

Glória Ferreira

UFRJ

Uma espiral de palavras *

RESUMO: Partindo do trabalho de Bruce Nauman, *Window ou Wall Sign* (1967), é discutido o questionamento da versão hegemônica do modernismo, que pregava, em nome de uma estética autônoma, uma arte visual desprovida de todo caráter narrativo, “purificada” de quaisquer referências literária, religiosa ou histórica, ou em relação às outras artes.

Palavras-chave: Artes visuais, linguagem, autonomia estética, modernismo, dissolução de fronteiras.

Abstract: Considering the work of Bruce Nauman, *Window or Wall Sign* (1967), the essay discusses the questioning of the hegemonic version of modernism, which, in the name of aesthetic autonomy, advocates visual art purified of any narrative character - literary, religious or historical reference and relation to other arts.

Keywords: Visual arts, language, aesthetic autonomy, modernism, borders dissolution.

O verdadeiro artista ajuda o mundo revelando as verdades místicas.

Em neon de cor azul e pêssego, essa frase em *Window ou Wall Sign*¹, de Bruce Nauman, se desenrola em espiral a partir do centro. Em uma apresentação de sua coleção permanente, o Rijksmuseum Kröller-Müller, em Oterloo, dispôs, durante algum tempo, esse grande neon no *hall* de sua entrada. Disposição significativa por introduzir de imediato o visitante às questões que pontuaram a arte contemporânea dos anos 60, em especial a relação imagem-linguagem, e através desta, o questionamento da natureza da arte. Ao mesmo tempo, de certa maneira, é o próprio museu que parece se enunciar.

Em *Window ou Wall Sign*, como em outros trabalhos de Nauman, o signo verbal, material da obra de arte, é concebido ele mesmo como obra de arte: forma e linguagem parecem se exprimir numa única e mesma unidade,

TERCEIRA MARGEM

incorporando dualidades e ambigüidades, e colocando a questão do que são a arte e o artista. Sua data, 1967, nos remete ao universo dos fatos artísticos dos anos 60, e, assim, à importância concedida à linguagem e ao discurso dos artistas. Remete, igualmente, à crítica radical dos paradigmas tradicionais da visualidade e dos postulados da estética modernista, operada pela arte contemporânea. Em especial o questionamento da versão hegemônica do modernismo, que pregava, em nome de uma estética autônoma, fundada sobre o julgamento do gosto, uma arte visual desprovida de todo caráter narrativo, "purificada" de quaisquer referências literária, religiosa ou histórica, ou em relação às outras artes. Para além da utilização do signo lingüístico como suporte a serviço de uma expressão, esse neon nos coloca também na presença de um enunciado como formulação teórica ou como *statement*². Exemplar do papel da linguagem na arte desse período, ele não garante, de fato, nenhuma enunciação. Colocando-se em pé de igualdade com os signos da sociedade de comunicação, revela a falência das definições doutrinárias e se mostra como uma investigação das particularidades inerentes às palavras. Tratar-se-ia de um possível emblema do verdadeiro artista e de sua função no mundo? O jogo tautológico entre o "true artist" e as "mystic truths" expõe imediatamente sua ambigüidade, sua derrisão. O museu Kröller-Müller, ao colocar essa obra no *hall* de sua entrada, não teria desejado reforçar essa impossibilidade de enunciação? Ou, por esse intermédio, enquanto instituição, não enunciou ele sua própria função? Se parafrasearmos o neon de Nauman, "o verdadeiro museu ajuda o verdadeiro artista a ajudar o mundo pela revelação das verdades místicas", o local de apresentação, que não é neutro, não deixa de redobrar a metáfora? Esses múltiplos sentidos remetem às interrogações sobre a natureza da arte e a função do artista. E essa incerteza sobre a natureza da arte tem seu corolário no peso que toma a apresentação, ainda que esta nada mais seja que linguagem. É sintomático que essa obra seja uma das primeiras de um jovem artista³ cuja *démarche* tem como ponto de partida a interrogação sobre o lugar da arte. Ou, como ele diz:

Se você não começa com um esboço, você faz todo tipo de coisa – você se senta sobre uma cadeira ou anda em volta. E então, a questão volta a "O que é a arte?", e a arte é aquilo que faz um artista, simplesmente estar sentado, aqui ou lá, no estúdio.⁴

