em questionar a própria premissa da exposição. Mesmo com seu excessivo design gráfico interferindo na leitura em alguns momentos, o catálogo é também extremamente rico de material referencial, demandando urgente tradução. Uma das ausências óbvias, no entanto, é o ensaio de Oiticica intitulado 'Brasil diarréia', no qual o artista critica a diluição do conceito de Tropicália pela indústria da cultura, que pode ser lido como uma crítica à própria exposição de Basualdo:

*(...) a crítica que as idéias de "tropicália" geraram ao culto do "bom gosto" (isto é, a descoberta de elementos criativos nas coisas consideradas cafonas, e que a idéia de "bom gosto" seria conservadora) foi transformada em algo reacionário pelos diluidores da mesma: instituiu-se a cafonice estagnatória, já que instituir a idéia de caфона conduz à glorificação permanente de coisas passadas (olha-se para trás): hoje há uma febre reacionária de "saudosismos" e "redescoberta de valores", velhaguardismo (...)*⁹

Tradução: Daniela Mattos

Notas

¹ Tropicália é uma exposição itinerante.

² Andrade, O. de. 'Manifesto Antropofágico', *Revista de Antropofagia*, n.1, São Paulo, 1928.

³ Oiticica criou o termo Crelazer. Ver Oiticica, H. 'As possibilidades do Crelazer', in: Brett, G. et al., *Hélio Oiticica*, catálogo de exposição, Rotterdam: Witte De With Centre for Contemporary Art, 1992: 110-120.

⁴ Além do design gráfico, o disco contém uma música de Caetano e Gil intitulada "Lindonéia", composta a partir da pintura de Gerchman.

⁵ Antônio Manuel, em uma das várias conversas com o autor, fevereiro de 2006. Seus comentários, junto aos do crítico de arte inglês Guy Brett, foram publicadas em um artigo do *Jornal do Brasil* intitulado 'Tropicália Criticada', 23 de fevereiro de 2006.

⁶ Cildo Meireles em conversa com o autor, Paris 23 de julho de 2005.

⁷ Levando em consideração que essa é uma pesquisa pertinente a um movimento do final dos anos 60 e início dos anos 70, é surpreendente descobrir, por exemplo, que apenas artistas contemporâneos foram agraciados com imagens

acompanhando suas biografias no catálogo da exposição. A aparente cumplicidade da exposição com o mercado de arte foi também apontada pelo prof. Agnaldo Farias (USP) durante um dos seminários de doutorado apoiados pelo AHRC e realizados pelo Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN) na University of the Arts, Londres, em 14 de março de 2006.

⁸ A carta (datada de 26/10/68) propõe: "Sua carta mais parece um programa do Chacrinha, onde tudo acontece ao mesmo tempo e tudo é trançado como uma tapeçaria". In: Figueiredo, L. (ed.). *Lygia Clark Hélio Oiticica: Cartas 1964-74*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ (1996), 1998, 2ª ed.: p.63.

⁹ Publicado em Ferreira Gullar (org.), *Arte Brasileira Hoje*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. Esse e outros importantes textos e escritos do artista estão disponíveis em: Brett et al., *op. cit.*:17-20.

Escritos de artistas

60/70

Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), Rio de Janeiro, Zahar, 2006

Patrícia Guimarães

Livro de referência, serve a usos variados, até a ser exposto como conjunto de "textos-objeto", produto de uma curadoria. Como toda coletânea, aceita ser lido desde o início e por inteiro ou em passagens, sendo abordável por muitas entradas, incluindo aberturas diferentes situadas como préfacio e pósfacio – cada um desses tópicos lança sua rede própria de conexões, convidando o leitor a fazer o mesmo. Inventariando duas décadas de intensa produção de escrita por parte de artistas, disponibiliza 51 textos de 46 artistas e de dois grupos, "das mais variadas tendências e latitudes", ordenados em seqüência temporal, estratégia de esquivar dos *labels* – marcas de pertencimento, por exemplo, ao distrito da Conceptual Art ou da Land Art – e das distribuições classificatórias de temas e conteúdos. A combinatória que dispõe, lado a lado, palavras enunciadas de 'lugares' tão distantes entre si como as do brasileiro Paulo Bruscky, do alemão Joseph Beuys e do americano Joseph Kosuth, sugere "possíveis diálogos de uma pluralidade de vozes".

Qualquer fluxo de leitura faz ouvir uma polifonia em ressonâncias harmônicas e dissonantes.

