



Para chegar ao mictório deve-se descer a escada (em dois lances de 8 ou 80)¹

Milton Machado

Partindo da consideração de que a tradição da pintura e a tradição do ready-made são tradições concorrentes – portanto igualmente formativas e constituintes, no território da arte, de seus julgamentos e vigências – reflete-se sobre a condição de ambas as práticas no contexto da arte contemporânea. Com atenção a determinadas posturas assumidas por artistas, críticos e historiadores no trato com a produção pictórica brasileira dos anos 80, sugere-se que uma revisão crítica de seus postulados esteja ainda por fazer.

Pintura e ready-made, Brasil anos 80, estratégias de edição.

Uma tela pode estar completa a ponto de nem mais o ar poder passar por ela, mas só é uma obra de arte se deixar espaços suficientes para que passem cavalos.²

16. Para chegar ao mictório deve-se descer a escada. Em outras palavras: foi a tradição da pintura o que permitiu o aparecimento do ready-made. O ready-made dialoga com a tradição da pintura tanto quanto um Cézanne dialoga com um Poussin ou quanto um Rauschenberg dialoga com um de Kooning meticulosamente apagado (*Erased de Kooning*, 1953). Daí que a manobra de colocar bigodes na Mona Lisa foi um desvio oportuno para evitar barbeiragens. Em todos esses casos, trata-se de um mesmo tipo de reverência. Reverência e traição: em arte, uma das modalidades mais elevadas da reverência – ou o diálogo mais profícuo entre artistas – é a traição. Cézanne dizia: “Cada vez que me afasto de um Poussin tenho uma idéia melhor de mim mesmo”. Não teria sido para ter uma idéia melhor de si mesmo que Duchamp precisou afastar-se de um

“retiniano” Courbet? Pois: para que possamos ter uma idéia melhor de nós mesmos, cada vez que nos afastamos de (um, outros) Duchamp, não seria preciso reverenciar o ready-made e a sua tradição? Caso contrário, como poderemos traí-los?

15. A história não passa procuração, daí que é preciso cuidado com os veredictos, principalmente os que se pretendem “históricos” com suas sentenças finais. Isso vale para o veredicto que Joseph Kosuth pretendeu definitivo, em *Arte Depois da Filosofia (Art After Philosophy, 1969³)* em que se recusa à pintura (e à escultura) o papel de investigar a “natureza” da arte. Ora, o ready-made não veio para decretar o fim da pintura e de suas investigações, e sim para decretar – mas sem oferecer garantias – a continuidade da arte. Por isso, a pintura-em-continuidade teve e tem que levar em conta o ready-made, sua existência e sua tradição. Em outras palavras: para reencontrar a pintura, o artista deve voltar a subir as escadas que o levaram ao mictório. Vestido, de preferência, vale dizer recomposto, com a compostura que se es-

Gerhard Richter,
Station, 1985

Fonte: <http://home.swipnet.se/~w-26153/art/richter/images/station.htm>

pera de um artista que presta suas homenagens às “fontes”, e a todas as demais histórias da arte.

14. Voltar a subir as escadas: seria isso o que se quis dizer nos anos 80, quando se propalava a tal “volta da pintura”? Ora, não é a volta *da* pintura o que era importante nos anos 80. A pintura, de fato, nunca se foi. O importante era o interesse dos artistas pela *persistência da imagem*, pela sobrevivência da imagem como elemento potencial de significação, em um momento de sua máxima saturação por abuso de exposição e excesso de visibilidade, e que poderiam levá-la a um estado de máximo esvaziamento de sentido. Só que essa pesquisa, esse *voltar-se para a imagem*, não privilegiou um meio em particular – não privilegiou a pintura, como não privilegiou a fotografia ou o vídeo ou o cinema – justamente porque o estado de máxima saturação da imagem tende a homogeneizar todo e qualquer suporte (isso, no entanto, não impede que se possa considerar as fotografias, por exemplo, de uma Cindy Sherman mais significativas ou interessantes do que as pinturas, por exemplo, de um David Salle, para o desenvolvimento da pesquisa – nos Estados Unidos – e para a própria potencialização da imagem universal).