A enunciação do neon de Bruce Nauman pode, de certa maneira, servir de chave para a compreensão da produção artística desse período pela maneira como se serve da linguagem para explorar a experiência das relações entre as palavras e sua significação em um dado contexto. Em Nauman, o jogo verbal

TERCEIRA MARGEM

está mais próximo da interrogação existencial do sentido das palavras – do sentido que se manifesta na utilização das palavras –, caro à Wittgenstein. Em muitos outros artistas cujas atividades remontam ao fim dos anos cinquenta, o apelo ao signo lingüístico como pensamento plástico se inscreve antes em um contexto de desencantamento, em ruptura com o Expressionismo Abstrato. De fato, a partir do final dos anos 50, o recurso à linguagem assim como ao discurso sobre a arte e sobre o artista se incorporaram à obra, ela mesma considerada enquanto signo lingüístico. O que ia de encontro à visão modernista, em especial a greenberguiana com sua exigência de um *grau zero*, passível de ser obtido por meio da intensificação da autocrítica da natureza dos meios próprios à cada arte. Sem dúvida, o recurso à linguagem, pelas artes plásticas, não está dissociado de trabalhos tratando da linguagem e das línguas que ultrapassaram o horizonte da lingüística e cujos métodos adquiriram valor de exemplo e modelo para as outras disciplinas. De outra parte, a influência do pensamento de Wittgenstein será determinante no questionamento da estética normativa: o objeto da estética é a obra, não o belo ou o julgamento de gosto.

O questionamento da natureza da arte pela arte contemporânea abrange não somente as fronteiras entre as artes, como também as da própria arte – seu espaço de apresentação como também seus limites históricos, pela incorporação do pré-histórico, daquilo que está para além dos cânones históricos da arte. Por outro lado, esse questionamento reata com todo um campo de experimentação da arte moderna, no qual subjaz a questão da relação entre as artes, embora recalcada pela crítica modernista.

O credo em uma pura visibilidade perdeu sua razão de ser⁵ e assiste-se, então, à perda de força da figura emblemática desse debate: a do Laocoonte, símbolo da separação entre o visível e a linguagem, retomada por Greenberg em "Towards a Newer Laocoon", em 1940. Assiste-se também a uma nova articulação das questões levantadas pelas vanguardas do começo do século, em particular a idéia de um modelo de uma arte determinada servindo de parâmetro: a arquitetura, a música ou as artes cênicas. Em que a arte poderia guardar sua especificidade, senão a partir da contaminação a mais livre com essa experiência da visibilidade introduzida pelas novas mídias?

Que os discursos dos artistas sejam incorporados nas obras de maneira programática, que eles apareçam nos suportes mais diversos, isso deriva em última instância da tomada de consciência da instituição Arte com

TERCEIRA MARGEM

algo que existe para além da arte. Seja pela rejeição, pela derrisão ou enquanto elemento operatório, esse dado é, a partir de então, imanente à produção. Nessa junção aparentemente paradoxal da afirmação da autonomia e da contaminação, a figura de Duchamp é evidentemente decisiva. A crise da Contemplação, como forma de percepção da arte, revelou a cisão entre a obra e o valor da arte e, com isso, pôs a nu seu processo de institucionalização, sua materialidade social. Através das diversas estratégias das vanguardas, a ancoragem social e filosófica da arte enquanto duplicação da realidade foi destruída, e a própria visibilidade questionada. As ideologias de sua instrumentalização foram igualmente desveladas em sua força simbólica, colocando em questão o estatuto da obra enquanto objeto.

A partir do que se chamou então *crise da arte*, onde a plena razão de ser da arte está sempre em suspenso, é um saber da arte que aflora – para além ou em contradição com um saber sobre a arte e com as convenções que regiam sua produção, no sentido mais amplo. Nesse novo território onde o visível é denunciado em sua fragilidade, as oposições entre os sistemas de signos, supostos fundamentos de cada arte são questionadas. Do atrito entre esses sistemas deriva um universo de experimentações, tendo por base a reunião da artes e a interpenetração de seus percursos. Esse precário espaço crítico próprio à arte, construído pelas vanguardas, busca, desde então, um saber interno à arte e não um saber a partir da arte.