Vozes repetindo temas em variação. Certas afinidades surpreendem, até pelo emprego do mesmo vocabulário – vide, por exemplo, a convergência entre a reflexão de Yves Klein (“Manifesto do Hotel Chelsea”, 1961) sobre o monocromo e a de Hélio Oiticica (“A transição do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”, 1962) sobre a chegada à cor única, ambas resultando em expansão da ‘pintura’ no tempo-espaço. E ainda, a sincronia entre o esboço de manifesto Fluxus, escrito por George Maciunas (Neodadá em música, teatro poesia e belas artes, 1962), que preconiza o concretismo neodadá, e a reconstrução do sentido de construtividade em HO, no desdobramento das premissas do programa neoconcreto (1959) – dois textos de incentivo à fusão de linguagens entre as artes do tempo e as do espaço visando à concretude da experiência.

Modulações do mesmo problema: a relação entre o trabalho e o “sentido verbal”. As várias “poéticas disruptivas” dos anos 60/70 coincidem no desinteresse pelos limites formais, pelas questões de ‘medida’. Adotam a desmedida, então, assimilando o discurso crítico a sua prática, somente para situar o conceito de ‘arte’ em lugar inespecífico. Em dicções diversas – ensaio, carta, manifesto, entrevista, “quase-ficção”, “texto-objeto” –, a “tomada da palavra pelo artista” expõe a dobra entre teoria e poética, entre conceito e sensação, entre pensamento e ação. Poéticas críticas, ou seja, reflexivas, tendem a dobrar-se e desdobrar-se em inúmeras imagens e em discursos, e até em políticas – leia-se, por exemplo, o manifesto-poema de Claes Oldenbourg (“Sou a favor de uma arte”, 1961), que submete o conceito de arte a uma espiral de *indeterminação*, repetindo uma espécie de mantra: “sou a favor de uma arte que seja místico-erótico-política, que vá além de sentar seu traseiro num museu/que evolua sem saber que é arte/que tenha a chance de começar do zero/sou a favor de uma arte que cresce num vaso, que desce do céu à noite como um raio e retumba...” e muito mais.

Confira o tema da desmedida na escrita do pintor americano Jasper Johns (“Reflexões sobre Duchamp”, 1969), herdeiro assumido do não-artista francês. De acordo com Johns, Marcel Duchamp “trouxe a dúvida para o ar que envolve a arte”, “atacando as idéias de objeto,

de artista e espectador com igual intensidade” – essa “pode ter sido sua ‘grande obra’”. Nada a estranhar se a antiobra duchampiana, por efeito de um jogo de linguagem, converte-se em obra/assinatura definitiva. ‘Que as palavras se tornem *nonsense*’, escreve John Cage (“O futuro da música”, 1975), parceiro de jogo do ‘autor’ do ready-made. A propósito do uso de palavras, de sua escuta e enunciação, o não-compositor Cage separa a função útil de comunicar da vocação poética da linguagem originária: “palavras quando comunicam não chegam a ter efeito algum”; quando deixam de sentenciar e limitam-se a nomear, abandonando a “organização militar da sintaxe”, então tornam-se coisas inúteis como “árvores e estrelas”.¹ “A desmilitarização da linguagem, grave preocupação musical”, sentencia, sugerindo que as palavras-nomes nascem da modulação rítmica aleatória entre sonoridades e sentidos indeterminados.

A deriva das palavras e das coisas no tempo-espaço surge também como tema no relato de Robert Smithson (“Uma sedimentação da mente, projetos de terra”, 1968). Processos da mente e da terra assemelham-se, segundo o alcance ilimitado aqui conferido à Land Art: “os nomes de minerais e os próprios minerais não se diferem” porque em seu começo está “um número abissal de fissuras” – “palavras abrem-se em uma série de falhas, em um terreno de partículas”, de tal modo que “as certezas do discurso didático são arrastadas na erosão do princípio poético”.

Em diálogo, outra voz, talvez mais difundida: a didática da Conceptual Art (Joseph Kosuth & Art&language) assimila a arte à “ordem do dito” e expõe a fratura na linguagem da arte em “idéia” e “aparência”, porém, privilegiando a “concepção” em detrimento do “resíduo físico”. Filia-se à poética de Duchamp, que lançou no ar que envolve a arte a lógica do paradoxo, própria da linguagem verbal: sentidos em contraste proliferam em torno da matéria do dito ou do escrito, ao lado das aparências.

Aplica-se à cena artística dos anos 60/70 – e ao recorte que o livro opera – o seguinte comentário de John Cage: “As cercas caíram, e os rótulos foram removidos. Um aquário

atualizado tem todos os peixes nadando em um tanque gigantesco". Água e música evocam sentidos de conexão.

¹ P. 341.

Prague Biennale 2 Expanded painting / acción directa

Catálogo publicado por Giancarlo Politi Editore, Itália, 2005.