13. A arte, em sua longa e contínua história de descontinuidades, já teve que dar conta de outras rupturas. Michael Baxandall, em *O Olhar Renascente*,⁴ lembra-nos que, com os desenvolvimentos da perspectiva no *Quattrocento*, aumentou consideravelmente a incidência de ângulos retos e de formas prismáticas, tanto na pintura quanto na escultura e na arquitetura – vale dizer, no real. Outra ruptura, e com efeitos igualmente importantes sobre a imagem e a representação, ocorreu no século 19, com a invenção da fotografia. Muitos acreditavam que a

fotografia decretaria o fim da pintura (da mesma forma que alguns cientistas do século 19 afirmaram que as viagens de trem, devido às “altas velocidades”, fariam mal à saúde, deixando incuráveis seqüelas, incluindo a cegueira e as doenças mentais). No entanto, sabemos da relevância da fotografia para as conquistas do Impressionismo, assim como sabemos que o Impressionismo – visto por muitos como doença mental ou cegueira – foi um descarrilamento da pintura que colocou a arte devidamente nos trilhos.

12. Uma pintura que leve em conta o aparecimento e a tradição do ready-made. Que pintura seria essa? Difícil dizer, a não ser que se adote o tom de *blague* modernista de um Greenberg vaticinando que uma tela em branco já é uma pintura, embora não necessariamente uma pintura bem-sucedida. É menos importante dizer que pintura é essa do que fazer dessa pintura uma pintura bem-sucedida. Em outras palavras: é possível que os esforços dos pintores que se dedicaram àquilo que, nos anos 80, costumava-se chamar de “má pintura” tenham resultado em uma pintura que dê conta da existência e da tradição do ready-made. Afinal, não fosse a estratégia de apropriação e nomeação que é típica do ready-made, a estratégia de apropriação e nomeação da pintura (gênero) pelos bons pintores de más pinturas não teria sido possível. A assim nomeada, ainda que nem sempre apropriada, má pintura dos anos 80 presta mais homenagens aos piores readymades do que às melhores pinturas. Uma boa má pintura dos anos 80 é menos uma grande pintura do que o *Grande Vidro* é uma grande pintura. O *Grande Vidro* não é um trabalho *de* pintura, mas é um trabalho *da* pintura, assim como a pintura é um trabalho da arte. É possível que os cubistas mais ortodoxos (Gleizes, Metzinger...) tenham reconhecido ser esse o caso de *Nu Descendo a Escada*, e

que tal reconhecimento os tenha levado, em nome da pintura, dos veredictos, dos tratados e da ortodoxia, a recusá-lo. Se ao menos o nu descesse vestido...⁵ (vale dizer, recomposto etc. etc...)

11. Uma pintura que leve em conta a tradição do Grande Readymade e a tradição da Grande Pintura deve ser uma pintura capaz de agüentar o tranco de ser taxada como algo em que se tropeça quando, andando para trás, nos afastamos para ver melhor uma instalação, performance ou qualquer outra obra contemporânea que não seja *de* pintura – subvertendo a célebre e irônica definição de Ad Reinhardt de escultura.⁶ Só que o objeto contemporâneo em questão, este também tem que segurar o tranco de poder ser taxado assim: toda vez que me afasto desse objeto eu tenho uma idéia melhor sobre a pintura.

Gerhard Richter
Toilet Paper, 1965
Fonte: http://www.gerhard-richter.com/exhibitions/detail.php?exID=297&show_per_page=8&page_selected=1&paintID=4995



10. Não sei se o leitor já conseguiu localizar em seus arquivos visuais exemplos satisfatórios dessas tais pinturas que levem em conta a tradição essa e aquela do grande isso e aquilo... Eu também teria dificuldades em formular uma lista de pintores cujas pinturas eu considero isso e aquilo... Mas eu gostaria de dar dois exemplos que me parecem óbvios, de artistas estrangeiros: Gerhard Richter e Robert Ryman, exemplos de pintores do tipo que estou sugerindo que procuremos.⁷