No entanto, as questões suscitadas pelos dadaístas face à arte contemporânea não deixam de ser surpreendentes. Tzara, por exemplo, no começo dos anos 60, pergunta à Brion Gysin: “Porque você e seus amigos refazem o que fizemos há quarenta anos?”⁶. Hans Richter vê na arte contemporânea uma “adaptação sem condições” daquilo ao qual os dadaístas tinham oposto uma “indignação sem condições”: “As declarações anti-estéticas do *ready-made* e as blasfêmias de Picabia aparecem agora nos Neo-Dada como tiras de quadrinhos ou carros prensados. Não se trata mais de arte nem de anti-arte, mas de objetos de fruição”.⁷ Duchamp, por seu turno, em uma carta à Hans Richter de 10 de novembro de 1962, escreve:

Esse Neo-Dada que se chama agora Novo Realismo, Pop Art, Assemblage, etc..., é uma distração lucrativa que vive do que Dada fez. Quando descobri os *ready-mades*, esperava desencorajar o carnaval de esteticismo. Mas os neo-dadaístas utilizam os *ready-made* para revelar um valor estético. Eu arremessei o porta-garrafa e o urinol na cabeça deles como uma provocação e eis que eles admiram nisso a beleza estética.⁸

TERCEIRA MARGEM

Cabe, no entanto, a questão se os artistas contemporâneos estariam refazendo, como diz Tzara, o que os dadaístas fizeram. As terminologias colocam em evidência as diferenças entre os desenvolvimentos da arte moderna e o da arte contemporânea: a *Anti-arte* e a *Não-arte*. Se a anti-arte investia no campo genealógico da História da arte e se inscrevia como ruptura com os valores estabelecidos, a Não-arte investe nas “qualidades não artísticas” (Oldenburg). Investe igualmente na saída de suas fronteiras tradicionais – tanto de seus lugares quanto de seus meios. Trata-se de uma arte que trabalha sobre os limites daquilo que poderia ser arte. Os manifestos, com sua função prescritiva e de agrupamento, são substituídos, na arte contemporânea, por uma esfera teórica de uma densidade nova e complexa: “Em certa medida, frisa Ronaldo Brito, não é mais a arte que permite a História da arte mas o inverso – a História da arte, essa construção a posteriori, se infiltra na produção e parece mesmo a determinar.”⁹

Reforçada pela perda do valor expressivo da técnica, do *métier*, e, até certo ponto, resultado dessa perda, o conceito torna-se o propulsor da criação. Conceito que legisla sobre os meios de sua expressão, abrindo assim um campo de experimentação. A linguagem adquire um valor de mediação entre o projeto e a realização deste, tornando-se ela mesma um meio. Esses projetos de artista não se furtam todavia a um “fazer”. Um “fazer” que incorpora a profunda racionalidade do sistema cultural onde se inscreve, e logo igualmente uma racionalidade da produção, mas que, ao mesmo tempo, frustra essa racionalidade, como em Tinguely, ou a desvia, como em Walter De Maria ou Michael Heizer.

No lugar de manifestos, temos *ficções*¹⁰; no lugar de uma busca da obra de arte total, temos uma contaminação entre as artes, sem modelo preestabelecido, e a afirmação da pregnância visual no textual. Mais do que uma reunião das artes, são as categorias que passam então a ser intercambiáveis e a apresentação, enquanto processo imanente à concepção da obra, se desdobra no tempo e no espaço.

Tzara, Richter e mesmo Duchamp parecem fazer eco a uma visão da arte contemporânea como sucedâneo, piorado, da fase heróica da arte moderna, pois, no fundo, tudo já teria sido feito. Sua função seria, então, de rematar as linhas de pesquisa. Paradoxalmente, é o *modernismo*, enquanto experiência histórica de uma produção artística e de uma teoria crítica, que serve de pano de fundo à nova dimensão espaço-temporal e, assim, ao não-isolamento

TERCEIRA MARGEM

dos meios. Trata-se de um paradoxo, pois, apesar da formulação fragmentada de uma teoria da arte moderna, sintetizada em *Modernist Painting*, Greenberg colocou, desde o início, as bases programáticas do retorno à delimitação das fronteiras entre as artes. Assim, é justamente no momento da passagem da hegemonia de Paris a Nova York, e portanto de uma situação ancorada em um passado histórico a uma situação sobretudo sem delimitações precisas, mas na qual se multiplicavam os esforços para atingir a modernidade, que retorna a figura do Laocoonte.

