



Este texto é devedor por muitos aspectos ao ensaio de Alberto Tassinari, *O Espaço moderno*, São Paulo: Cosac & Naify, 2001, e especialmente ao conceito ali elaborado de “espaço em obra”. Pode ser considerado, pelo menos em parte, como uma aplicação desse conceito a séries concretas de obras, postas em perspectiva histórica. O que tentarei fazer aqui, em outras palavras, é um esboço de tipologia.

I

Muito grosso modo, podemos distinguir na história da arte ocidental três fases distintas, quanto à relação da arte com o espaço a seu redor. Na fase pré-renascentista, a obra de arte tem, sem ambigüidade, o estatuto de uma coisa colocada no espaço comum, entre outras coisas. Ela é, sem mais, um objeto material, e seu valor é determinado pelos materiais que a compõem, mais a qualidade do trabalho. A esse valor podem se acrescentar outros, como no caso, por exemplo, de uma imagem sagrada ou milagrosa, mas essa segunda atribuição de valor não depende de procedimentos pertinentes à feitura da obra.

No Renascimento, há uma mudança radical de perspectiva: os artistas reclamam para si o estatuto de intelectuais, contradizendo a separação tradicional entre artes mecânicas (manuais, que produzem coisas) e artes liberais (intelectuais, que produzem conceitos ou pensamentos). O pintor ou escultor renascentista é um artista liberal que constrói coisas ou, se preferirmos, um artista mecânico que produz pensamentos. A obra de arte se torna, segundo a famosa definição da pintura formulada por Leonardo, “coisa mental”. Passa então a ser um objeto ambíguo, que pertence contemporaneamente a dois lugares: um lugar físico, enquanto coisa que ocupa um espaço real, com um peso, uma consistência que pode se deteriorar com o tempo etc; e um lugar mental, enquanto encarnação de um conceito (e, nesse sentido, ela é inatingível, como a *Santa Ceia* do próprio Leonardo, que conservou seu valor de obra-prima, independentemente de seu estado de conservação e grau de legibilidade). Na medida em que a obra passa a representar um espaço mental (uma *historia*, segundo a expressão de Alberti, ou um monumento, ou seja: algo da natureza da narração e do discurso) que se abre sub-repticiamente no espaço físico, a questão da transição de um estatuto a outro se coloca como problema.

Se o Renascimento cria a dificuldade, encontra também a solução: a moldura e o pedestal, que na Idade Média, quando existem, são apenas elementos decorativos ou desdobramentos arquitetônicos, assumem a partir de agora uma função autônoma. Tornam-se dispositivos mais ou menos complexos, que administram e graduem a transição da obra ao ambiente, e vice-versa.

1. Sobre a questão da moldura e do enquadramento, Meyer SHAPIRO ["On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs". *Semiotica*. n. 1. 1969, p. 223-42.] e Jacques DERRIDA ["Parergon". In *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978, p. 21-168.] são as referências obrigatórias. Recentemente, Paul DURO organizou um volume de ensaios sobre o assunto [The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.]. Exemplar do ponto de vista metodológico é um pequeno ensaio de PANOFSKY, "A primeira página do 'Libro' de Giorgio Vasari", incluído em *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 227-306. É significativo, no entanto, que, com exceção do ensaio muito específico de Panofsky, a questão da moldura tenda a se confundir com a do enquadramento. A indistinção semântica, em muitas línguas, entre os dois conceitos (ambos indicados com a mesma palavra: *frame*, em inglês; *cadre*, em francês) é ao mesmo tempo causa e sintoma dessa indeterminação.

Até a mais simples das molduras lança mão de uma série de recursos, que se tornaram convencionais a ponto de não serem percebidos conscientemente: os cortes diagonais das juntas, que sugerem uma convergência para o interior do quadro; o recuo progressivo dos planos, das modinaturas e do passe-partout, ainda mais graduado pelas chanfraduras, que nos permite mergulhar paulatinamente na imagem. Nos pedestais dos monumentos, a redução gradual da escala responde à mesma exigência de afastar a obra do espaço comum. Nos modelos mais elaborados, a terra de ninguém das bases e das molduras é povoada por seres que não pertencem a nenhum dos dois mundos: as guirlandas, que prestam homenagem à figura ou história representada, são de pedra ou de madeira, e já não podem ser confundidas com as homenagens floreais reais que se costumava prestar às imagens; as alegorias, com seu estatuto duplo – meio coisas, meio conceitos, mas não coisas e conceitos ao mesmo tempo, como são ou pretendem ser as obras –, e as figuras grotescas ou compostas são a própria representação da ambigüidade¹.

No modernismo, terceira fase do esquema que estou propondo, esses mecanismos de proteção perdem força. Para buscar uma razão disso, deveríamos investigar a configuração que assumiu, no pensamento moderno, a separação entre realidades material e espiritual – algo muito complexo para ser abordado aqui. Mas acredito que algumas indicações possam surgir das análises que seguem. Em todo caso, com a pintura invadindo a moldura, ou inversamente, com o desaparecimento da moldura, a obra moderna fica desamparada no mundo, e seu próprio estatuto de coisa especial é ameaçado. Se quiser mantê-lo, haverá dois caminhos possíveis: ou a estranheza da obra em relação ao espaço comum deverá ser extraída dela mesma, como uma conseqüência necessária de sua conformação; ou as modalidades de apresentação da obra (incluindo o espaço em que será mostrada), serão elas mesmas especiais.

II

Greenberg levantou o problema no âmago de sua defesa da autonomia da arte, quando apontou para a ambigüidade da pintura moderna antiilusionalista: um quadro moderno é um objeto que declara sua materialidade, e portanto se recoloca no mundo; mas, ao mesmo tempo, é uma imagem plana, radicalmente bidimensional, e portanto um espaço outro que se opõe irredutivelmente ao espaço natural. Há um paradoxo aí, e a força da postura crítica de Greenberg se inscreve em grande parte na tensão que esse paradoxo gera. A planaridade da pintura cubista, observa o crítico americano, obrigava a composição a se afastar das bordas do quadro, condensando-se no centro da tela – uma maneira de disfarçar a passagem incômoda entre espaço pictórico e espaço natural. Solução alternativa, derivada de Monet, é a superfície expandida de Pollock, Rothko e Barnett Newman, onde já não há mais uma escala comum entre visão de longe e visão de perto. Trata-se, na verdade, de dois *escamotages*, complementares e opostos. Nos cubistas, a atenção era desviada das bordas do

quadro e atraída para o centro; na escola de Nova York, eram as próprias bordas a ser levadas até o limite de nosso campo visual, onde se tornava difícil abarcá-las. O problema era evitado, mais do que resolvido.

Michael Fried pareceu marcar um passo à frente, ao detectar em Frank Stella e Anthony Caro uma maneira mais sutil de lidar com as margens². Em Stella, formato do suporte e contorno da pintura tornam-se reciprocamente dependentes. Não se trata apenas de recortar o plano segundo a figura que se pretende dar à pintura, mas de estabelecer uma relação em que formato e figura sejam tão integrados que um parece derivar do outro, e vice-versa. Sempre mais, no decorrer dos anos, as obras de Stella pareciam caóticas quanto à sua configuração interior, mas coerentes na relação de cada parte com o contorno do todo. A ordem, para Stella, parecia possível apenas no perfil que separa duas desordens diferentes: a da obra e a do mundo³.

A sintaxe visual de Anthony Caro traz inspiração da pintura, como ele próprio reconheceu desde a década de 1950, e como tornou explícito, com ênfase talvez excessiva, nas esculturas da década de 1980 inspiradas em Matisse, Picasso e Mantegna. Ou seja: a escultura se fragmenta numa série de figuras planares, independentes entre si, de acordo com o ponto de vista do espectador, sem que nenhuma delas possa aspirar ao estatuto de verdadeira forma do objeto (a visão lateral e a frontal de uma mesma escultura de Caro têm muito pouco em comum; não parecem pertencer ao mesmo volume). Um objeto que se mostra em figuras unitárias, quando consideradas separadamente, mas não tem uma forma unitária, quando tentamos pensá-lo como um todo, é um objeto que, como as coisas pintadas, não compartilha nosso espaço – está em um outro lugar, que podemos olhar, mas não tocar. No entanto, ele continua sendo algo tridimensional, que se apóia num plano que é real. Esse plano, então, torna-se o problema que na pintura é encarnado pelas bordas. Ele pertence ao espaço da obra ou ao nosso?