Pedro Meyer Barreto

Durante os meses de maio a setembro de 2005 ocorreu a segunda Prague Biennale, exposição de arte paralela à Bienal Internacional de Praga. O evento, que teve como mote principal a "pintura expandida / ação direta", procurou ocupar uma posição alternativa e foi promovido sem os auspícios oficiais, contando basicamente com contribuições financeiras de empresa privadas, incluindo galerias de arte.

A relevância da Prague Biennale está na tentativa da curadoria de conciliar contemporaneamente a pintura e ações artísticas múltiplas, de naturezas diversas. Ao mesmo tempo, por ter tido menor dimensão do que a Bienal Internacional de Praga, o conjunto de obras selecionadas é mais afinado com o eixo temático.

Os artistas relacionados à pintura expandida eram em absoluta maioria europeus e norte-americanos; os relacionados à ação direta, na maior parte, latino-americanos, com produção geralmente performática e política.

Giancarlo Politi e Helena Kontova, curadores-chefes, formularam o subtítulo "Pintura Expandida" inspirados no ensaio de Rosalind Krauss "Escultura em campo expandido", republicado, aliás, no catálogo da exposição. Para Politi e Kontova, a preocupação da pintura hoje, diferente da moderna, que teria

investigado a natureza pictórica, é saber como pode ser feita, quais suas possibilidades. Para os curadores, a prática e a teoria de arte contemporânea demonstram ser falsa a observação de que a pintura tem agenda própria e ocupa posição marginal no circuito da arte. O meio pictórico é capaz de absorver, mediar e transformar impulsos de outras disciplinas e, não sendo apenas receptivo, pode levar outros ares para novas mídias.

Do núcleo *Expanded Painting*, um subgrupo em destaque foi o dos jovens pintores alemães. A principal referência comum entre esses artistas é terem estudado em uma das seguintes escolas: a Hochschule für Grafik und Buchkunst, em Leipzig, e a Hochschule für Bildende Kunst, em Dresden, ambas na Alemanha Oriental. Recentemente, os pintores de Leipzig alcançaram estrondosa fama internacional, sendo apontados em matéria de capa pela revista *Art in América*¹ como o primeiro grupo artístico consistente revelado no século 21.

Lydia Hempel, em seu ensaio *Painting Today*, afirma que as pinturas estão na frente do debate a respeito da morte da pintura. A exposição das novas pinturas alemãs na Prague Biennale tenta explicar algo da pintura hoje. O assunto vai além de definições nacionais e puras questões pictóricas. Porém, notar as especificidades locais e nacionais é crucial em um contexto de apreciação histórico e global. *Young British Art* e *Young German Art* são holofotes que criam termos temáticos, ajudando assim a discutir questões gerais.

Para Hempel, bom treinamento nas técnicas artísticas pode ser apenas uma das explicações para o sucesso de muitos jovens artistas alemães, o que, porém, nada tem a ver com a iconografia socialista ou polaridades entre leste e oeste (uma das características mais referidas ao grupo de Leipzig). Contudo, o movimento não pode ser reduzido a um exotismo pós-comunista. O fato relevante na nova presença da pintura emergiu de uma distância produtiva e troca de conhecimentos entre leste e oeste alemães.

A autora reconhece em Gerhard Richter uma figura central para os novos rumos da pintura. Richter corteja do alto os desenvolvimentos

determinados pelo discurso conceitual e desconfia da persistência da pintura. Ele rejeita a subjetividade, a expressividade gestual e o peso do sentido na arte abstrata dos anos 60. Não rejeita, porém, a pintura, e sua resistência em justificações enfáticas e visões idealísticas da arte e do artista leva-o a trabalhar com recursos fotográficos e a mídia como pré-imagens.

Hempel reconhece esse processo como uma chave para entender o caminho de muitos pintores hoje. Com base na fenomenologia da percepção e nas concepções pictóricas da teoria da mídia, essa maneira de trabalhar constitui um tratamento lógico para a representação criativa, desconfia do fundamento das imagens e da realidade, e expressa um ceticismo generalizado sobre a confiabilidade da percepção humana. Ceticismo sobre a percepção e uma atitude crítica voltada para a concepção do trabalho, e os mecanismos institucionais são parte do legado espiritual da vanguarda. A apreciação da nova pintura não está baseada no conhecimento do que o meio é; também não basta apenas questionar ou encobrir o ilusionismo, mas sim conscientemente trabalhar com ele.

O autor do ensaio que define o eixo temático *Acción Directa*, Marco Scotini, com o título "Acción Directa: Latin-American Social Sphere" esclarece de imediato a região do globo mais representada no conjunto de artistas. O ponto de partida foi uma grande mobilização popular ocorrida em Praga em setembro de 2000. Depois das manifestações de Seattle nos EUA, esse foi o primeiro protesto na Europa contra a nova ordem global.