Em "Avant-garde and Kitsch", de 1939, onde se interroga sobre o futuro de uma cultura ameaçada pelos totalitarismos de todas as partes, Clement Greenberg faz a escolha, ao mesmo tempo teórica, histórica e política, da abstração como fim último da História da arte moderna. Partindo da separação entre a vanguarda, única capaz de assegurar a sobrevivência a longo termo da cultura, e o *kitsch*, ou a retaguarda, produto da sociedade industrial e sucedâneo da cultura, Greenberg considera a gênese da arte abstrata como a busca do absoluto para criar algo que seja livre de todo modelo: "O conteúdo deve se dissolver tão completamente na forma que a obra, plástica ou literária, não pode se reduzir nem na totalidade nem em parte, a qualquer coisa que não seja ela mesmo."¹¹

O empreendimento crítico de Greenberg surge em um contexto onde a influência do Cubismo é determinante sobre a pintura e a escultura e onde a escolha da abstração como forma dominante no campo das artes plásticas se identifica com um certo espírito militante de consciência da modernidade. "Graças à Armory Show, diz Meyer Schapiro, a arte moderna surge à vista do público, tal uma questão política que se debate e que impõe uma escolha categórica."¹² O embate pela abstração vai ser determinante no contexto histórico da cena artística americana: tanto pela acentuação dos elementos técnicos da arte desligados das formas dos objetos, quanto pela proeminência de uma expressão da personalidade profunda do artista, quer dizer, de sua subjetividade. A arte abstrata parece se aproximar ao máximo do que fará a especificidade da arte e assim permite a essa se libertar da dominação dos modelos de outras artes, como a literatura ou a música, assim como de toda contaminação com as outras artes. À defesa da vanguarda se associa o esforço de estabelecer a identidade da arte não-objetiva.

A questão ontológica que o Laocoonte simboliza nunca cessou de ressurgir, desde o entusiasmo de Goethe ao lamento de Klee por ter

TERCEIRA MARGEM

desperdiçado “as reflexões juvenis” sobre a diferença, estabelecida por Lessing, entre arte do tempo e arte do espaço, o que não passaria, segundo esse artista, de uma “ilusão erudita”. Em um contexto de uma presença marcante da abstração, talvez o retorno dessa problemática derive da necessidade de responder à pretendida morte “inevitável” da arte e ao fracasso de um certo número de idealizações a propósito de uma arte futura que se integraria à vida. A arte não estando afinal morta, novamente se colocavam as questões do que é arte, de seu lugar e de seu fundamento, de sua função e de suas genealogias. Depois dos inumeráveis “últimos quadros”, a potência da pintura moderna, segundo Greenberg, resultou da insistência na natureza dos meios de cada arte: “Logo ficou claro que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo o que era único na natureza de seus meios”¹³. Se Duchamp dizia que não há solução porque não há problema, Greenberg parece dizer que não há interpenetração possível entre as artes, porque não há modelo, mas uma história, uma gênese que seria própria a cada arte.

Se o objetivo de Lessing foi delimitar o mais nitidamente possível a poesia e a pintura, e precisar os rumos de cada arte pelos signos que lhes serviam de meio, é pela teoria, implícita na História da arte por ele forjada, que Greenberg justifica o imperativo da aceitação das limitações dos meios de cada arte. Segundo Yve-Alain Bois, “o modernismo é concebido por Greenberg como um empreendimento de redução e purificação: cada arte se dá um limite, elimina ou extirpa de si todas as convenções que não lhes são essenciais.”¹⁴

A defesa da vanguarda como única cultura viva é acompanhada da denúncia de todo vanguardismo. Especializar-se sobre si mesma, como condição da sobrevivência da arte, é, para Greenberg, contrário à experimentação que marcou as atitudes passadas das vanguardas. Face aos novos rumos artísticos, ele espera “ouvir o adeus às convenções da experimentação, e a todos os ritos, à ignorância, aos *enfants terribles*, ao tédio dos quais ela se fazia acompanhar.”¹⁵ Se a crítica de Greenberg contribuiu profundamente para a aparição de uma pintura americana, e se seu conceito teórico de planaridade pictórica permanece rico de ensinamentos, ele mostrou-se incapaz de ver as relações que a nova abstração mantinha com a vanguarda. De fato, todo um campo de experimentação retornará com bastante força, a partir do final dos anos 50.