Quando Caro começou a trabalhar em esculturas de pequenas dimensões, preocupou-se com que a mudança de escala se tornasse fator 0 determinante na configuração da obra. A solução encontrada foi simples, mas muito eficiente: colocados sobre um pedestal, os trabalhos deixam sempre cair um ou mais elementos para além do plano de apoio, cercandoo de certa maneira, e por isso tornando-o insubstituível – muito embora, diferentemente do que acontece em Brancusi, o pedestal permaneça sempre um plano neutro, claramente estranho à escultura. São obras de mesa, que não poderiam ser postas no chão. Mas o pedestal é real, ainda que a escultura, por uma ilusão que é dela e não nossa, o trate como uma representação, com a mesma familiaridade com que as maçãs de Cézanne tratam a mesa sobre a qual são postas. As esculturas menores de Anthony Caro reagem ao espaço com uma espécie de dor fantasma. De fato, o espaço autônomo a que a arte estava acostumada, e a que sua configuração aspira, foi-lhe repentinamente subtraído, mas a obra o indica como lacuna, comportando-se como se ele ainda existisse.

Seria mais óbvio abordar a obra de Hélio Oiticica mais adiante neste

2. Cf. os ensaios dedicados a Stella e Caro em FRIED, M. *Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

3. As telas da *Imaginary series*, mostradas recentemente em São Paulo, parecem renunciar a essa questão, voltando ao tradicional formato quadrangular. Mas é significativo que, então, não encontrem outra solução senão concentrar a figuração no centro, desviando a atenção das bordas do quadro, como faziam os cubistas. Paralelamente, Stella produziu esculturas que renunciam a qualquer referência ao plano, qualquer ambigüidade com a pintura, e se tornam, sem mais, tridimensionais. Recua, nesse caso também, para um procedimento modernista: o de acumulação por solda ou colagem, na tradição de David Smith.

texto, junto com as vanguardas pós-minimalistas da década de 1960, mas uma comparação de Oiticica com Caro não me parece descabida. Os dois artistas partem de intenções e sensibilidade opostas, e procedem em direções contrárias, mas, justamente por isso, seus caminhos se cruzam. Caro quer salvar a autonomia do espaço artístico, sem recorrer à simulação de uma organização interior à obra, ou seja, a tudo aquilo que nas esculturas tradicionais sugere a geração da superfície da obra de dentro para fora, por uma organicidade ou diferenciação interna. Busca a redução do volume a uma articulação real (isto é: totalmente explícita) de superfícies. No entanto, para que essas superfícies possam manter o grau desejado de independência em relação ao espaço ao redor, é necessário que elas continuem sendo interpretadas intuitivamente como superfícies meramente visuais, isto é, dentro de planos pictóricos (Donald Judd, ao contrário, pouco mais tarde, tratou a escultura como articulação real de superfícies reais, e isso lhe valeu a alcunha de “literalista”, forjada por Michael Fried).

Oiticica está mais próximo de Caro do que de Judd. Parte da pintura, mas quer expandir o plano pictórico no espaço. Quer testar até que ponto o campo da pintura resiste a uma dilatação tridimensional, sem perder seu caráter essencialmente visual. Esse é um ponto fundamental da estética de Oiticica, que o diferencia, até em seus desdobramentos mais ousados, das experimentações paralelas das vanguardas européias e americanas: em Oiticica a relação entre arte e vida é sempre mediada por uma experiência visual em sentido forte – uma experiência contemplativa, levada até o transe. Na verdade, mais do que projetar a pintura no mundo, Oiticica quer trazer o mundo para dentro da pintura, inventando experiências óticas que possam ser penetradas, vestidas, habitadas; enquanto Caro, que ainda raciocina em termos de autonomia da arte, quer trazer para dentro da pintura a obra de arte tridimensional. Se a finalidade é diferente, alguns dos meios são parecidos: o uso de planos coloridos como anteparos sobre os quais a percepção se apóia para articular o espaço, o recurso a cores brilhantes, mas ao mesmo tempo tonais (relacionais) etc.

III

Stella e Caro exemplificam uma arte que defende orgulhosamente sua autonomia, mas que tem plena consciência de ter sido jogada na banalidade de um espaço comum. Não por acaso, esses artistas têm valor de modelos para Michael Fried, o último pensador relevante a defender a mesma autonomia no plano da crítica. No entanto, nessa luta para uma derradeira afirmação de um espaço específico da obra de arte, não é apenas a obra quem muda de aspecto; para facilitar a separação, o lugar também sofre modificações.

De fato, na medida em que a arte modernista madura chama a si a responsabilidade dos contornos da obra, torna-se aconselhável que o espaço ao redor seja reduzido, quanto possível, a um grau zero de expressão. Potencialmente, toda pintura moderna lida de maneira diferente com a pla-

naridade de seu suporte. É o artista quem decide quanto do caráter objetual da tela deverá se tornar evidente para o espectador. É necessário, portanto, que o ambiente não interfira nesse equilíbrio, que seja o mais anódino possível: paredes brancas, amplas, pé direito alto, iluminação uniforme, interferência mínima de estímulos visuais. O espaço da galeria passa a representar o espaço natural – mas em essência, despojado de todo atributo. Funciona como uma transição, de forma análoga aos tradicionais pedestais e molduras, mas de maneira não declarada e, talvez por isso, ainda mais intensa.

A crítica contra a pretendida neutralidade desse tipo de espaço, desenvolvida sobretudo a partir da década de 1970, tendeu a enfatizar o caráter paradigmático do cubo branco, como se este fosse o ambiente típico do Modernismo clássico, enquanto ele encarna, a dizer muito, uma fase final dessa época. A história do espaço expositivo modernista é de fato muito facetada e contraditória, e demandaria uma análise caso a caso. Nas primeiras manifestações da *New American Painting*, as estratégias de exposição ainda eram bastante variadas. A galeria *Art of This Century* de Peggy Guggenheim, onde artistas como Jackson Pollock e Robert Motherwell começaram suas carreiras, era um espaço de inspiração surrealista, projetado pelo arquiteto vienense Frederick Kiesler: paredes curvas de madeira, como o interior de um túnel ou de um avião, das quais se desprendiam grandes vigas que sustentavam as telas por trás, de maneira que estas parecessem boiar soltas no espaço. Por outro lado, as fotos das exposições históricas da escola de Nova York, como o *Ninth Street Show* de 1951, mostram um espaço ainda pouco definido, com teto e chão escuros e quadros pendurados em alturas diferentes ou um acima do outro, como nos museus tradicionais da época. Para limpar o terreno de equívocos históricos que envolvem a discussão sobre o espaço contemporâneo, seria necessário voltar à época em que a questão do ambiente expositivo surgiu explicitamente como problema, entre as décadas de 1920 e 1930 – sempre lembrando que a dificuldade se dá antes no interior das obras, para em seguida se projetar no espaço ao redor.

Como Michael Fried, Rosalind Krauss, outra discípula rebelde de Greenberg, também ardu a questão das bordas, partindo porém de um ponto de vista oposto. Interessa-lhe a transição de um lado para outro, a maneira com que as bordas são elididas, mais do que incluídas no discurso. Recua no tempo (até o embate entre cubismo, dadaísmo e surrealismo) e transfere o problema para o interior da imagem. O que caracteriza a colagem cubista e dadaísta, segundo Krauss, é a descontinuidade, breve respiração entre um elemento e outro, que transforma a percepção em sistema de signos, sugerindo uma leitura diacrônica no lugar de uma apreensão instantânea. Todo objeto, ou fragmento de objeto, é configurado como uma unidade distinta, que é submetida a combinações múltiplas sem que as linhas de separação entre um elemento e outro sejam apagadas. Desta maneira, nossa percepção da imagem torna-se semelhante à leitura de um texto. Os surrealistas, ao contrário, raramente usam a colagem em fotografia e, quando o fazem em outros contextos (as colagens de

4. KRAUSS, R. E.
Passages in
Modern Sculpture.
cap. 4. Cambridge: MIT
Press, 1981; "In the
Name of Picasso". In
The Originality of the
Avant-garde and Other
Modernist Myths.
Cambridge: MIT Press,
1986, p. 23-40.