Para Scotini, a seleção dos trabalhos pretendeu expandir a reflexão sobre o espaço global, como terreno aberto para experimentação e ação. O curador concentrou-se na América Central e do Sul, região de extrema precariedade econômica e urgência política, e onde, segundo ele, mais do que em qualquer outro lugar, se torna difícil separar a prática artística, o trabalho material, a ação política e a cultura. A exposição quis apresentar também hipóteses críticas e sugestões de interpretação do capitalismo contemporâneo em geral, desejou contrastar áreas de conflito a partir de uma condição de unidade global e procurou proporcionar diálogo entre diferentes realidades.

Marco Scotini apresenta cinco plataformas temáticas: informação direta, auto-organização, desobediência, virtuosidade, público participante. Assim, procurou relacionar a produção artística e a ação política, iniciativa individual e participação coletiva, legalidade e ilegalidade, democracia e terror. Por fim, o curador se pergunta se movimentos marcantes na recente democracia latino-americana (como os sem-terra no Brasil) têm alguma coisa em comum com a emergência das práticas artísticas atuais.

Em princípio, encontrar uma exposição relevante no cenário europeu que atenta para questões latino-americanas é interessante. Este é um momento em que se evidencia um olhar: o ocidental, hegemônico, dirigido aos "outros", periféricos. Como ocupamos o lugar do "outro", temos a oportunidade de criticar essa posição e aceitar ou não suas representações.

Infelizmente, o estereótipo não é ultrapassado, e somos olhados de uma maneira fechada. Na Prague Bienalle a parte correspondente à pintura expandida, salvo raras exceções (como os pintores chineses), só é composta por europeus ou norte-americanos, dando a impressão de que na América Latina ou em outros cantos do mundo não se faz pintura consistente. O contrário ocorre na seleção do eixo "ação direta": além dos artistas latinos, metade dos artistas era de europeus, norte-americanos ou residentes em algum país nessas regiões. A leitura razoável é de que não são apenas os latinos que transformam o objeto de arte no sentido tradicional; os países ricos do Ocidente também promovem situações artísticas no sentido de uma mobilização poético/política.

Obviamente não é estereotipada a visão da arte européia de si mesma, só que, ao olhar para nós, sua capacidade de inteligibilidade fica turva. Ainda outra interpretação para esse corte temático, focado nos latinos e na política, é que talvez para os dominadores do sistema global a arte engajada seja a única condição possível na periferia pobre.

Felizmente encontramos uma atitude geopolítica artística menos equivocada na Bienal Internacional de Praga. Diferente do circuito alternativo, na exposição oficial da capital tcheca o curador que escolheu os artistas brasileiros participantes foi outro brasileiro; assim, a

estrutura do olhar não é de “outro” para “outro”, e sim de “nós” para o “outro”. Fernando Cocchiarale² fez um recorte de obras ligadas à pesquisa sonora e de ambiente, e os trabalhos selecionados são experimentações contemporâneas que não se encaixam em suportes tradicionais e não podem ser lidas como uma produção periférica, condicionada à política. Compõem uma perspectiva instigante do que pode ser a arte hoje, aqui ou no mundo, independente de fronteiras rigidamente delimitadas.

Revista Art in America, julho 2005.

Catálogo da International Biennale of Contemporary Art, publicado por National Gallery in Prague, 2005.

Big Bang: destruição e criação na arte do século 20

Museu Nacional de Arte Moderna do Centro George Pompidou, Paris.

15 de junho de 2005 a 27 de março de 2006.

Sheila Cabo Geraldo

Como se organiza uma coleção museológica de arte na contemporaneidade? Que critérios de exposição são necessários e bastantes, sobretudo se essa coleção contém obras que estejam, cronológica e historicamente compreendidas entre o início do século 20 e o do 21? Partindo da identificação do que seria o desafio do século passado em arte, que nos atinge hoje, ou seja, a destruição de paradigmas e o desafio da permanência da arte, a curadoria de Big Bang adota o nome da teoria que explica, pela explosão, a criação do universo e, pela primeira vez, como escreve o diretor do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro George Pompidou, Alfred Pacquement, organiza a coleção segundo uma nova historiografia, com critérios temáticos, a exemplo do que já ocorrera na Tate Modern, em Londres, que em 2000 foi inaugurada com sua coleção subdividida

em quatro grandes áreas assim organizada: 1) *Landscape, Matter, Environment*; 2) *Still Life, Object, Real Life*; 3) *History, Memory, Society*; 4) *Nude, Action, Body*.

