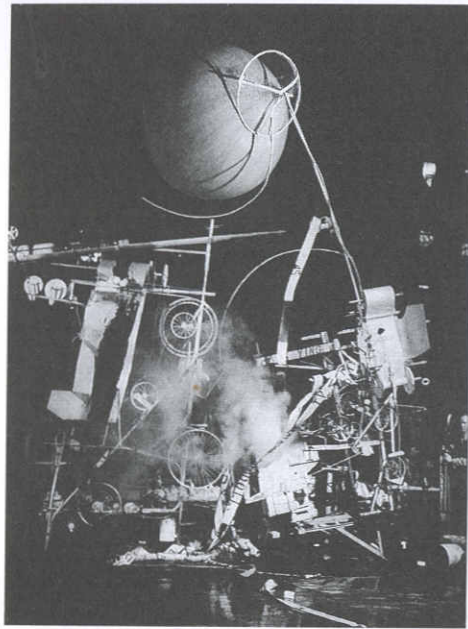


1. O REAL E SEUS OBJETOS

No início dos anos 60 ainda era possível pensar nas obras de arte como pertencentes a uma de duas amplas categorias: a pintura e a escultura. As colagens cubistas e outras, a *performance* futurista e os eventos dadaístas já haviam começado a desafiar este singelo “duopólio”, e a fotografia reivindicava, cada vez mais, seu reconhecimento como expressão artística. No entanto, ainda persistia a noção de que a arte compreende essencialmente aqueles produtos do esforço criativo humano que gostaríamos de chamar de pintura e escultura. Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação. Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referiria como escultura, mas estas práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades.

Em 1962 uma nova revista, a *Artforum*, apareceu na Costa Oeste dos EUA. De maneira irônica, ela deixava clara sua posição no primeiro número ao dar destaque a uma crítica de Lester D. Longman, presidente do Departamento de Arte da Universidade da Califórnia, por ocasião da abertura de uma exposição de pesquisa, “A arte da *Assemblage*”, no Museu de Arte Moderna de Nova York. Em cinco páginas Longman analisava e rejeitava muito do que atualmente é famoso na arte daquele período: a “*action painting*” de Jackson Pollock (1912-56); as enormes pinturas de Barnett Newman (1905-70), monocromáticas a não ser por uma ou duas listras finas correndo



2. Jean Tinguely,
Homenagem a Nova York, 1960

de cima a baixo; as telas azuis executadas com um rolo ou as *performances* envolvendo mulheres nuas como “pincéis” de Yves Klein (1928-62); as “combinações”, como *Bed* (1955), roupas de cama montadas na parede e manchadas com tinta, ou *Monogram* (1959), um bode empalhado rodeado por um pneu velho, de Robert Rauschenberg (1925-); as esculturas de carrocerias de automóvel esmagadas, de César (1921-); as esculturas de refugo mecanizadas de Jean Tinguely (1925-91) – uma das quais, *Homenagem a Nova York* (1960), ficou famosa ao se autodestruir nos jardins do Museu de Arte Moderna de Nova York em 1960 – e os *happenings* de Allan Kaprow (1927-), Claes Oldenburg (1929-), Jim Dine (1935-) e Red Grooms (1937-).

A objeção de Longman a este tipo de arte não era o fato de ela existir, mas de, cada vez mais, parecer estar falando como cultura dominante. Ele tinha razão: ela estava fazendo isso. O trabalho de Robert Rauschenberg e Jasper Johns (1930-), a partir de meados dos anos 50, foi denominado Neodadá devido a seu uso particular de temas derivados do mundo cotidiano. A utilização do termo aponta-



3. Robert Rauschenberg,
Búfalo II, 1964

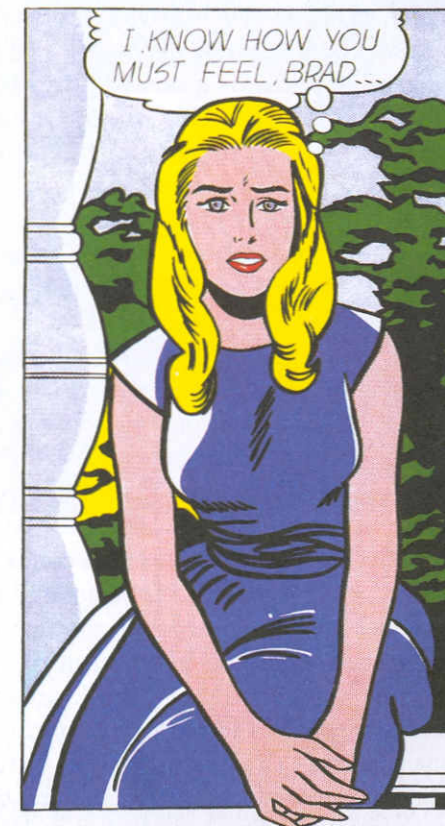
va menos para as atividades de Hugo Ball (1886-1927), Tristan Tzara (1896-1963) e outros no Cabaret Voltaire de Zurique em 1916, que para o trabalho do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968). Duchamp inventara o termo “*readymade*” para descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e, a seguir, designava como obras de arte. O primeiro foi *Roda de bicicleta* (1913), uma roda de bicicleta montada sobre um banco; o mais escandaloso, *Fonte* (1917), era um urinol masculino assinado “R. Mutt”¹. Com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? Tais perguntas reverberaram por toda a arte dos anos 60 e além deles.