Max Ernst, por exemplo), tomam precauções para que seja mantida a impressão de um espaço unitário e a passagem de um fragmento a outro seja a mais fluída possível. A visão normal é alterada, mas não substituída por um procedimento discursivo. Afastando-nos um pouco da argumentação de Krauss, podemos dizer que nas obras surrealistas a distinção entre espaço real e espaço imaginado, ou entre figuração e abstração, não se oferece de imediato à observação, mas deve ser inferida indiretamente, a partir da incoerência do que vemos. Não há, portanto, uma separação formal, imediatamente visível, entre diferentes ordens da percepção, mas uma impossibilidade lógica que nos obriga a separar mentalmente, imaginando saltos e fraturas em algo que se apresenta como um contínuo⁴. A mesma fluidez ou ambigüidade se encontra na relação entre certas obras tridimensionais e o espaço que as cerca. A referência mais evidente, nesse caso, é Brancusi, com seus pedestais-escultura e seus arranjos sistematicamente fotografados de conjuntos de obras. Mas me parece mais interessante, porque mais problemático desse ponto de vista, abordar a obra de Giacometti.

Em *Passages in Modern Sculpture*, Rosalind Krauss analisa a produção de Giacometti da década de 1930. A estrutura em ferro que enquadra o gesso *Bola suspensa* (1930-31), por exemplo, é ao mesmo tempo sustentação, palco e parte da escultura. Como observa Krauss, no momento em que Giacometti abre a escultura a um movimento real (e não representado, como nos futuristas) sente a necessidade de isolar essa ação do mundo, fechando-a num "teatro ou gaiola". Gaiola (*cage*) é o termo que o próprio artista utiliza para indicar essas estruturas. Mas, quanto ao teatro, a caixa que abriga a *Bola suspensa* lembra mais uma vitrine – daquelas que guardam objetos científicos nos museus, ou mercadorias nas lojas.

Em 1925, o trabalho de Giacometti sobre modelo vivo chega a um impasse. O artista lembrou essa crise em 1948, numa carta famosa a Pierre Matisse: "*Impossível colher o conjunto de uma figura... Se começava analisando um detalhe, a ponta do nariz por exemplo, estava perdido. Poderia gastar a vida sem chegar a um resultado. A forma se desfazia, não era mais do que uma espécie de poeira oscilante sobre um vazio negro e profundo. A distância entre uma narina e outra era como o Sahara, nenhum limite, nada que se fixasse, tudo escapando*". A essa crise, Giacometti reage abandonando o curso de arte que freqüentava e trabalhando em casa esculturas pequenas, fortemente estilizadas, em que o artista tenta salvar fragmentos de uma memória do real – o pouco que, diz a mesma carta, "*pude salvar da catástrofe*". Essas pequenas esculturas são objetos de gabinete (ou objetos de ateliê, num sentido que precisaremos abaixo), pelo caráter de curiosidade etnográfica e pelo manuseio ao qual se dispõem – desde o título, em alguns casos: *Le vide-poche*, *Objet désagréable à jeter*.

Mas não é suficiente. Continua Giacometti: "*Isso me proporcionava uma parte da visão do real; mas me faltava algo que eu sentia quanto ao conjunto, uma estrutura, um lado cortante [un coté aïgu] que também via nele, uma espécie de esqueleto no espaço*". Utilizando categorias da escola da visibilidade

pura, poderíamos dizer que Giacometti resolvera o problema da presença tátil do trabalho. Restava-lhe ainda recuperar o espaço ótico, a grade visual. É aí que começa a construir suas “gaiolas”. Num artigo publicado no catálogo da exposição de Giacometti no Palazzo Reale de Milão (1995), Jean Clair chama a atenção sobre um desenho de 1932, intitulado *Mon atelier*, em que aparece, entre outras coisas, um poliedro oco, dentro do qual flutua uma figura humana. O trabalho se perdeu, mas inspirou evidentemente uma *acquaforte* publicada no ano seguinte, como ilustração de um livro de poemas de René Crevel, *Les pieds dans le plat*. Na mesma época, o poliedro, agora cheio e opaco, é fundido em bronze, e ganha o título de *Le cube*. Finalmente, reencontramos *Le cube* sobre *A mesa surrealista* de 1933, junto com uma cabeça de mulher, uma mão e uma pequena tigela. Encontram-se na *Mesa* duas preocupações marcantes dessa fase de Giacometti: no cubo, a construção de um esqueleto/gaiola, como grade que permita o controle da volumetria espacial; na mesa, a determinação de um plano horizontal, como campo de ações e relações (*On ne joue plus, Circuit, Homme, femme et enfant*). Na prática, Giacometti reinventou nesses anos a moldura e o pedestal, como que os extraindo do interior da obra. Só então, em 1934, voltaria à figuração. Não me parece correto, portanto, dizer que a produção de Giacometti dos primeiros anos de 1930 representa uma quebra da verticalidade monolítica da escultura, a que seguiria um recuo para uma linguagem mais tradicional – como exige a tese de Krauss, conforme alguns princípios estabelecidos por Greenberg e Steinberg. A representação da figura humana foi sempre o alvo principal da arte de Giacometti. O que marcou seu percurso foi a intuição, em meados da década de 1920, de que era necessário reconstruir o espaço da obra, para que essa figura pudesse aparecer de novo.

Se Giacometti elaborou uma obra que carrega seu próprio espaço (e, portanto, a princípio, não pode ser mal exposta), os dadaístas e os surrealistas inventaram modalidades de exposição que conferem sentidos artísticos a *Mammì* objetos incoerentes ou banais (que, portanto, podem se desfazer ou voltar à banalidade, se forem expostos de maneira errada). No volume que a editora Taschen dedicou a Duchamp, encontramos uma foto da primeira exibição do *Engouttoir* (Suporte para garrafas), na Exposição surrealista de objetos da Galerie Ratton de Paris, em 1936. O *readymade* está fechado num grande armário de vidro, junto com peças etnográficas da Oceania e modelos de demonstração matemática (os assim chamados modelos de Poincaré)⁵. Na mesma publicação, página ao lado, está uma foto ampliada do *Engouttoir*, numa réplica de 1964, apresentado como estamos acostumados a vê-lo hoje: isolado, realçado por um fundo infinito, cercado pela aura que deriva de sua colocação no espaço especializado da arte. Finalmente, abaixo da foto da exposição antiga, está a reprodução de um catálogo de produtos do *Bazar de l'Hotel de Ville* (1912), em que aparece uma variante do mesmo objeto industrial. Evidentemente, a disposição do *Engouttoir* na exposição de 1936 se assemelha muito mais com a diagramação do catálogo de 1912 do que com a apresentação da obra que mais tarde se tornou padrão. É importante frisar, no

5. MINK, J. Marcel
Duchamp. Köln:
Taschen, 1996, p. 52-53.

entanto, que a peça é datada 1914, ou seja, vinte e dois anos antes da exposição de Paris. 1914, de fato, é a data em que Duchamp adquiriu o *Engouttoir*. No ano anterior, montara sua *Roda de bicicleta*. Inicialmente, nem uma peça nem outra eram obras de arte, mas objetos de ateliê, fontes de inspiração para outros trabalhos. A idéia do *readymade* surgiu apenas em 1916, em Nova York, com a pá para neve (*In advance of the broken arm*). Nessa época Duchamp pediu à irmã, por carta, que inscrevesse uma frase no interior do aro inferior do *Engouttoir*, e a assinasse em seu nome. A folha que continha a frase se perdeu, assim como a peça original. Mais tarde, Duchamp afirmou ter esquecido o que mandara escrever.

Ainda em 1916, dois *readymade* (não sei quais) foram expostos na Galeria Bourgeois de Nova York, pendurados ao cabide onde os visitantes costumavam deixar seus paletós. Nessa primeira fase, portanto, os *readymade*, quando não eram eles mesmos uma combinação de objetos (*A bruit secret, Why don't sneezes?*), estavam sempre associados a uma frase e/ou eram mostrados numa situação em que estavam no lugar de outros objetos. Ou seja: eram parte de um *calembour* verbal e/ou visual, baseados em substituições de palavras ou coisas e alterações visuais ou fonéticas. Uma prática a partir da qual Duchamp, na esteira de Raymond Roussel, desenvolveu grande parte de seu trabalho.