Vendo essas imagens de pinturas de Richter e, mais ainda, ouvindo com atenção o próprio pintor afirmar “*eu pinto para fazer fotografia*” (um pintor que afirma isso, colocando a fotografia na rota de um estratégico afastamento da pintura – e/ou o contrário – só pode estar querendo provocar nossos tropeços, para que caiamos de cara e em cheio tanto nesta quanto naquela): não nos parece, como sugeri, que as estratégias de Richter são muito mais próximas de um certo “nominalismo pictórico” (o termo é de Duchamp) do que de um certo e irrestrito (puro) pictorialismo? Não seria mais conveniente classificarmos essas pinturas como exemplos de um *incerto e restrito pictorialismo*? De um pictorialismo vagante, extravagante, errante, que caminha (s) em qualquer direção? Que, se propõe alguma direção para a pintura, o faz na direção oposta à da Grande Pintura, com a qual parece marcar e atualizar um permanente desencontro? Que, diante da grande narrativa que a Grande Pintura constituiu no Modernismo, a recupera por meio de pequenas grandes pinturas que magnificam as pequenas narrativas?

Reproduções fotográficas não fazem justiça a pinturas, em especial às de Robert Ryman. Essas imagens ilustram o ensaio *Radiant Dispersion* (Dispersão Radiante), por Jeffrey

Weiss, para a revista *Artforum*, setembro de 2002. Trata-se de um texto sobre Prototype (Protótipo), uma série recente de trabalhos de Ryman, cuja execução envolve aplicações e retiradas de fitas adesivas, até a fixação dos suportes – são placas delgadas de acetato – ao muro, pela própria aderência da tinta.⁹

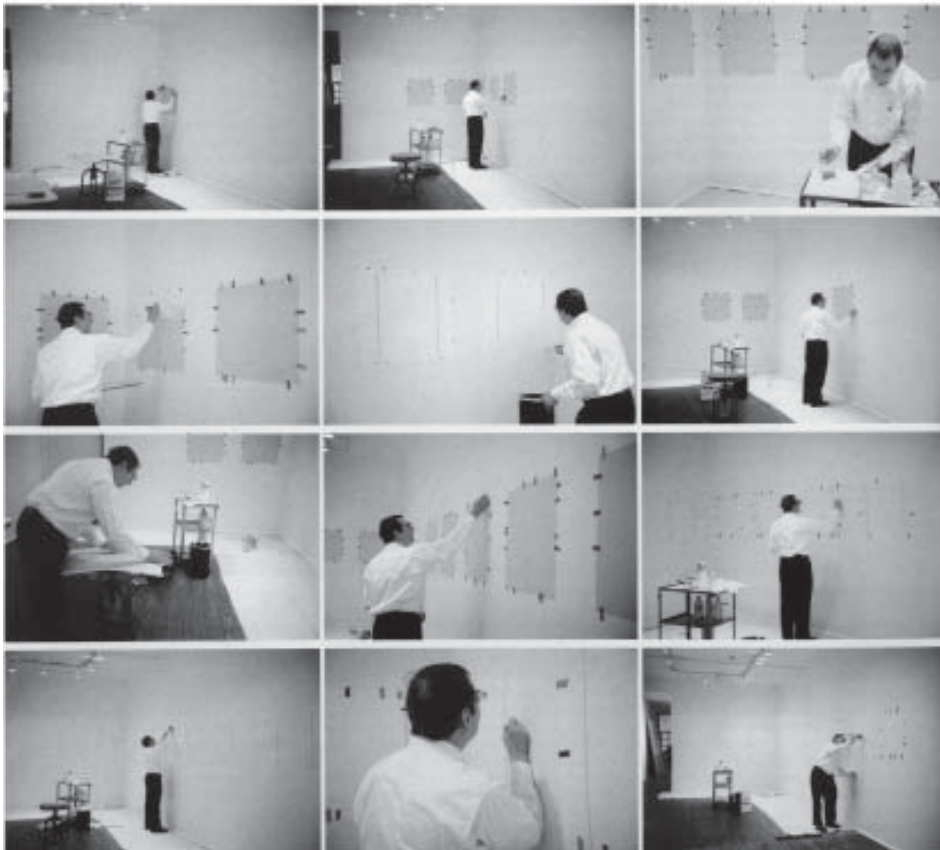
Cito duas frases do autor que o editor selecionou como chamadas (tradução minha):

Pode-se dizer que os três Protótipos já produzidos até agora [2002] constituem manifestações efêmeras de um trabalho que também existe num estado puramente conceitual. O título relete perfeitamente essa ambigüidade:

cada encarnação da pintura, completa por em e si mesma, é também um 'protótipo' para a próxima.