Segundo Yve-Alain Bois, a visada essencialista de Greenberg, o impede de ver o grau zero de toda arte como um signo vazio e historicamente mutável, o impede de analisar a instituição artística como uma das condições históricas da arte, produtoras de julgamentos de gosto historicamente determinados.¹⁶

TERCEIRA MARGEM

O percurso de Duchamp, ainda segundo esse autor, pode ser inscrito na mesma tendência autocrítica do modernismo, procurando determinar as condições mínimas, não da pictorialidade, mas da acepção de um objeto no domínio da arte, no contexto histórico do capitalismo avançado. Da mesma forma, denunciando o Surrealismo como uma tendência reacionária que procuraria representar um tema “exterior”, Greenberg deixa de levar em conta o automatismo e a situação do trabalho do artista como ato de transcrição; deixa, igualmente, de dar a devida atenção à relação arte e vida, presente até mesmo nos mais “rígidos” abstratos, como Mondrian. De fato, as transformações de linguagens na arte mostraram que leituras diferentes surgiram do legado do Expressionismo Abstrato, reatualizando justamente as questões levantadas pela vanguarda: dissolução das fronteiras e busca de uma síntese que não será sob a égide nem da poesia, nem da arquitetura, mas do tempo e do espaço da vida – da experiência. A defasagem entre o projeto e a realização, seu caráter efêmero, sua resistência em seguir a lei da racionalização e de se tornar mercadoria, vão ser os dados da arte que surge no final dos anos cinquenta. Entretanto, essas novas estratégias artísticas não entronizam os postulados da formulação da *action painting* e de sua irreprimível necessidade de se projetar na arena que teria se tornado o quadro.

No contexto da oposição entre o “making” e o “doing”, contrapondo Greenberg e Rosenberg, diversificadas leituras efetuadas pelos artistas e ou por diferentes tendências da arte vão seja valorizar o gesto, negando a pulsão emocional, seja embaralhar a distinção entre arte “elevada” e arte popular, ou o *kitsch*. Barnett Newman afirma, já em 1947, em *Response to Clement Greenberg*, uma outra direção que não o desdobramento histórico:

Não há luta para chegar ao fantástico através da realidade ou à abstração através da realidade. Em lugar disso, a luta consiste em fazer surgir do “não real”, do caos do êxtase, qualquer coisa que evoque uma lembrança das emoções da experiência de um momento de total realidade.¹⁷

Obstinando-se em sua argumentação histórica, Greenberg queixa-se, em 1962, não somente da crítica de arte ter se tornado uma pseudo-crítica, como a própria arte “foi feita para parecer idiota”. O artigo ao qual fazemos referência é o célebre “How Art Writing Earns Its Bad Name”¹⁸, que responde a artigo ainda mais célebre, “The American Action Painters”, de Harold Rosenberg, publicado em *Art News*, em dezembro de 1952. Frequentemente citados nas análises, é

TERCEIRA MARGEM

raro que seja mencionado o período de dez anos que os separa¹⁹. Afastamento sobre o qual Greenberg, em troca, insiste, traçando uma espécie de balanço do percurso. Sublinha, entre outras coisas, que foi graças à Lawrence Alloway que o artigo de Rosenberg foi salvo do esquecimento, sendo, a partir daí, objeto de releitura pelos diferentes movimentos artísticos. Ao referir-se à data, 1952, Greenberg remete à exposição de Pollock em Paris, a qual consagrava o início da aceitação da arte americana na Europa assim como nos próprios Estados Unidos. É justamente então, diz ele, que o “non sens” da “má” interpretação de Rosenberg aparece, quando afirma que “Tudo repousa no agir, nada no fazer” [*Everything lays in the doing, nothing in the making*]. Se reconhece que essas idéias derivam de Pollock, “mas, de uma conversa meio bêbada [*half-drunken conversation*] que ele teve com M. Rosenberg”, Greenberg identifica, mesmo negando, a questão que está subjacente à formulação da *Action Painting*: os critérios formais baseados na visibilidade não podem mais dar conta da arte que se desenvolvia então, da mesma forma como os trabalhos do artista não se situavam mais em uma dimensão estritamente pictural, estritamente ótica. Assim, para Greenberg, “o que é lamentável não são as palavras; é o fato de que a própria arte foi feita para parecer idiota.”