Na vitrine da galeria Ratton, em 1936, a réplica do *Engouttoir* é inserida num contexto em que é realçado seu caráter de modelo (a associação com os exemplos de demonstração matemática) e, ao mesmo tempo, de dado antropológico (os ídolos). Valeria a pena se perguntar porque apenas o *Engouttoir* é considerado um *readymade*, enquanto os modelos de Poincaré e as peças oceânicas mantêm seu estatuto original. A única resposta possível, a meu ver, é que o *Engouttoir* é um objeto de uso comum, inicialmente vazio de significado, enquanto os outros já são por si objetos estranhos ao fluxo das tarefas cotidianas, objetos, portanto, destinados à contemplação. Como vimos, o armário de vidro e a disposição dos objetos podem remeter tanto aos catálogos de produtos e às vitrines das lojas, quanto aos museus de História Natural. Para que o *Engouttoir* seja elevado a objeto de contemplação, ainda é necessário, em 1936, que ele seja cercado por referências museográficas. A partir da década de 1960, isso deixaria de ser necessário: o próprio cubo branco da galeria, com seu caráter de abstração platônica, se encarregaria da tarefa.

IV

O cubo branco é o lugar da especialização, onde nada está que não sirva. Corresponde ao jaleco do cientista. Opõe-se, por outro lado, à confusão, não apenas física como metodológica, do ateliê. No ateliê, as coisas estão para ser observadas, combinadas, manipuladas, jogadas no chão, oscilando continuamente entre significado e *nonsense*. No ateliê, os objetos não têm um valor estabelecido. Ficam à disposição: o sentido artístico pode ou não se apoderar deles, e logo descartá-los. No modernismo, o ateliê perdeu o caráter de oficina

artesanal que o caracterizara por séculos e adquiriu valores oriundos de outros espaços: gabinete de experimentação científica, centro de coleta e exposição etnográfica de coisas variadas que são instrumentos de trabalho e objeto de reflexão para iniciados, mas também preciosidades expostas à curiosidade dos visitantes. As máscaras africanas de Matisse, Derain e Picasso e as esquisitices de mercado das pulgas colecionadas pelos surrealistas exerciam essa função. Os quadros metafísicos – os manequins de De Chirico, os instrumentos de Carrá e as garrafas de Morandi – são a glorificação do *bric-à-brac* típico dos ateliês da época, testemunhado por inúmeras fotografias. Dos arranjos internos dos ateliês derivam obras tão diferentes quanto o *Merzbau* de Schwitters e as caixinhas de Cornell. O ateliê se impunha como lugar de produção e troca simbólica, meio laboratório e meio empório (o *Merz* dos títulos de Schwitters é a segunda sílaba da palavra *Kommerz*). A partir da experiência de trabalho do ateliê, imita-se ironicamente as práticas de produção e de exposição de objetos não artísticos (o catálogo comercial, a vitrine, a redoma). Em exposições como a de Duchamp em 1936, de fato, é a lógica associativa do ateliê que é posta à mostra, em analogia e contraposição à lógica classificatória do catálogo de produtos e do museu de História Natural. Formas de produção e troca simbólica, que têm seu lugar de origem no ateliê, entram em competição com formas de produção e troca mercantil (incluindo aí também a produção científica de conhecimentos). O trabalho de artista se propõe como alternativa ao trabalho *tout court*.

A relação entre novos espaços da obra e novos espaços da mercadoria não é necessariamente conflituosa. A trajetória de Friedrick Kiesler é emblemática, deste ponto de vista. Cenógrafo teatral na Áustria, na década de 1920, já defendia uma idéia de espaço ilimitado, em que a separação entre palco e platéia fosse abolida (*Teatro sem fim*, 1923-4). Em Nova York, a partir de 1927, passou a aplicar os mesmos conceitos (inclusive com uso de paredes curvas e em movimento) para as vitrines das lojas Saks e, em 1930, publicou *Contemporary art applied to the store and its display*, em que os princípios formais das vanguardas históricas eram aplicados sistematicamente à apresentação de produtos. Contra a prática corrente de uma acumulação avassaladora de estímulos visuais, as vitrines de Kiesler se destacavam pela aura que circundava poucos objetos isolados, imersos numa atmosfera tornada mágica pelos recursos da iluminação e da cenografia. É a partir dessa experiência, certamente, que foi idealizado o projeto da galeria *Art of this Century* (1942), que descrevemos acima. Mais tarde, Kiesler colaborou em exposições surrealistas, como a da Gallerie Maeght de Paris, em 1947, para a qual concebeu uma *Salle des superstitions* em forma de ovo. Finalmente, entre 1958 e 1965, realizou sua obra de maior fôlego em Jerusalém, com o Santuário dos manuscritos da Bíblia, em que a sugestão de um espaço mágico pelo recurso de superfícies curvas e contínuas é retomada e ampliada num contexto religioso.

A *Fontaine* de Duchamp, fotografada contra um fundo infinito, parece ter sido submetida a um processo de espiritualização análogo ao dos produtos da Saks arranjados por Kiesler. Mas o percurso foi diferente. A redescoberta de

Duchamp, na década de 1960, deu-se em chave pop, e portanto com sentido invertido em relação à leitura que os surrealistas faziam do mesmo artista. A Pop não critica o sistema do mercado a partir da arte, e sim o sistema da arte a partir do mercado. Reagindo a uma certa intensificação do sujeito criador, embutida na institucionalização da *action painting*, defende a tese segundo a qual não há nada que configure, de antemão, a superioridade da obra de arte sobre qualquer outro objeto de produção simbólica. O que marcou a maior relevância teórica da Pop americana em relação a grande parte do *New-Dada* europeu foi a consciência de que já não era questão de se extrair um objeto do fluxo cotidiano das trocas mercantis, para revesti-lo de um novo valor. Era o fluxo inteiro que devia ser novamente qualificado, através de um embate com o sistema de valores da arte. O objeto em si já não tem importância, o que conta é a rede de comunicação e de comércio em que ele está envolvido ou, para aproveitar um termo que começava então a entrar na moda, o *medium*. Assim, *A loja* de Claes Oldenburg (1961) não se caracteriza pelo que contém, mas pelo ato de comprar e vender. Os *silkcreens* de Warhol dizem respeito aos meios industriais de reprodução da imagem (a simulação da pintura pela fotografia, a superposição tornada evidente de diferentes fases de impressão, a iteração), e não ao objeto representado – muito menos à tela como plano e suporte. No entanto, para que a operação pop possa liberar toda sua carga corrosiva, é necessário que haja sinais claros de que aqueles objetos estão sendo avaliados como arte. Os rituais de apresentação da arte moderna, elaborados a partir do modernismo clássico e da escola de Nova York, tornam-se mais necessários do que nunca.

As montagens de Kiesler eram um caso particular da construção da aura através de recursos cenográficos, própria do universo surrealista. O cubo branco das galerias do modernismo maduro, ao contrário, não é tanto uma cenografia, quanto um signo. Como vimos, esse tipo de sala nasceu das exigências de uma obra de arte que pretende resolver a questão do espaço dentro de seus próprios confins. Construída inicialmente para ser neutra, tornou-se, no entanto, um valor em si: ele indica de antemão que o objeto que está nela é uma obra de arte, capaz de proporcionar uma experiência estética que exige um certo silêncio. Se, no lugar de um quadro, encontramos uma caixa de *Brillo* ou um enorme ovo frito, somos levados a medir a distância entre o tipo de análise que o espaço estimula e a natureza do objeto analisado. O descompasso entre objeto e lugar certamente não esgota o significado das obras de Warhol e Oldenburg, mas é um elemento essencial para desencadear uma experiência adequada delas, assim como o *calembour* e a associação imprevista eram essenciais para abrir os *objets trouvés* a uma experiência surrealista. O descompasso já não é colocado entre a arte e as instituições científicas e econômicas, mas entre a nova arte (que reconhece a vitalidade, se não a legitimidade, da nova economia) e as instituições já estabelecidas da arte.