Um Protótipo de Ryman se auto-sustenta. Começando com as pinturas produzidas por remoção de fitas, esse feito improvável – que é, acima de tudo, uma jogada de extrema inteligência e humor – representa um desenvolvimento histórico na filosofia e na prática da pintura.

9. Diante deste trabalho de Ryman, que busca uma pintura (quadros) autoportante, toda estrutura, parece fazer mais sentido ainda a pergunta (de Arthur Danto, nossa): Robert



Robert Ryman,
Prototype, 2002
Fonte: *Artforum*, setembro 2002

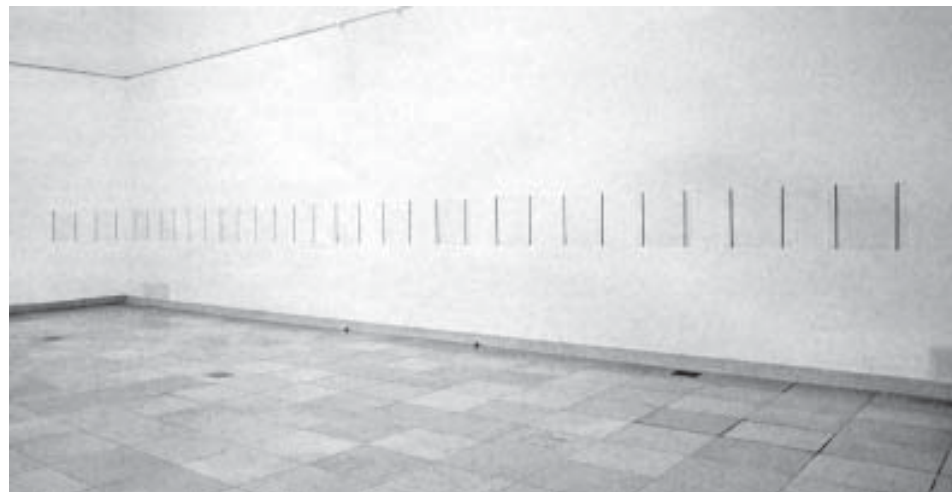
Ryman representa o fim ou um reinício da pintura? Não sei se há resposta nem se é o caso de se procurar responder a tal pergunta. O que sabemos é que a pintura de Ryman representa um modo de a pintura conviver com os tantos outros modos de se fazer arte: performance, instalação, foto, filme, vídeo, *ações* de toda ordem. Sim, porque esses *Protótipos*, antes e depois de serem pinturas mas sem deixar de ser pintura, são *ações*, são *atos de pintura*.

8. Mas, e daí? Não seriam todas as pinturas atos de pintura? O que teriam então estas pinturas de extraordinário, que possa nos levar a caracterizar como pintura mais o ato que as engendra do que os resultados – os fatos consumados – de tais atos de pintura? Não seria, então, melhor pensá-las, ainda a partir desse seu *meio*, mas na direção de um outro *fim*, outro fim que não os resultados que tais pinturas apresentam, no fim? O que quero dizer é que atos de pintura podem ter outros fins além de se constituir *como* pinturas. Em outras palavras: um dos fins de uma pintura que leva em conta essa e aquela tradição do grande isso e aquilo, isto é – e agora falando clara e francamente

–, de *uma pintura que já se quer contemporânea, é trair a pintura que já se quis pura*.