Diante da necessidade de renovação do prédio de Renzo Piano e Richard Rogers, que em 2007 fará 30 anos, a direção do Centro programou-se para fazê-la em turnos, no período entre 2005 e 2007, até que as obras estejam terminadas, e o Museu reinaugurado em sua totalidade. Mas o desafio de funcionar em caráter parcial incluiu o de repensar a curadoria e a exposição do acervo, que não apenas foi exposto parcialmente, mas também de maneira nova e instigante. Descartando a tradicional museografia cronológica, assim como a que se orienta pela especificidade dos meios, Big Bang não foi organizada por décadas nem por coleções de fotografia, artes plásticas, novas mídias, etc. Seus temas seguem, de alguma maneira, a mesma preocupação que dá título à exposição, que, em si, já é uma pista sobre o que viria a ser a ordem adotada: uma aproximação que, partindo dos temas *Destruction; Construction/Déconstruction; Primitivism/Archaisme; Sexe; Guerre; Subversion; Mélancolie; Réenchantement*, nos remete aos conceitos de descontinuidade, ruptura, limiar, limite e transformação, que, como defendeu Foucault¹ para a história, são condições de uma aproximação que se dá por relações na arte do século 20, assim como na que se produz nos dias atuais.

Haveria, como paradoxo da destruição das formas e do vocabulário tradicional, uma vontade de reinstaurar a arte em um estatuto primeiro, denominado pela curadoria origem.² Longe de qualquer historicidade linear, a origem não está ali entendida como um passado distante, mas um território acessível do presente, por meio de modalidades de acesso diversas, que incluem a sexualidade, a violência, as experiências sensíveis, o primitivo, a loucura, o popular, o cotidiano: lugares de experiências que se constituem regenerativas, onde o artista, em sua singularidade, e a arte, em sua autonomia, vão se nutrir. Assim, os temas são aqueles que a curadoria depreende, enquanto sintomas, como sendo os da busca dos artistas pela arte em suas possíveis e diversas origens, ou o ser em si da arte, cuja temporalidade é um

"a qualquer hora", e a espacialidade é "um lugar qualquer": diversidades que constituem um "agora" no sentido benjaminiano. Dessa maneira, "a obra de arte é colocada no centro da história, enquanto sujeito que se revela múltiplo, irredutível a todas as tentativas de reificação".³

A despeito de toda crítica que se possa fazer no sentido de denunciar as estratégias de espetacularização da arte pelas instituições museológicas, sobretudo a partir do último quarto do século 20, como alerta Douglas Crimp,⁴ a instituição museu, hoje, assim como a história da arte, que lhe tem dado a direção teórica, determinando as condições do discurso moderno, aguardam uma análise arqueológica, no sentido foucaultiano, para que possam sobreviver enquanto história e museu no tempo contemporâneo.

O Big Bang da arte, ou seja, a destruição e a criação na arte no século 20, foi a forma de fugir dos resquícios do colecionismo que deu origem aos museus de arte, mas também dos padrões identificados com a história e a história da arte, cronologicamente seqüenciadas e evolutivamente projetadas, que direcionaram as iniciativas curatoriais e museográficas dos séculos 18, 19 e mesmo de grande parte do século 20, como identificamos no Louvre, de Paris, no Metropolitan Museum, de Nova York, e na Tate Britain, de Londres, para citar só três dos museus paradigmáticos na história da arte ocidental.

A constatação que Arthur C. Danto⁵ fez do fim de uma certa narrativa sobre a arte, que de alguma forma coincide com a de Hans Belting⁶ ao discutir a possibilidade de permanência do historicismo na história da arte hoje, é a mesma que se depreende das iniciativas tanto da Tate Modern quanto do Pompidou. Ora, o Pompidou, um Museu de Arte Moderna, como a Tate Modern, na esteira da dúvida sobre o fim da história na contemporaneidade – que é também a dúvida da arte e da história da arte – procuram, como escreveu Belting, formas de sobrevivência para a o museu, o que acaba sendo também a procura da arte e da história da arte.

Partindo da constatação de que a realidade da obra é que se impõe, mas percebendo igualmente que a obra de arte é, em si, uma

ficção, já que sua existência e seu valor dependem do sentido que admitem no tempo, na cultura e na história, é fácil concluir que a própria história da arte é uma ficção, abrindo-se para infundáveis experimentações. Segundo Belting, "A arte é uma ficção histórica, como já provou Marcel Duchamp, do mesmo modo que a história da arte, o que André Malraux descobriu sem querer quando escreveu sobre o 'museu sem paredes'".⁷ Sendo assim, libertos da necessidade de uma certa tradição histórica, há que se procurar a ficção que dê conta da cultura artística moderna, mas, sobretudo, da contemporânea, que se liga à cultura artística como um todo e não necessariamente pelo método da procura da tradição, da influência, do desenvolvimento, da evolução, da fonte e da origem.