Além disso, é interessante aproximar 1952, ano da publicação do artigo de Rosenberg, de outros eventos marcantes. De um lado, Greenberg identifica esse período como sendo o de perda de “autenticidade” nas obras de Pollock²⁰, devido aos elementos figurativos que retornam em suas pinturas e desenhos. De outro lado, esse ano remete aos primeiros *happenings* de John Cage e à entrada em cena de Jasper Johns e de Rauschenberg. Paralelamente aos novos eixos de interpretação na recepção crítica, sinais de esgotamento do Expressionismo Abstrato “puro” começam a ser detectados, até mesmo por Greenberg.

Surgem novas interpretações artísticas desse legado, tendo como ponto comum a supressão de toda demarcação entre a arte e a vida. O pensamento e a definição da atividade artística são assim profundamente modificados, da mesma forma que é reavaliada a História da arte moderna, até então centrada quase somente no Cubismo e seus desdobramentos. Nesse sentido, o testemunho de Allan Kaprow, em 1958, é exemplar:

Efetivamente, Pollock, tal como o concebo, nos deixou no momento em que devemos começar a nos preocupar e a nos maravilhar com os espaços e os objetos que constituem a nossa vida de todos os dias: nossos corpos, nossas vestimentas, ou se necessário, a enorme extensão da 42ª avenida. Não contentes de sugerir, através da

TERCEIRA MARGEM

pintura, os outros sentidos, nós vamos utilizar os componentes precisos que despertam a vista, o ouvido, os movimentos, as pessoas, o odor, o tato. Objetos de todo tipo constituem essa nova arte: pintura, cadeiras, alimentos, lâmpadas incandescentes ou fluorescentes, fumaça, água, velhos calçados, um cão, um filme e várias outras coisas que a geração atual de artistas descobrirá. [...] Não há necessidade que os jovens artistas de hoje digam 'eu sou pintor', ou 'poeta' ou 'dançarino'. Eles são simplesmente artistas.²¹

Assim, ao mesmo tempo em que uma importante mostra da Escola de Nova York percorria as cidades européias²², colocava-se a questão "Is there a New Academy"²³. Nas novas práticas artísticas, as dimensões espaciais, temporais e históricas não só se revelam em um incessante questionamento dos antigos limites, mas também na vertigem de operar nas instâncias últimas desses limites, sejam os da materialidade, do corpo do artista ou dos meios. Não há mais possibilidade de "Redenção" em um outro modelo de arte, mas uma contaminação tão pregnante que os meios se tornaram uma questão de escolha, de estratégias estéticas.

Segundo Hans Richter, "há cinqüenta anos, um museu era considerado como um lugar onde 'os deuses tinham a palavra'²⁴, lugar onde ele mesmo teve longas conversas com "uma dama da corte de Velasquez". Para ele, é uma perda que nesse início dos anos sessenta, as exposições de vanguarda nos museus convidem o público somente a se distrair, "mais do que à verdadeira contemplação a qual a obra é destinada por natureza"²⁵. De fato, a voracidade do ataque das vanguardas contra os cânones e *a priori* traduziu-se igualmente em um questionamento do museu, acarretando transformações e adaptações do local de apresentação das obras. À força da enunciação/não-enunciação, nesse neon de Bruce Nauman, soma-se sua potência plástica. Uma outra maneira de ver uma obra de arte é exigida: as irradiações do neon nos tornam cegos a qualquer outra visão; as torções do corpo para sua leitura/visibilidade, desestabiliza-nos. À ausência de uma "verdadeira" contemplação, como assinala Hans Richter, acrescenta-se a incerteza sobre o "verdadeiro" artista e sobre a "verdadeira" obra. E que essa incerteza se apresente na entrada de um museu, como o Rijksmuseum Kröller-Müller, diz muito sobre o questionamento da natureza da própria arte; questionamento esse que inscreve o discurso, não apenas na materialidade da obra, mas em sua gênese. Trata-se, afinal, de uma espiral, figura que se volta sobre si mesma e se abre ao infinito.