Ora, não foi a pintura que “se quis” pura; quem queria que a pintura se quisesse pura eram os grandes críticos modernistas, como Clement Greenberg e Michael Fried, que se recusavam a ouvir da pintura – ou da arte – seus pedidos lancinantes de “eu quero é chocolate” (um *blend*, mistura processada a partir de grãos distintos de cacau). Já me referi – maldosamente – em outro texto,⁹ à frustração de Michael Fried (em *Art and Objecthood*, 1967¹⁰) diante de sua bola de cristal, vendo tudo e prevendo de tudo com impressionante acuidade e nitidez – performances (happenings), instalações (ambientes), intervenções no espaço real (land-art, earth works), ações “teatrais” de toda ordem, que lhe eram incomodamente contemporâneas – e reclamando, contrariado: “Mas que droga de bola de cristal, que me mostra tudo, menos o que mais quero ver, quando o que mais quero ver é o mais puro cristal!”

Assim como o mais impuro cascalho contemporâneo assombrava a bola do mais puro



Robert Ryman,
Prototype, 2002
Fonte: *Artforum*, setembro 2002

cristal modernista, a pintura que já se quis pura assombra a pintura-em-continuidade com o fantasma de uma pintura descontinuada. Pois é justamente essa descontinuidade aquilo a que se costuma referir como “morte da pintura”. A morte da pintura é como um fantasma modelado em *chiaroscuro*. A morte da pintura só nos interessa se for mantida viva – tarefa essa que cabe a nós, imortais.

7 (PATAMAR). Essas ações de Robert Ryman (e mesmo certas ações do pictorialismo incerto e vagabundeante de Gerhard Richter) incorporam, inevitavelmente, operações de COPY e PASTE. O que pretendo sugerir é que as estratégias de EDIÇÃO são uma característica do trabalho contemporâneo, e não apenas de trabalhos de arte contemporânea, mas de qualquer trabalho que pretenda, no âmbito de suas particularidades, *operar sobre as verdades*. Operar sobre as verdades é uma maneira de se manipular o Real. Exemplo: a transmissão de guerras reais por diferentes canais de televisão mostra guerras diferentes, e irreais. Certas guerras são, nessa lógica, melhores programas do que outras.

Bem, já foi o tempo – tempos de Mondrian, Malevich etc. – em que era necessário a pintura operar sobre a verdade que afirmava que a pintura *é* o real: pintura como “apresentação”, e não mais como representação. Hoje, o tal Real não basta como verdade para as operações sobre as verdades da pintura. A pintura, que já se quis pura, que já se quis representação, que já se quis apresentação, hoje quer contar histórias: *narrar*. E essa narrativa inclui contar, da própria pintura, essas suas próprias – e as impróprias – histórias. A rigor, a pintura sempre quis contar histórias; mas essa sua prerrogativa ancestral esbarrou – e tropeçou – no duro e puro cristal do credo formalista, que se dispôs a extirpar, da pintura e da arte, toda

e qualquer *exterioridade*. E conseguiu: a dicção formalista conta, da pintura e da arte, uma história imprópria, ao considerar que a pintura e a arte têm algo de próprio.

E aí está alguma justificativa para a persistência pós-moderna da imagem e da recuperação de seu potencial de significação, a que me referi. Até Manet, que nos acostumamos a ver apontado como o precursor da pintura moderna (ver Greenberg em *Pintura Modernista*,¹¹ por exemplo) por causa de suas conquistas formais, de suas manchas cromáticas, da autonomização do gesto e da cor, da afirmação da planaridade etc., está sendo revisto e re-estudado e, cabe frisar, *a partir dos anos 80* e até, com especial brilhantismo, pelo próprio Michael Fried, com a proposta de se recontextualizar Manet, agora pelo viés dos dramas, dos temas, da *historicidade* – vale dizer, das narrativas – que sua pintura encerra.¹²

6. É possível que a utilização das técnicas de edição de COPY e PASTE ajudem (mas sem garantias) a pintura contemporânea a dar conta dessa e daquela tradição do grande isso e aquilo. A boa utilização de tais técnicas pode levar à produção de eficazes narrativas. Operar sobre as verdades da narrativa equivale a escrever a história. Isso pode soar como uma deslavada mentira, mas a história mais verdadeira, mesmo que suja e impura, é a história mais bem escrita. Não fosse assim, as histórias escritas por Greenberg e Fried (sobre limpeza e pureza) não mereceriam o crédito que lhes é devido. A boa utilização das técnicas de edição de COPY e PASTE pode evitar que uma pintura seja cópia ou pastiche da pintura já editada no passado que hoje se quer reeditar bem.¹³