O mesmo pode se dizer em relação ao minimalismo: o intuito de transferir a atenção da forma final para o processo, que caracteriza esse movimento, só é bem sucedido se o processo é apresentado como forma. Para que pos-

sam ser corretamente percebidas, é necessário que as obras minimalistas estejam no cubo branco da galeria ou, em todo caso, em condições especiais. Uma escultura de Donald Judd (o mais rigoroso e lúcido entre os artistas do movimento) é mero fenômeno, mera superfície; não remete a uma estrutura interna. Por isso, as variantes acidentais de luz, de cor e de perspectiva se tornam essenciais para o trabalho. Mas são, justamente, essências. A valorização do acidental como fundamento, que está na base de uma apreciação adequada da obra minimalista, não depende da articulação do objeto em si, mas de sua colocação num espaço que o transforme em obra – em outra palavra, de sua interação com um lugar que o qualifique. Richard Serra, numa palestra recente no Rio de Janeiro, observou que as obras minimalistas, quando colocadas num espaço público, parecem “sem-teto” (*homeless*)⁶.

Em um certo sentido, foi na época da Pop e do Minimalismo que o cubo branco da galeria alcançou o máximo de seu poder, justamente porque foi nesse período que o estatuto da obra de arte enquanto objeto especial começou a ser questionado. A aura já não emana naturalmente do objeto – não exclusivamente, pelo menos. Depende de uma série de operações, entre as quais uma das mais importantes é a colocação num espaço destinado institucionalmente à arte.

De fato, se as premissas lógicas do cubo branco são colocadas pelo expressionismo abstrato da escola de Nova York, historicamente o ápice desse tipo de espaço se dá um pouco mais tarde, justamente na época em que o critério grinbergueano de “especialização” da arte entra em crise. No universo de Greenberg, a distância entre espaço da arte e espaço do mundo era intransponível, portanto não constituía um problema – nada que não pudesse ser resolvido dentro da própria obra. A negociação entre arte e espaço tornou-se necessária quando a autonomia objetiva da arte começou a ser posta em questão, com o minimalismo e a pop art e, por outro lado, com os desdobramentos da Escola de Nova York representados pela *hard edge* e *color field painting*. Foi nesse momento que as paredes brancas das galerias adquiriram toda sua força simbólica. Em 1960, por ocasião de uma grande retrospectiva de Monet no MOMA, o curador William C. Seitz retirou as molduras dos quadros, ressaltando a semelhança deles com a pintura americana recente. Nesse mesmo período, os *readymade* de Duchamp são submetidos a uma nova estratégia expositiva, e começam a ser mostrados como se fossem Oldenburg. O cubo branco, enquanto espaço exemplar das instituições artísticas, é produto daquela progressiva teatralização da arte, apontada por Michael Fried no famoso ensaio *Art and Objecthood*. No teatro da arte contemporânea, ele passa a desempenhar o papel do antagonista, do tirano que deve ser desafiado para que o herói-artista possa exercer sua ação.

V

Essa ação será, em primeiro lugar, uma crítica. Mas, uma vez esgotadas as armas da crítica, ou uma vez que se passe a considerá-las demasiado

6. SERRA, R. Rio Rounds. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.

conciliadoras e subservientes à lógica institucional, há ainda duas escolhas possíveis: a invasão ou a deserção.

As fotos que registram a exposição *When Attitudes Become Form* (Berna, Londres e Krefeld, 1969) são exemplares quanto à relação dos artistas daquela época com o espaço expositivo. O que salta aos olhos, nessas imagens, é a proximidade e a interpenetração quase caótica das obras entre si. As exposições do começo do século eram muitas vezes apinhadas, se comparadas com as atuais. Mas a proximidade não impedia a fruição individual de cada obra – aliás, exigia-a. A vitrine da exposição de 1936, que comentávamos acima, não destaca o *Engouttoir* de Duchamp entre os outros objetos, justamente porque o *readymade* ainda não adquirira o estatuto de obra autônoma. Esse valor é transferido para a operação associativa que reúne objetos, e que, de certa maneira, é emoldurada pela vitrine (Beuys fez uso freqüente das vitrines com essa mesma função e intenção, mas as vitrines de Beuys são, com muito maior evidência, a própria obra, e não seu recipiente).

Se, ao contrário, olharmos para exposições como *When Attitudes Become Form*, o que vemos não é apenas a justaposição de obras, mas uma narrativa comum, uma cumplicidade em ocupar e subverter o sentido do espaço, que é parte do significado de cada obra, e concorre ao significado do conjunto. As obras são coletivas em um sentido diferente ao das vanguardas históricas. Não pertencem mais a um grupo, mas a um conjunto social mais amplo, a uma classe, quando não a uma geração inteira. Quando ocupam uma sala, lembram acampamentos. Quando saem na rua, parecem manifestações de protesto. Se Richard Serra tem razão ao observar que os trabalhos minimalistas, quando colocados em espaços urbanos, parecem *homeless*, é também verdade que as obras dele, instaladas na cidade, lembram um *sit-in* – criam estranheza, reclamam atenção, atrapalham o trânsito e, sobretudo, parecem permanecer onde estão por teimosia e por princípio, nunca por hábito.

Com efeito, se é o espaço quem detém o valor, o objetivo do artista será, antes de tudo, sua ocupação. A geração de Richard Serra e Robert Smithson colocou em questão o uso que minimalistas e pop faziam do cubo branco modernista: este se torna, agora, apenas um espaço entre outros, ou melhor, um espaço cujo sentido depende do sentido de todos os outros espaços – um lugar, em outras palavras, que pode ser utilizado pela nova arte, mas apenas sob a condição de estar relacionado de maneira explícita com os lugares da vida cotidiana.

Saindo da galeria, essa geração abordou os espaços mortos, invisíveis por falta de sentido, embora estejam debaixo de nossos olhos – as empenas cegas, os becos sem saída. Saindo da cidade, privilegiou a periferia extrema, ou mesmo o deserto. Lugares onde o tecido urbano afrouxa o controle, sem que, no entanto, haja natureza. O acidente natural raramente está presente de maneira significativa. Quando estiver, é negado, como nos percursos retilíneos de Richard Long, ou nas perspectivas anuladas de Jan Dibbets. O baldio é melhor que o natural pela mesma razão pela qual, para um artista exemplar como

Smithson, o colapso do industrialismo é melhor do que a cultura primitiva: abre um campo de liberdade absoluta, onde a cultura comunitária e anárquica da nova geração pode se instalar, enquanto a mera volta ao primitivo reinstalaria a proteção patriarcal, que é justamente o que se quer negar.

Talvez ninguém melhor do que Robert Smithson tenha sabido pensar esse tipo de espaço. Suas leituras das periferias urbanas como sedimentações geológicas, das arquiteturas pré-fabricadas como concreções cristalinas, dos canteiros de obra como “ruínas do futuro”, permitem forjar um novo tipo de artista/explorador, que trata regiões densamente populosas como se fossem terrenos virgens, e a sobreposição de sinais das grandes cidades como uma crosta compacta e muda. Já não há mais lugar, apenas uma rede de estranhamentos que não param de remeter um ao outro. Se as intervenções de *land art* se colocam cientemente em lugares quase inacessíveis, ou se desfazem rapidamente, a documentação sobre elas, os projetos, os materiais, se dispõem nas galerias com a tristeza muda dos *non-site*, daquilo que, de qualquer maneira, não deveria estar lá.

Por outro lado, na Europa, a mesma tendência pode ser detectada um pouco antes, a partir da obra de Joseph Beuys, mas por uma derivação mais direta de um espaço de matriz dadaísta e surrealista, cuja influência, nos Estados Unidos, foi apagada pela releitura “pop” do surrealismo. Com Beuys, volta-se do cubo branco ao ateliê – mas já não é o ateliê privado do artista ou de um grupo de artistas. É o ateliê público da escola, onde se dá o diálogo entre professor e alunos. Para sermos mais precisos: não é o sistema institucional de ensino que é posto à mostra, mas a aprendizagem espontânea, que se estrutura debaixo ou contra aquele ensino. Isso comporta, em primeiro lugar, uma mudança de escala. O *Vide-poche* de Giacometti ou o *Engouttoir* de Duchamp são objetos pessoais, destinados, no máximo, ao proveito dos *petits comités* das vanguardas históricas. A vanguarda da época de Beuys é de massa. Isso não exige necessariamente um aumento do tamanho físico dos objetos, mas comporta um aumento de seu raio de ação, uma influência mais ampla sobre o espaço ao redor. O objeto de arte, por quanto pequeno, fala a um grupo relativamente grande, que o usa, aprende com ele, se identifica com ele. Não é um grupo amorfo, mas uma comunidade organizada, embora não hierárquica – algo como um movimento. Na verdade, o trabalho artístico de Beuys e, de maneira menos evidente, o da Arte Povera e de muita Conceptual art, não se identificam com nenhum grupo ou movimento social definido: eles *criam* grupos e movimentos, cuja unidade é dada pela participação em uma experiência estética coletiva, que é sentida como uma experiência de vida *tout court*, influenciando os comportamentos políticos, éticos e teóricos de seus integrantes.