Big Bang, que ocupou um andar do Pompidou no período de junho de 2005 a março de 2006, foi organizada nos oito grandes temas acima citados, que aglutinam cerca de 900 obras em torno de conceitos. Cada um desses temas se subdivide em vários subtemas. Destruição, por exemplo, inclui Corpo desencantado, Desfiguração, Caos, Cidade Abstrata, Espaço geométrico, Monocromo e Grade. Em Corpo desencantado, estão colocados no mesmo espaço quatro estágios do relevo em bronze *Nu de costa*, de Matisse, que datam do período 1909-1950, as *Antropometrias* de Yves Klein, de 1960, o trabalho *Dez Lizes*, de Andy Warhol, de 1963 e o trabalho de Marlene Dumas, *Sangue misto*, de 1996. Warhol, Duchamp, Giacometti, Picasso e Matisse são artistas que aparecem em várias salas, sob vários temas e subtemas, corroborando a concepção de que são as obras e suas relações que estão em foco, o que leva o visitante a uma experiência que extrapola a recepção de informação histórico-estilística, facilmente decodificável, assim como leva o freqüentador habitual a uma verdadeira vertigem, pois lhe tira o chão garantido pela história da arte moderna, que se organizou em torno da identificação dos movimentos de vanguarda e, depois, pelas ressonâncias desses movimentos.

Associando obras de artistas de diferentes épocas, movimentos e meios, em um procedimento que faz virem à tona infundáveis sentidos – e tece outros, novos – não só para as obras conhecidas, como também para a trajetória dos artistas e, sobretudo, para o próprio conceito de arte e de história da arte, essa parece ser uma exposição que, tratando de

um acervo de arte dos séculos 20 e 21, tem como mirada aquela que carrega os problemas e debates de seu tempo, mas, também, a utopia da permanência da arte, como do museu de arte. A curadoria expõe o projeto de Le Corbusier, para a Capela de Ronchamp, um projeto de ruptura, mas também o de Libskind para o Museu Judaico de Berlim, um projeto de memória e redenção. Expõe, ainda, a obra de Bill Viola *Cinco Anjos para o Milênio*, comprada em conjunto pelo Centre Pompidou, pelo Whitney Museum of American Art e pela Tate Modern, uma instalação em vídeo, que está no módulo *Réenchantement* e encerra a mostra. Talvez essa seja a ponte para a mostra que substituiu Big Bang no Centro, ou seja, a exposição *Le mouvement des images*, que se iniciou em abril deste ano e vai até janeiro do próximo. Dentro do mesmo projeto temático, partindo dos conceitos de imagem, reproduzibilidade e movimento, a exposição se subdivide nos temas Narrativa, Montagem, Projeção e Desfilamento. Filmes de vanguarda, filmes experimentais, vídeos de artistas e instalações relacionam-se com aproximadamente 200 obras de pintura, escultura, fotografia, arquitetura e design, construindo um caleidoscópio em suas diferentes temporalidades e suportes técnicos.

A questão é saber se o Pompidou vai manter essa proposta de curadoria depois de 2007, quando os dois andares destinados ao museu estiverem funcionando plenamente. Já a Tate, acaba de mudar a disposição de sua coleção, dividindo-a em focos temáticos, mas cada um referente a uma cronologia. Assim, *States of Flux* concentra a época e os trabalhos do Cubismo, do Futurismo e do Vorticismo. Sob *Poetry and Dream* estão os trabalhos referentes ao Surrealismo e afins. Os outros focos são: *Material Gestures*, reunindo as obras classificadas tanto como expressionistas abstratas quanto como arte europeia informal, e *Idea and Object*, abrigando minimalistas e desdobramentos. Essa é uma proposta que tanto dinamiza a coleção, como declarou Vicente Todoli, diretor da Tate Modern, como também contemporiza com aqueles que bradam contra mudanças radicais no tratamento das coleções em museus.

Notas

¹ Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. 7ª edição.

² Grenier, Catherine. "Le Big Bang Moderne". In *Big Bang: Destruction et création dans l'art du 20^e siècle*. Paris: Édition du Centre Pompidou, 2005.

³ Idem.

⁴ Crimp, Douglas. "Sobre las ruinas del museo". In *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal, 2005.

⁵ Danto, Arthur Coleman. *After the end of art*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

⁶ Belting, Hans. "A história da arte no novo museu: a busca por uma fisionomia própria". In *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

⁷ Idem.

Le mouvement des images

Valéria de Faria Cristofaro

Com a exposição Big Bang – Destruction et création dans l'art du 20^e siècle, realizada em 2005, o Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – estreou a apresentação de seu acervo por meio de demarcações temáticas e não cronológicas, confrontando obras de períodos diversos sem distinção de meios. Com a mostra *Le mouvement des images – art et cinema*, inaugurada em abril de 2006, o Pompidou renova esse projeto propondo uma releitura da arte do século 20 a partir do cinema.