5. São muitos os pintores contemporâneos (além de Richter e Ryman) que se utilizam de técnicas de edição para produzir suas

próprias narrativas. Só para citar alguns exemplos imediatos, desta vez de artistas brasileiros, e que começaram a trabalhar nos anos 80: Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, Leda Catunda, Daniel Senise, Luiz Ernesto, Luis Zerbini... Não é só por isso, mas é também por isso que se mantém aquecido o interesse por suas narrativas e, de modo geral (na verdade, particular), por suas pinturas.

4. Mesmo que nos aproximemos, perigosamente, da Grande Cópia, há diversas modalidades de mímesis: pode-se copiar a natureza, podem-se copiar pinturas, podem-se copiar fotografias... Das várias modalidades da mímesis, a mais problemática é fazer cópias da arte. E uma de suas conseqüências mais problemáticas é que coisas que se parecem com arte fazem com que o circuito e o mercado se pareçam com arte.

Quando, nos anos 80 (e pelo mundo afora), o circuito e o mercado falavam de um retorno da pintura, talvez pretendessem que uma certa pintura de retorno traria de volta a arte, e a arte de volta à vida. No entanto, sabemos: só uma arte assombrada – revisionista, historicista – pode retornar do além para “vi-ver” de novo, e mesmo assim como cópia, repetição e pastiche (COPY/PASTE não é garantia). Nos anos 80 (e pelo mundo afora), talvez influenciados por um *Zeitgeist* apressado, sem tempo suficiente para constituir um espírito, muitos críticos operavam mal sobre as verdades da pintura porque escreviam mal a história (ou a teoria) da arte.¹⁴ Entre nós, a tendência dominante era a de representar jovens artistas como uma espécie de empiristas inspirados embalados por alguma forte emoção, afaçando certa (ou uma incerta, restrita) “pintura expressionista” com carícias de vampiro, e atribuindo a preferência a algum tipo de fissura geracional. Por isso, muito daquela crítica, muitas daquelas pinturas e muitos daqueles pintores já não produzem reflexões

no espelho. Ou melhor, produzem: se observarmos o espelho mais atentamente, para além do lusco-fusco e da homogênea palidez de superfície, veremos que jaz ali uma potência adormecida. *Zeitgeist*: o mostrador da meia-noite é o mesmo que anuncia o meio-dia: de um lado, mancha cromática; do outro lado, borrão.¹⁵

3. Finalmente, ainda no cruzamento entre a edição e a reedição, proponho um jogo, com recursos de tradução, traição, ilusionismo e vampirismo, onde me utilizo de técnicas de COPY e PASTE para produzir uma pequena narrativa sobre modos de operar sobre as verdades, ainda que com o risco de deletá-las:

SALVE O DELEITE > U > SA VE OUI DELE TE
a arte da pintura a arte da pintura

2. Naqueles anos 80, arautos de uma pintura de retorno procuraram instilar um vírus (com o pretexto de SALVAR a arte, bem entendido) que quase acabou por comprometer seu próprio sistema operacional. Um vírus *antipluralista*, que parecia querer confundir ou apagar da memória, principalmente, a produção dos anos 60 e 70, acusando-a de posturas indesejáveis, herdadas de sua igualmente suspeita linhagem conceitual. Lembro-me de ter assistido a uma palestra de um importante crítico, em uma galeria igualmente importante do Rio de Janeiro, ambos franca e sinceramente envolvidos com a propagação da boa nova – o retorno da pintura – na qual se fez uma seleção cuidadosa de quais artistas teriam alguma relevância para o desenvolvimento da então emergente produção de pintura. Em outras palavras, quais artistas eram capazes de produzir reflexões em *seus* espelhos. Picabia entrou. Duchamp ficou de fora.