TERCEIRA MARGEM

Glória Ferreira é professora da EBA/UFRJ, e faz parte do Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Sorbonne, defendeu tese sobre a obra de Walter de Maria: “O invisível é real”, 1996. É curadora independente.

* Este texto é um subcapítulo da tese de Doutorado em História da Arte, “*L’invisible est réel*”. Sur l’oeuvre de Walter de Maria, Sorbonne, 1996.

NOTAS

¹ *Window or Wall Sign*, 1967 149.9x139.7x5.1cm. Coleção Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterloo, Holanda. Inscrição: “The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths”. O trabalho esteve exposto na entrada do Museu Kröller-Müller nos anos 90.

² Segundo Lawrence Alloway, “The statement is a means of extending the studio into the world and making art a model of behavior”. Lawrence Alloway, “Artists as Writers, Part One: Inside Information”, *Artforum*, v. XII, nº 7, março 1974, p. 33.

³ Em suas primeiras obras, duas proposições estavam estreitamente ligadas: “*The true artist is an Amazing Luminous Fountain*”, e “*The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*”. Segundo Nauman, “*The most difficult thing about the whole piece for me was the statement. It was a kind of test – like when you say something out loud to see if you believe it. Once written down, I could see that the statement, “The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths”, was on the one hand a totally silly idea and yet, on the other hand, I believed it. It’s true and it’s not true at the same time. It depends on how you interpret it and how seriously you take yourself. For me it’s still a very strong thought*”, in: B. Richardson, cat. *Bruce Nauman: Neons*, The Baltimore Museum of Art, 1982, p. 20. Citado a partir de Robert Storr, “Beyond Words”, cat. *Bruce Nauman*, Minneapolis, Walker Art center, 1994, p. 62.

⁴ NAUMAN, Bruce. citado por Coosje Van Bruggen in: *Bruce Nauman*. New York, Rizzoli, 1988, p. 14.

⁵ Como assinala Michel Butor, “Toda nossa experiência da pintura comporta, de fato, considerável parte verbal. Nós nunca vemos apenas os quadros, nossa visão não é jamais pura visão.” Michel Butor. *Les Mots dans la Peinture, le mots dans la peinture*, Genebra, Albert Skira, 1969, p. 8.

⁶ A resposta de Brion Gysin a Tzara: “Porque vocês não o fizeram bastante bem, porque a verdadeira explicação do problema não foi explorada. (...) O que nós operamos é um sistema de ruptura no interior do sistema, afim de embaralhar o funcionamento das mídias.” Citado por Marc Dachy. *Dada & les dadaïsmes*, Paris, Editions Gallimard, 1994, p. 328.

⁷ RICHTER, Hans. *DADA – art et anti-art*. Bruxelas, Ed. de la Connaissance, 1965, pp. 195 e 197.

TERCEIRA MARGEM

⁸ Citado por Hans Richter, *ibid.*, p.196. René Block relata que, no momento em que começou a programação da sua galeria, em Berlim, com concertos, ações e *happenings* de Fluxus, Raoul Hausmann lhe escreveu: “*Why are you working with Neodadaists when the dadaists are still alive?*” René Block, “Fluxus” in Wiesbaden, 1992. From an “Interview by Johan Pijnappel”, *Art&Design*, v. 8, nº 28, 1993, p. 90.

⁹ BRITO, Ronaldo. “O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)”, *Cadernos de Textos*, nº 1, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 7.

¹⁰ Ver: HEINICH, Nathalie. “Les manifestes et l'avant-garde artistique”, in: Jean-Olivier Majastre (org.). *Le texte, l'œuvre, l'émotion*, Bruxelas, La lettre volée, 1994, pp.49-64. Segundo Gilles A. Tiberghien, as teorias dos artistas contemporâneos “*são, por sua natureza particular, ficções*” e elas têm um valor operatório como elemento constitutivo da obra, in: *Land Art*, Paris, Carré, 1993, p. 18.

¹¹ GREENBERG, Clement. “Vanguarda e Kitsch” 1939, in: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Funarte/Jorge Zahar, 1997 (org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim).