Nesse contexto, a questão do espaço da arte se transforma em uma questão de lugar. A escolha de um espaço de exposição é escolha de um lugar que a comunidade ligada à obra assume como seu próprio. Há um emaranhado de questões envolvidas nisso. O lugar pode ser simplesmente assumido mediante uma intervenção que o assimile a outros espaços já atingidos pela mesma experiência estética, e essa intervenção pode se tornar o próprio cerne da obra:

a construção de um “iglu”, em Mario Merz; as listras de Daniel Buren. Ou a resposta pode vir do próprio espaço, que deve ser chamado para dentro da comunidade por uma série de operações simbólicas e rituais, como é o caso de Beuys e, num sentido diferente, de Jannis Kounellis.

(Para Beuys os lugares possuem uma qualidade anímica que o trabalho humano não gera, apenas desperta. Até o cubo branco, a sala perfeitamente anódina, não é insignificante, porque o isolamento total, a redução a um grau zero de comunicação, é uma etapa importante no ritual de iniciação a que a arte constantemente remete: representa a aceitação e a incorporação da morte. Para Kounellis, ao contrário, todo espaço é espaço gerado pelo trabalho humano, portanto é história. Não existem medidas neutras porque toda medida é estabelecida por uma acumulação de experiências de produção e de uso. Por isso, nos projetos de Kounellis, as dimensões não são dadas por valores métricos abstratos, mas por formatos estabelecidos pelo uso: tamanho de uma folha de desenho, tamanho de uma cama de casal. Toda obra de Kounellis é uma busca da autoconsciência da história).

VI

Nas décadas de 1960 e 1970, as coletividades artísticas passaram a se encontrar (acampar) periodicamente nas grandes exposições internacionais, em particular nas Bienais. Essa é a época de ouro das exposições de massa de arte de vanguarda, exposições que se tornam não apenas amostras de novos objetos visuais, mas reuniões de novos comportamentos. Como não é mais possível utilizar um espaço neutro que valha para todo tipo de intervenção artística, tornam-se necessários empreendimentos de escala mais ampla, que permitam um leque de opções muito mais abrangente. O espaço expositivo não é mais a galeria ou o museu, e sim a cidade, se não a região. No entanto, essa expansão esconde um perigo: sendo concebidas e realizadas por ocasiões e recursos tão especiais, as obras de arte exigem condições de exposição sempre mais restritivas. A figura do colecionador que guarda as obras em casa, junto com seus objetos cotidianos, torna-se obsoleta. Até os museus públicos encontram dificuldade em hospedar obras contemporâneas em seus espaços. O caráter propositalmente precário, com que as intervenções artísticas se dispunham no momento de sua primeira realização, torna-se cenográfico quando é reproduzido por uma equipe de museólogos. As obras que não encontram uma destinação pública (e isso necessariamente acontece com uma minoria), passam a ser recolhidas em espaços que denotam, eles próprios, precariedade: contêineres, galpões industriais. Esses espaços são organizados internamente como os espaços expositivos de uma Bienal, mas estão para o espaço original que gerou a obra como um ambiente reconstruído em estúdio de cinema ou de televisão está para o ambiente real. Com o tempo, e com o refluxo da contestação das décadas de 1960 e 70, esse caráter cenográfico, ou melhor, cinematográfico do espaço expositivo se torna sempre mais evidente. Não representando mais comu-

nidades reais de artistas (movimentos), as grandes exposições internacionais passam a encená-las, mas é evidente que a desarrumação labiríntica é agora uma questão de decoração, mas do que de ação. As próprias instalações passam a sugerir, muitas vezes, um enquadramento, um ponto de vista privilegiado, pelo qual devem ser olhadas e fotografadas.

A assim chamada volta à pintura da década de 1980, mais do que um retorno à autonomia ótica do espaço bidimensional, parece propor a compressão, sobre a superfície do quadro, do espaço coletivo elaborado pela geração anterior. Isso se manifesta, em primeiro lugar, na renúncia programática à unidade da imagem, ou seja, à principal estratégia utilizada pela pintura modernista para se isolar no espaço. As bordas do quadro, amiúde irregular, agem como uma cerca, uma fronteira que pode ser atravessada mais ou menos legalmente, mais do que como um formato, e muitas vezes são de fato “furadas” por excrescências ou rabichos. Perdido o contato (ainda que hipotético) com uma vontade coletiva, o lugar da arte da década de 1980 volta a ser o sujeito, mas um sujeito invadido, mera projeção bidimensional de uma multidão que desapareceu. Evidentemente, não se trata apenas de enfraquecimento: devolvendo a iniciativa ao indivíduo, desejos e vontades, recalcados pelos imperativos éticos da geração anterior, são liberados. Nas telas de Kiefer, emerge tudo o que nossa imaginação esquecera, não, porém, até o ponto de furar a casca de detritos que se formou numa superfície já irremediavelmente pública (verdadeira palha sobre um campo pintado em perspectiva, uma multidão de xilogravuras para povoar a floresta de Hermann). As imagens de Schnabel, ao contrário, são rasas, apesar de sua força aparente, porque estão acima de uma superfície igualmente material e coberta de detritos, e nunca poderão se abrigar nela. Elas flutuam acima dos pratos quebrados, da pelúcia, da tela; nunca se sedimentam. A volta ao plano, que uma propaganda enganosa apresentou como uma desdramatização da arte e uma liberação dos entraves paralisantes da vanguarda, na verdade é negada nesses trabalhos. O retorno à pintura da década de 1980 tem, de fato, esse ponto a seu favor: tornando evidente a impossibilidade de uma volta para casa, abriu espaço para a questão dominante na geração seguinte – o desaparecimento do lugar.

VII

Ilya Kabakov é um mestre em apontar esse esvaziamento: suas instalações remetem muitas vezes à dissolução da sociedade soviética (*O pavilhão vermelho*, *O vagão vermelho*), mas essa é apenas uma faceta, não a mais profunda, de seu trabalho. O essencial, a meu ver, é que Kabakov constrói lugares que foram abandonados, e às pressas. Para onde foram, por exemplo, *O homem que não jogava fora nada* (1985-8), *O homem que voou para o espaço de dentro de seu quarto* (1986), os fregueses da *Cozinha coletiva* (1991), os habitantes da *Toilet* (1992)? Deixaram montanhas de indícios, que nos falam, quase verborragicamente, dos mínimos detalhes de suas vidas pregressas, mas não dizem

nada quanto a seus desaparecimentos. A condição que essas obras apontam não é um regime político determinado, mas o desaparecimento do espaço público, que reaparece nelas como um sítio arqueológico, e a situação paradoxal da arte mais recente, que depende de um espaço público para se manifestar. Todas as instalações das décadas de 1960 e 70, quando remontadas hoje, parecem-se com obras de Kabakov.

Um trabalho sem título de John Armleder, de 1989, é composto por uma pequena mesa e, atrás dela, uma tela de três metros de comprimento. A tela reproduz, numa pintura lisa e geométrica, as cores da mesa – o amarelo do tampo e o marrom da faixa de madeira que o sustenta –, em áreas mais ou menos proporcionais à extensão original, porém invertidas (o marrom em cima do amarelo). A referência à mesa esvazia, mais do que reforça, o significado formal da pintura, que se torna uma mera contingência. Por outro lado, o mobiliário não é menos insignificante pela presença da tela. Ao contrário, esta o traz para um limbo incômodo, em que já não é mesa, e não pode se dizer obra. Esse tipo de situação deriva claramente dos non-site de Smithson, de sua noção de entropia. Desaparecendo todo valor ou significado possível, permanece, como um resíduo, a presença muda dos objetos.