Para mostrar como a experiência da imagem é irreversivelmente afetada pelo cinema, a extraordinária coleção de filmes do Pompidou, que abrange tanto a história do cinema experimental quanto do cinema de vanguarda, além de vídeos de artistas e videoinstalações, apresenta-se como mola motriz da exposição. Em um corredor central no espaço expositivo estão dispostos 14 filmes de artistas dos mais expressivos das vanguardas históricas, fornecendo rara oportunidade de ver reunidos marcos de filmes de artistas tais como *La Pluie* (projet pour un texte) (Marcel Broodthaers, 1969), *Le Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1923/1924), *Anémic cinema* (Marcel Duchamp, 1925), *Bob* (Chuck Close, 1973), "70" (Robert Breer, 1970), *Hand Catching Lead* (Richard Serra, 1968), *Gnir Rednow* (Joseph Cornell, 1955), *Le Retour à la raison* (Man Ray, 1923), *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau* (Laszlo Moholy-

Nagy, 1930), *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a sq, 1967* (Bruce Nauman, 1968).

Ao redor dessa grande ala agrupam-se 34 salas reunindo, aproximadamente, 250 trabalhos realizados em linguagens distintas – desenho, pintura, escultura, fotografia, vídeo, além de arquitetura, design e HQ. De fato, são notáveis a grande quantidade de obras em torno dessa conjuntura temática e a capacidade de proposições em percursos originais na história da arte moderna e contemporânea. A intenção central do curador, Phillippe-Alain Michaud, é revelar ligações íntimas e profundas entre cinema e artes visuais. Em sua visão, mais do que espetáculo, o cinema apresenta-se como um modo de conceber e pensar imagem a partir não de sua fixidez, mas de seu movimento e reproduzibilidade. O curador considera que, atualmente, quando diversos artistas utilizam o filme, a indústria cinematográfica e seus suportes de difusão a partir de uma abordagem multimídia, a experiência do cinema, como a conhecemos durante um século, foi alterada. O modelo de espetáculo, remanescente do teatro como filme projetado em sala para platéia imóvel, deixou de ser a única experiência cinematográfica possível. Tornou-se necessário redefinir o cinema para além de suas condições de existência anteriores, considerando-o não mais do ponto de vista restrito a sua história, mas, incluindo o crescimento do espetáculo vivo e as artes visuais.

No início do século 21 assistimos a uma migração massiva de imagens em movimento das salas de projeção para os espaços de exposição, uma tendência advinda da revolução numérica que instaura um duplo fenômeno, tanto da desmaterialização das obras quanto do retorno à teatralidade da cena artística. No texto de apresentação da exposição, Michaud se reporta a Walter Benjamin em A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica para analisar em que contexto a fotografia e o cinema podem ocupar um mesmo plano. Em seu argumento, o dispositivo fotográfico nasce do encontro de dois princípios científicos independentes: os inventores da fotografia utilizaram o fenômeno da fotossensibilidade para fixar imagens insubstanciais formadas na câmera escura, dotando-as de perenidade. No cinema, a

relação dos dois princípios se inverte. Não se trata mais de dar substancialidade e permanência à imagem, mas, precisamente, de reproduzir seu caráter não fixo. Nesse sentido, o cinema não deve ser visto como um prolongamento da fotografia em sua duração, mas uma interpretação divergente do princípio da fixação em associação com o princípio de projeção. Se a fotografia não comporta uma definição relativamente unívoca, o cinema, em revanche, é fundamentalmente polissêmico e se aplica, de modo simultâneo, a um sistema de formas e a um lugar.

O curador também chama a atenção para a presença de um duplo protocolo inicial no cinema: se, por um lado, há na tela a concentração de imagens, a superfície e seus limites, por outro, há um apagamento das imagens descontínuas em benefício da continuidade da repetição, bem como uma supressão da inscrição em prol da projeção. Essa dupla operação de desmaterialização apresenta o cinema como seqüência de imagens no plano transformada, implicitamente, em prolongamento da fotografia na duração, em emancipação da tipologia das imagens móveis anteriores à era da reproduzibilidade, e em todo um universo de autómatos, de lanternas mágicas e jogos óticos.