¹² SCHAPIRO, Meyer. “L'introduction de l'art moderne aux Etats-Unis: The Armory Show (1913)”, 1950, in: *Style, artiste et société*. Paris, Gallimard, 1982, p. 387.

¹³ GREENBERG, Clement. “Pintura Modernista”, 1960 in: *Clement Greenberg e o debate crítico. op. cit.*, p.102.

¹⁴ BOIS, Yve-Alain. “Modernisme et postmodernisme”, *Symposium-Encyclopaedia Universalis*, Les Enjeux, v. 1, 1990, pp. 473-490, p. 474.

¹⁵ GREENBERG, citado por DAMISCH, Hubert, in: “L'autodidacte”, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº 45/46, outono/inverno de 1993, pp. 159-171.

¹⁶ BOIS, Yve-Alain. *op. cit.* p. 475.

¹⁷ NEWMAM, Barnett. “Reponse to Clement Greenberg”, *The Nation*, 6 de dezembro de 1947, reed. in: *Clement Greenberg e o debate crítico, op. cit.*

¹⁸ GREENBERG, Clement. “How Art Writing Earns Its Bad Name”, *Encounter*, dezembro de 1962, in: O'Brian, John (org.) *Clement Greenberg The Collected Essays and Criticism*, v. 4, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1993.

¹⁹ A edição de *The Tradition of the New*, em 1959, com artigos e ensaios de Harold Rosenberg (dois anos antes de *Art and Culture*, de Greenberg), recoloca o debate sobre os modelos de interpretação propostos pelos dois críticos. Ver John O'Brian, nota nº 1 à carta de Herbert Read, em “A critical Exchange with Herbert Read on “How Art Writing Earns Its Bad Name”, *ibid.*, p. 145.

²⁰ “Pelo que eu posso julgar, foi sua própria consciência de ter perdido autenticidade em suas obras posteriores à 1952 que o fez parar quase completamente de pintar nos últimos dezoito meses de sua vida.” Clement Greenberg, “Pollock cinq ans”, *The New York Times*

TERCEIRA MARGEM

Magazine, 16 de abril de 1961, citado a partir de “Clement Greenberg. Les textes sur Pollock”, sob a direção de d’Yve-Alain Bois, *Macula*, nº 2, 1º trimestre de 1977, texto XII, p. 50. Rosalind Krauss ressalta a inadequação entre essa crítica e a arte de Pollock nesse momento. Ver: “Qui a peur du Pollock de Greenberg”, *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, nº 45/46, outono/inverno de 1993, pp. 159-171.

²¹ KAPROW, Allan. “The Legacy of Pollock”, *Art News*, 1958, tr. fr. in: *Cat. Jackson Pollock*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 318.

²² A exposição *The New American Painting*, organizada por Dorothy Miller e apresentada por Alfred Barr, visitou oito cidades na Europa: Basileia, Milão, Madrid, Berlim, Amsterdã, Bruxelas, Paris e Londres. Em seu retorno, foi apresentada no MoMA com o título: *The New American Painting, As Shown in Eight European Countries 1958-1959*, acompanhada de um catálogo com relatos da imprensa de diferentes países, o texto original de Alfred Barr e as declarações dos artistas, reeditado em 1972.

²³ “Desde 1958, diz Irving Sandler, se tornou evidente que a maior parte dos pintores gestuais pintava em um estilo conhecido – e reconhecido.[...] A pintura gestual atravessava uma crise passageira, ou estava em declínio? No seio de nosso grupo, a controvérsia provocava ira. Em reação, eu organizei no Club uma série de encontros sobre o tema “Que é o novo academismo?”, formula que não deixava lugar às dúvidas. A seguir, uma série de dezessete declarações de artistas apareceu em *Art News* sobre o título, “adocicado” pelo redator-chefe Thomas Hess: “Existe um novo academismo?” A pintura gestual teria se tornado verdadeiramente acadêmica? As opiniões diferiam. Eu estava particularmente perturbado pelo comentário impiedoso de Helen Frankenthaler: “Se se tornou necessário colocar a questão, é porque ela não é mais uma questão”, *op. cit.* p.11.

²⁴ RICHTER, H. *op. cit.* p. 198.

²⁵ *Ibid.*, p. 199.