Um outro sinal do desaparecimento do espaço da arte enquanto lugar público é dado por um estilo de montagem utilizado com frequência crescente, inicialmente para as exposições históricas, mas começando a se infiltrar também nas de arte moderna e contemporânea: salas muito escuras, em que apenas o objeto exposto é iluminado enfaticamente por um ponto de luz muito intensa. Os visitantes mal se enxergam um ao outro e mal enxergam o chão onde pisam. Toda a atenção é concentrada no objeto exposto, a que a iluminação confere uma aura fisicamente palpável. Embora essa maneira de apresentar descenda de uma longa tradição de exposição de objetos de luxo, das vitrines modernistas de Kiesler às lojas minimalistas da Prada, o modelo mais imediato parece ser o da telinha da televisão. Pretende-se que a obra seja fruída individualmente, com uma intensidade quase hipnótica, mesmo que a sala esteja repleta de gente. Do ponto de vista da arte contemporânea, esse estilo de montagem implica ainda um outro inconveniente: impede que a obra manifeste seu mal-estar para com o espaço – mal-estar em que reside, ao menos em parte, seu significado.

A fotografia contemporânea – um *medium* que teve um grande destaque na arte da década de 1990 – se encontra numa situação parecida. No que diz respeito às bordas, a fotografia representa um problema muito específico, porque ela é, essencialmente, um enquadramento. O *frame* é consubstancial à foto, e não há operação que possa aboli-lo. Sua função, porém, pode ser elidida, de uma certa forma. Na foto clássica, essa função é dúplice: por um lado, ao estabelecer um limite geométrico da visão, o enquadramento gera uma completude e uma ordem que seriam impossíveis em um campo visual aberto; por outro lado, confere ao olhar uma intencionalidade, uma mira; portanto, uma apreensão mais intensa da realidade, como se a fotografia mostrasse algo

mais profundo e verdadeiro do que aquilo que a própria coisa fotografada, em seu estado natural, estaria disposta a mostrar. A foto desvela, e isso diz respeito não apenas ao objeto, mas também ao envolvimento do sujeito no ato de olhar. Ao olharmos uma foto, nos desnudamos, de uma certa maneira (Roland Barthes explorou magistralmente esse aspecto em *A câmara clara*, ao elaborar a noção de *punctum*). Substancialmente, a dúlice função que apontamos se reduz a uma: a intencionalidade do olhar, embutida na intencionalidade do enquadramento, que por sua vez se redobra na intencionalidade revelada do sujeito que olha para a foto, como se, graças à fotografia, houvesse finalmente uma comunicação livre de vontades entre quem olha e a coisa olhada. É isso, justamente, que a foto contemporânea coloca entre parênteses. Mas qual é, concretamente, a diferença entre uma foto clássica e uma contemporânea?

Grande parte dos fotógrafos contemporâneos (Cindy Sherman, Jeff Wall, Andres Serrano) trabalha com a técnica da assim chamada “foto encenada”, ou seja, fotografias de situações construídas de antemão com o propósito de ser fotografadas. Outros criam séries, em que as imagens são construídas de maneira a gerar códigos e organizar vocabulários (as imagens de surfistas de Tracey Moffatt, por exemplo; as *Grimaces* de Suzanne Lafont). São características importantes, mas nenhuma delas é exclusiva da atualidade. Fotos encenadas pertencem à mais antiga tradição fotográfica (seria suficiente lembrar o pictorialismo), e organizações em série, com pretensão mais ou menos acentuada de completude, também não são novidade: as fotos produzidas para as revistas surrealistas (*Documents* em primeiro lugar) aspiravam justamente a produzir um dicionário não verbal e, antes disso, havia a empreitada colossal dos *Documents pour artists* de Eugène Atget.

Poderíamos argumentar que, nas fotos contemporâneas, a remissão a um código ou a um repertório preexistente de imagens é declarada, enquanto nas fotos clássicas, ainda que haja referências iconográficas evidentes, a tomada imediata do fato real está sempre em primeiro plano. Com isso, acho, estaremos nos aproximando de um ponto nevrálgico: numa imagem como a dos imigrantes cegos registrados por Robert Capa perto de Tel Aviv, em fins de 1950, a remissão à *Parábola dos cegos* de Bruegel é muito mais evidente do que qualquer citação presente nas fotos de Jeff Wall. No entanto, atribuímos à foto de Capa um conteúdo de realidade muito maior. Mas, embora essa observação seja verdadeira, quando não alicerçada por elementos objetivos, poderia nos empurrar para as areias movediças da ocasião contingente expressa pela legenda: a foto de Capa foi realmente tomada em Gedera, há mais de cinquenta anos; as de Jeff Wall ou Cindy Sherman são produzidas em estúdio, e sua produção é meticulosamente documentada. E se não soubermos disso? O que é que, objetivamente, distingue uma foto da outra?

Para responder a essa pergunta, tomarei dois casos limites, opostos e, no entanto, aparentados por um elemento comum: por um lado, o retrato da mulher de Nadar, tirado pelo próprio fotógrafo, por volta de 1890, que Roland Barthes já apontou como uma das fotos mais bonitas jamais realizadas; por

outro lado, uma imagem bastante conhecida de Jeff Wall: *Picture for Women*, de 1979. O trabalho de Wall é baseado no Bar aux Folies-Bergère de Edgar Manet (1881-2). Na tela de Manet, há um jogo sutil de remissões: a moça do balcão não olha para frente, mas lateralmente para a esquerda, em direção a um freguês que aparece no reflexo, à direita. O ponto de vista do observador, no entanto, não coincide com o do freguês que aparece na imagem, mas sugere um outro freguês, cuja posição deveria ser perfeitamente em linha com um círculo luminoso (um lustre) no pilar que vemos, no espelho, entre a garçonete e seu reflexo. No enquadramento da foto, a lente da câmara, reflexa no espelho, ocupa o lugar que, no quadro, era preenchido pelo círculo luminoso, enquanto o próprio Jeff Wall aparece no lugar do freguês. A moça é deslocada para a esquerda e, dessa forma, o jogo de olhares também muda: ela olha para a câmara, enquanto o fotógrafo olha para ela.

Nada de tão complexo acontece na foto de Nadar. A construção do retrato é simples: uma velha senhora recostada nos olha com expressão triste; leva uma flor à boca, e com isso esconde a parte inferior de seu rosto. Uma atitude pouco comum, num retrato, mas que remete a um gesto idêntico de um outro quadro de Manet, *La chanteuse de rues*, de 1862. Vista a amizade que uniu Manet a Nadar, todas as possibilidades estão abertas: coincidência, memória involuntária, citação proposital. Mas a questão é secundária. O centro de interesse da foto é a vida interior da senhora retratada, a tristeza distante e ao mesmo tempo inquisitória com que nos olha. Certamente podemos observar, a partir da semelhança do gesto das duas mulheres, que as fotos de Nadar, e esta em particular, desenvolvem um modo particular de relação, uma espécie de doação de si pela ausência, de se dar a ver e ao mesmo tempo embaçar o olhar, que já era típica de muitas mulheres retratadas por Manet, e em particular da *Chanteuse*. E que ambas, ao levar a mão à boca, não apenas a escondem, mas a tampam, como se resignando a não expressar o que sentem. Mas tudo isso não teria sentido se, no retrato da mulher de Nadar, não houvesse uma tristeza real que nos olha.

Nada disso acontece na imagem de Jeff Wall: a moça fita com olhar duro e fixo, bem mais insistente do que o da mulher de Nadar, mas, diferentemente desta, não olha para nós – olha para a câmara. Nenhum observador, acredito eu, se perguntaria espontaneamente quem essa moça poderia ser. Não é ninguém, é uma parte de composição. Nos termos de Roland Barthes: na foto de Wall não há *punctum*, a ferida aberta pela qual o conteúdo da foto revela algo da essência do mundo, e ao mesmo tempo nos revela, enquanto sujeitos emotivamente interessados. Tampouco há *studium*, ou seja, valor meramente informativo, tanto no que diz respeito às roupas, aos mobiliários, às posturas, quanto no que diz respeito aos estilos de representação. Com o advento do computador, não há imagem que não possa ser manipulada. Nenhuma fotografia, depois disso, carrega a garantia do “aquilo esteve lá”, tão importante na leitura de Barthes. O que interessa é apenas a foto em si, esse pedaço de papel, enquanto signo que se insere num sistema de signos, cuja estruturação

se dá social e historicamente, mas não existencialmente.