Pretendendo fazer de Duchamp – entre outros (um, outros) excluídos da projeção de slides em *loop* da história da arte – um

“desafeto” de jovens pintores, alguns críticos influentes – com o devido reconhecimento da relevância de suas atuações profissionais e de suas contribuições para a reflexão (se quisermos, sobre a “natureza” da arte) – pareciam querer impedir que jovens pintores produzissem uma pintura “afetada”. Uma pintura afetada seria uma pintura que é um meio *entre* os meios. Uma pintura que é um meio entre os meios faz pensar em contínuas trocas de lugar, em movimentos de contínua e permanente translação/tradução/tradição/traição, até como formas de refrescar nossas memórias sobre as sutilezas da etimologia. Ao contrário, colocando a pintura no *centro* em um momento (de pluralismo) em que já não havia mais centros, em que só havia meios, entremeios, espaços-entre, *distâncias-em-proximidade*, pareciam querer impedir a pintura de traduzir-se para outros idiomas, deixando-a falando sozinha, autocentrada e ensimesmada, produzida mas improdutiva, inchada mas ainda faminta – e por chocolate.

I. DELETAR é uma forma de apagar da memória, em alguns casos sem a devida reverência, nem que seja pelos zeros e pelos uns, entre outras sutis diferenças, em um sistema que não tem nada de binário. Por caprichos de programação, o vírus que deveria deletar o que se costumava referir pela alcunha geral e imprecisa de “conceitualismo”, e que se procurava culpar por atitudes indesejáveis tais como “hermetismo”, “racionalismo”, “elitismo”, ou até mesmo por uma imperdoável “empáfia”, quase acabou deletando o que se pretendia salvar. Ainda bem que prevaleceu a velha regra do “salve-se quem puder”. E a pintura-em-continuidade – SALVE! – essa felizmente pôde, e ainda pode.¹⁶

ZERO. Piso onde já é chão. Sugiro chegar a mais esse fim que reinicia o térreo com o

embalo de João Cabral de Melo Neto, poeta tradicional. O que se segue é a segunda parte do poema Na morte de Marques Rebelo, que Cabral dedicou à memória do escritor e amigo, neste ano [2007] em que se comemora – ou se deveria comemorar com a devida reverência – seu centenário de nascimento (06/01/1907).

E como José Maria Dias da Cruz, que é pintor e amigo tradicional (mais próximo dos 80 anos do que dos anos 80), é uma espécie de memória viva de Marques Rebelo, que era seu pai e amigo, creio que podemos rededicar o poema (numa estratégia *à la* readymade) à memória viva da pintura, dos pintores, dos escritores, de seus pais, de seus filhos, legítimos, bastardos, e de todas as suas famílias.

...

*Fuzilar o gesto no vôo;
mas que o gesto assim fuzilado
prossiga no seu vôo vivo
e conserve vivo seu pássaro.
Fuzilar o gesto de jeito
que aquele vôo assim cortado
não se corte num instantâneo;
mas continue a voar parado.
Continue ainda a se fazer,
a se voar, com todo espaço;
conserva o gesto e o pulso de antes,
e não morra, embora caçado.*

16. ... *espaços suficientes para que passem cavalos ...*

Milton Machado é artista plástico. Professor da Escola de Belas Artes, no Departamento de História e Teoria da Arte e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV/EBA/UFRJ. Tem textos publicados em diversos meios impressos e *on-line*. É pesquisador do CNPq.