Em busca de redefinir a experiência cinematográfica estendida ao universo das artes visuais, foram eleitos quatro temas principais que se organizam ao redor de componentes fundamentais do cinema – Sucessão (Défilement), Projeção (Projection), Narrativa (Récit) e Montagem (Montage). De acordo com o sentido de visita da exposição, a primeira seção dedica-se ao tema Sucessão enquanto dispositivo capaz de inscrever as formas na duração do tempo. Nesse setor estão reunidos trabalhos de Donald Judd (*Stack*, 1972), Andy Warhol (*Ten Lizes*, 1963), Arnulf Rainer (*Peter Kubelka*, 1958-1960), Barnett Newman (*18 cantos*, 1963-1964), Bernd et Hilla Becher (*Untitled*, 1979-1984), entre outros, sempre em diálogo com questões relativas a continuidade, multiplicidade, ritmo, espaços e tempos intermitentes. Também se destacam os encontros face a face entre as obras de Hann Darboven (*Pour Jean-Paul Sartre*, 1975) e Picasso (*Oito estudos para pintor e seu modelo*, 1907), e,

ainda, os desenhos de Henri Matisse (*Estudos preparatórios para os vitrais da capela de Vence*, 1948-1949) que suscitam um duplo propósito em relação ao dispositivo cinematográfico: para além dos formatos longitudinais e da repetição dos motivos, a transformação dos desenhos em vitrais (traço em luz) reproduz a desmaterialização do filme ao se transpor em projeção.

Na seção Montagem estão condensados grande marcos do Dadaísmo, Surrealismo e Pop Art, entre os quais, Arman (*Miaudulation de frittance*, 1962), Robert Heinecken (*Shiva, King of dancers manifesting as a travestite*, 1992), Roy Lichtenstein (*Modular Painting with Four Panels*, 1969), Sigmar Polke (*Cameleonardo da Willich*, 1979), Robert Rauschenberg (*Oracle*, 1962-1965), James Rosenquist (*President Elect*, 1960-1961). A junção desses trabalhos no contexto da montagem reforça a idéia da construção como agrupamento em confronto de forças distantes sob um mesmo plano, reportando-se diretamente às montagens polifônicas de Sergei Eisenstein.

Na mesma direção, o duplo sentido de isolamento/agrupamento e a articulação imprevista dos elementos nas colagens e fotomontagens de Max Ernst (*La Femme 100 têtes*, 1929), Braque (*Le Guéridon*, 1911) e Picasso (*Violon*, 1912) relacionam-se abertamente com a idéia de montagem de Fernand Léger em *Le Ballet Mécanique* (1923-1924). Ressalta-se também a obra gráfica de Léger (*Le Réveil Matin*, 1914, e *Contraste de formes*, 1913) que estabelece um diálogo inusitado com design e instalação na sala que reúne *Bouteille Verte* (Tony Cragg, 1980) e as cadeiras *Favela* (Fernando e Humberto Campana, 1991).

A variedade de obras e estilos da seção Narrativa reúne, simultaneamente, desenhos de Robert Longo (*Men in the cities*, 1980/1999), fotografias de Brassai (*Pour un roman policier*, vers 1931-1932), Chris Burden (*Documentation of Selected Works*, 1971-1974), esculturas de Alberto Giacometti (*Femme égorgée*, 1932-

1940) e Hans Hollein (*Valley City*, 1964), desenhos de Claes Oldenburg (*Paper "Geometric Mouse"*, 1971) e Mimmo Rotella (*Batman*, 1968-1998) e seqüência em quadrinhos do Superstudio (*Quarta città: città astronave*, 1971), explorando a capacidade do tema Narrativa enquanto procedimento de discurso e construção híbrida entre linguagens.

O setor Projeção apresenta grandes destaques da mostra entre os quais a série de fotogramas de Brancusi (*Leda*, 1925-1926) e o filme *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau* (1930), de Laslo Moholy-Nagy, a respeito do qual o artista declarou: "todas as formas sólidas se dissolvem em luz". As fronteiras entre a imagem-forma e a imagem-luz ou, ainda, a imagem virtual e suas relações entre aparição, ausência, permanência e perenidade são questões também abordadas no setor Projeção mediante junções a exemplo de desenhos e fotografias de Dennis Oppenheim (*Annual Rings*, 1968) em confronto direto com a pintura de Jackson Pollock (*Number 26 A, Black and White*, 1948).

As quatro seções temáticas da exposição são permeadas por trabalhos contemporâneos dispostos juntamente com obras relevantes das vanguardas modernas. Nesse contexto, o diálogo entre o vídeo de "esculturas moles" do austríaco Erwin Wurm (*Positions 59*, 1992) e as esculturas metamórficas de Jean Harp (1950-1959) configura uma das salas mais interessantes da exposição. Outros grandes momentos são os encontros entre Marcel Duchamp (*Rotoreliefs*, 1935) e Olafur Eliasson (*Your Concentric Welcome*, 2004), e, ainda, Nam June Paik (*Zen for film* (Fluxfilm nº 1), 1964] em profunda sintonia poética com a escultura de Wolfgang Laib (*Pierre de lait*, 1977), e a primorosa instalação de Ingo Maurer (*Tableaux Chinois*, 1989-2006) em associação com a simplicidade comovente do vídeo de Ange Leccia (*Fumées*, 1995).