As mesmas características podem ser testadas num fotógrafo mais ambíguo e complexo do que Wall: Hiroshi Sugimoto. O estilo de Sugimoto remete claramente à fotografia clássica (a começar pela escolha do branco e preto), cuja técnica é elevada por ele a um grau de perfeição transcendente. Mas, justamente, tal perfeição apaga seu conteúdo: tanto faz se o fotografado é um homem real ou uma estátua de cera, um bicho vivo ou empalhado – quem dá vida à coisa fotografada é sua imagem, as infinitas camadas de cinza que a compõem, a cultura e a técnica fotográfica excepcionais que estão sedimentadas nela. Na série das salas de cinema, Sugimoto utiliza exposições longuíssimas, deixando a objetiva aberta durante várias projeções cinematográficas. O resultado é uma claridade uniforme e intensa, que ocupa todo o telão e é a única fonte de luz que nos permite enxergar os detalhes da sala. A luz pura que brota do centro da foto, e que transforma a sala de cinema numa espécie de teatro metafísico, é a soma de todas as imagens e, ao mesmo tempo, a negação da imagem. Só por este lado, o de uma totalidade que aponta para a transcendência, e não por uma singularidade que remeta à realidade, é que é possível fugir da consistência material da foto contemporânea como signo. Em Sugimoto também, como em Wall, não há *punctum*, mas nele há uma espécie de epifania ectoplásmica, gerada por uma intensificação extraordinária da técnica.

O que isso tem a ver com as bordas? É que, ao perder o *punctum*, a imagem perde também o sentido de hierarquia entre as partes que a compõem. As fotografias contemporâneas são, quase sempre, *all-over*. Isso é particularmente evidente nas paisagens ou, em geral, nas imagens sem figuras humanas. Nas fotografias clássicas sempre há focos de atenção privilegiados: na tomada de Zabriskie Point, clicada por Ansel Adams em 1948 (para tomarmos uma imagem especialmente homogênea), as ruas de terra no primeiro plano e a encosta escura no fundo são os eixos estruturadores da composição, para os quais convergem todos os outros elementos. Em *The Crooked Path* de Jeff Wall (1991), ao contrário, o olhar vagueia a esmo, sem que nenhum ponto da foto possa ser escolhido para estruturar completamente o conjunto. Andreas Gursky levou a técnica do *all-over* até a redução do espaço a textura, explorando os mecanismos de iteração, acumulação e homogeneização típicos dos ambientes contemporâneos de trabalho e de consumo. Jean-Marc Bustamante, um artista que desenvolveu sua poética a partir da fotografia de paisagem, afirma: “Na foto, eu não quis privilegiar nem um assunto, nem um enquadramento. A câmara não visa nada, a imagem não dá a sensação de estar fora de campo, tudo que há para se ver está contido no quadro”.⁷ Se não há nada, no enquadramento, que reclame particularmente a atenção, então não há restos, esgarçamentos em sua estrutura compacta, mas também não há sobras, momentos em que a imaginação possa ir além dos limites do papel. Simples e tautologicamente, o que se vê, é. Outra consequência: se todo ponto da foto tem a mesma importância, a imagem não apenas é *all-over*, como irremediavelmente planar e frontal. Se a pessoa fotografada não olha diretamente para a câmara, seu olhar desviado não

7. Em Memória-Presente. Museu Rochechouart. São Paulo: Paço das Artes/ Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1999-2000.

sugere um espaço real recortado pelo enquadramento, mas remete potencialmente a outros fotogramas, como se a imagem que vemos fosse extraída de uma película cinematográfica ou de um vídeo. Ou seja, não há alusão a um espaço para além do papel fotográfico, mas apenas a outros possíveis papéis, outras imagens planares (os trabalhos da primeira fase de Cindy Sherman são exemplares nesse sentido). A fotografia perde então a função de pôr em contato um sujeito com um objeto distante, revelando um ao outro, e se torna uma superfície coberta de signos e códigos a serem decifrados – muito mais abstrata, diga-se de passagem, e apesar de seu aspecto superficialmente figurativo, do que qualquer foto abstrata do modernismo clássico, porque esta deixava sempre imaginar a existência objetiva das formas que nela compareciam. Além disso, se a foto se torna coisa, sua modalidade de apresentação passa a ser relevante: colocada no espaço de exposição, muda de significado dependendo do tamanho, da moldura, da posição, sem falar de recursos específicos, como o *light box*.

VIII

Kabakov, Armleder, Wall e Sherman são portadores de uma estratégia que tem suas raízes em Smithson (cuja importância enquanto fotógrafo, diga-se de passagem, ainda espera ser devidamente valorizada): o esvaziamento do sentido da obra de arte. Em outras palavras: a obra passa a se diferenciar do objeto comum não por um acréscimo, mas por uma subtração de significado. Os ambientes de Kabakov, a mesa de Armleder, as imagens de Wall e Sherman (ou Gursky e Bustamante) exibem uma opacidade e uma inércia, uma indeterminação formal até, maiores do que os espaços, os móveis, as fotografias de que nos servimos no dia-a-dia.

A obra de arte teria perdido, então, o caráter de “coisa mental”, que a diferencia dos objetos comuns desde o Renascimento? Ao contrário, o problema talvez seja, justamente, conseguir mantê-lo. Na arte renascentista, era questão de afirmar a possibilidade de algo que fosse ao mesmo tempo objeto físico e pensamento, gozando do duplo estatuto da presença contingente, aqui e agora, passível de deslocamento e destruição; e da permanência intelectual, estranha, enquanto tal, a um tempo e a um espaço determinados. Como vimos, o tempo e o espaço em que a obra se mostrava deviam, por assim dizer, ser postos entre parênteses, de maneira a significar tanto um lugar e um momento concretos (essa porção de parede, durante essa porção de minha vida cotidiana) quanto o lugar e o momento internos à obra – sua *história* (no sentido de narração ou discurso por imagens), pela qual deveríamos julgá-la.

O Modernismo clássico marcou a época da contaminação entre esses dois registros de espaço, não porque a obra perdesse seu caráter ideal, mas porque essa idealidade se tornava, de transcendente, imanente, se constituía não ao lado ou acima da realidade, mas contra ela, como uma alternativa, uma transgressão. Como a passante de Baudelaire e a cantora de rua de Manet, o *Engouttoir* de Duchamp é um encontro fortuito, que descortina, repentina

ainda que confusamente, a possibilidade de uma outra vida, de uma relação diferente com o mundo. Até a produção modernista que se mantém dentro dos gêneros tradicionais (o quadro, a estátua) aproxima de maneira tão perigosa a presença material do objeto à experiência ótica pura, que a passagem de uma a outra nunca é garantida de antemão – é questão de escolha ética, quando não de um golpe de sorte.

A esse paradigma, a época contemporânea impôs um novo desafio: tendo substituído o fluxo de informação à produção de objetos materiais, como eixo central das relações sociais, ela promoveu a transformação de todo objeto em signo. Paralelamente, os lugares deixaram de ser primeiramente espaços físicos, para se tornar pontos de redes de comunicação. Nessa situação, o que coloca a obra à margem do sistema produtivo, garantindo sua carga paradoxal e transgressiva, já não é seu caráter mental, mas sua substância de coisa, a impossibilidade de ser reduzida a mero signo. No entanto, para que esse caráter de coisa seja consistente, é necessário colocar entre parênteses o fluxo de significados que passou a ser o mundo, e por isso é necessário criar opacidades, endurecimentos, pontos cegos. A diferença entre um filme projetado num cinema e um projetado num museu ou numa galeria é que, no cinema, o filme é uma seqüência de imagens, enquanto, na galeria, é mais do que isso: o telão, os cabos, os alto-falantes fazem parte da obra. Da mesma forma, a foto contemporânea, quando pendurada na parede, é diferente da mesma foto vista na página de um catálogo, porque na parede ela tem matéria, tamanho, bordas. O que permite que esses elementos materiais venham à tona é a dificuldade em conferir um sentido, ou seja, uma direção unívoca à imagem que estamos vendo. Em outras palavras, a abertura para um campo de leitura mais amplo, que inclua signo e coisa, se dá graças a uma frustração. O lugar próprio da arte, então, se instala a um passo da insignificância.