Notas

- 1 Este texto é uma versão revista e modificada de palestra com o mesmo título, contribuição do autor ao ciclo de debates sobre os anos 80, organizado por Guilherme Bueno, no MAC-Museu de Arte Contemporânea de Niterói, agosto de 2003.
- 2 Huang Pin-Hung, citado por Gilles Deleuze e Felix Guattari, in *O que é filosofia*, Editora 34, 1997.
- 3 Disponível em http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html
- 4 Michael Baxandall, *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*, Jorge Zahar Editores, 1989.
- 5 É sabido, segundo relato – irônico, fatalmente – do próprio Marcel Duchamp, que o júri do salão de inspiração cubista que recusou *Nu Descendant un Escalier* (1912), do qual faziam parte os pintores e teóricos Albert Gleizes e Jean Metzinger (autores do tratado *Du Cubisme*, 1912), teria solicitado ao artista que “mudasse ao menos o título”.
- 6 Escultura, segundo a definição de Reinhardt, seria aquilo em que se tropeça quando nos afastamos para ver melhor uma pintura.
- 7 Citar pintores tais como Rauschenberg, Johns, Warhol, Lichtenstein... seria apelar demasiadamente para o óbvio. No entanto, nunca é demais remeter ao texto *Other Criteria*, de Leo Steinberg (*Outros Critérios*, tradução publicada em *Clement Greenberg e o debate crítico*, org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo, tr. Maria Luiza X. de A. Borges, Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro 1997), e a sua definição da “*flat-bed painting*” praticada por Rauschenberg, cujos suportes precisavam ser resistentes o suficiente para suportar, por assim dizer, o peso do mundo (mundo sobre tela?).
- 8 Vídeos sobre *Prototype* podem ser vistos em <http://www.pbs.org/art21/artists/ryman/clip1.html>
- 9 *The imaginary encounter between Hélio Oiticica and Kasimir Malevich in the open air, or How an American art critic lent his innermost essence to a Dutch curator*; contribuição do autor à mesa-redonda sobre o trabalho de Hélio Oiticica, in IVA-International Institute for the Visual Arts, Londres, 1999, por ocasião do lançamento do CD-Rom HO-Supra Sensorial, de Katia Maciel, produção N-Imagem/UFRJ, Rio de Janeiro 1998.
- 10 Ver Arte e Objetividade, in *Arte&Ensaio*, n. 9, PPGAV/EBA/UFRJ, 2002, tr. Milton Machado.
- 11 Publicado em *Clement Greenberg e o debate crítico*, org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo, op. cit.
- 12 Ver, a respeito dessa tendência de re-interpretação de Manet: *Manet's Modernism: the Face of Painting in the 1860s*, por Michael Fried, The University of Chicago Press, 1996; *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Gand, 2000, por Thierry de Duve; e mais próximo de nós, *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*, por T.J. Clark, tr. José Geraldo Couto, São Paulo: Companhia das Letras, 2004; *A reinvenção do realismo como arte do instante*, por Luiz Renato Martins, revista *Arte&Ensaio*, n. 8, PPGAV-EBA/UFRJ 2001, além de, pelo mesmo autor, *Manet, uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar*, Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro 2007.
- 13 Não é difícil demonstrar como o próprio Manet utilizou o que se poderia identificar como estratégias de edição – melhor dizer, de *montagem*, arriscando uma tentativa aproximação do cinema – em suas pinturas, de regra rejeitadas. O escândalo que *Le Déjeuner sur l'Herbe*, por exemplo, provocou entre seus detratores deriva – em grande parte, mas não apenas – de sua construção fragmentada, como que por montagem a partir de recortes incongruentes, que a academia só poderia estranhar, respaldada pelas regras da boa composição e da unidade pictórica. Ver, a esse respeito, *Manet...*, de Luiz Renato Martins, supra-citado.
- 14 Isso vale, igualmente, para parte da crítica que, simetricamente à celebração interessada (o *Zeitgeist* é um mostrador de dupla-face), proclamava que a pintura havia chegado a um irremediável impasse, portanto desprovida de qualquer interesse.
- 15 De fato, os jovens pintores que começaram a atuar nos anos 80 eram exatamente isso: jovens artistas em início de atuação, daí que se deva considerar seus primeiros trabalhos como *experimentações*, legítimas e de todo desejáveis. Muitos daqueles artistas acabaram por afastar-se da pintura para se aproximar de outros meios. Se algum reparo deve ser feito, trata-se de rever os postulados que, em geral, regiam a apropriação crítica dessa produção, a meu ver ainda por fazer. Muitos críticos importantes preferiram não dedicar a devida atenção a tal produção, um *parti-pri* necessitando igualmente de revisão. Em muitos casos, coube aos próprios artistas encontrar, e no processo de produção de seus trabalhos, referências consistentes para o desenvolvimento de suas pesquisas, e, nos melhores casos, para a manutenção de seu caráter experimental.
- 16 É menos importante dizer que pintura é essa do que fazer dessa pintura uma pintura bem-sucedida.