Existem duas idéias-chave amalgamadas à palavra “*assemblage*”. A primeira é a de que, por mais que a união de certas imagens e ob-

1. Mutt: cão vira-lata ou pessoa simplória. (N. do T.)



- 4 jetos possa produzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados. A segunda é a de que essa conexão com o cotidiano, desde que não nos envergonhemos dela, deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas até agora não associados com o fazer artístico. Em meados dos anos 50 Jasper Johns fez uma pintura da bandeira dos EUA, *Bandeira* (1954-55). Essa pintura é certamente a imagem de um objeto e um símbolo corriqueiros, mas também pode ser vista como um arranjo formal de cores, linhas e formas geométricas. Além disso, a bandeira na realidade, consistindo de cores sobre um pedaço de tecido, não é mais substancial, tridimensional e semelhante a um objeto que a pintura de Johns. O mesmo vale para os objetos que ele pintaria a seguir. No começo dos anos 60, na sequência de suas pinturas de “combinações”, Rauschenberg produziu uma série de telas contendo uma variedade de imagens em serigrafia, bem como símbolos desenhados e pintados. Tais imagens eram tomadas não apenas da história da arte, mas



4. (esquerda) Jasper Johns,
Bandeira, 1954-55

5. (direita) Roy Lichtenstein,
*Sei como você deve estar se
sentindo, Brad*, 1963

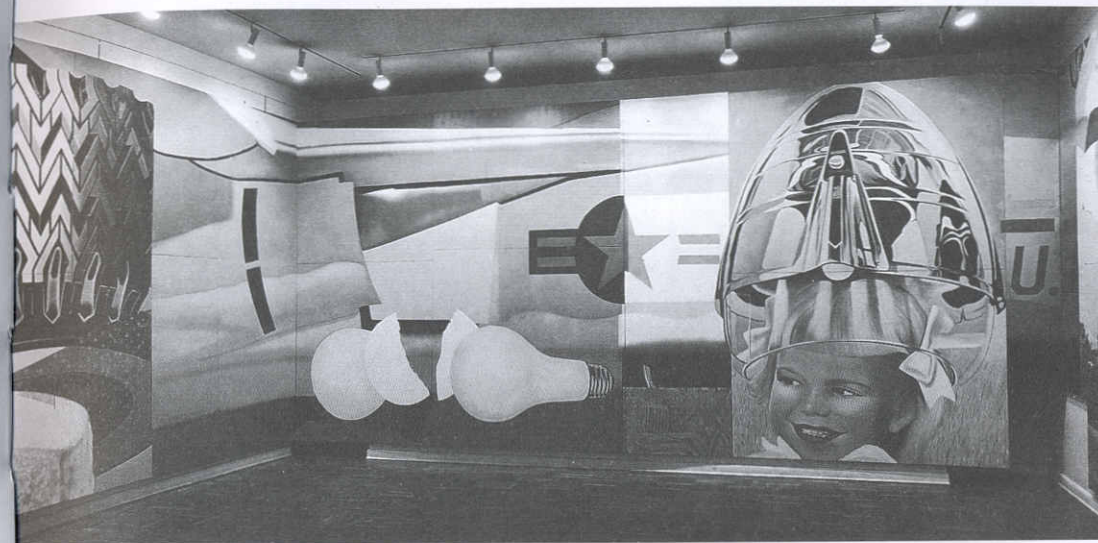
também dos meios de comunicação. Assim como as imagens aparecem de modo recorrente e constante em jornais, revistas e sucessivos boletins de TV, da mesma maneira surgem os elementos nas pinturas de Rauschenberg. A mão repetida de John F. Kennedy em *Búfalo II* (1964), por exemplo, estabelece um ritmo ao longo da tela totalmente distinto dos efeitos composicionais da arte anterior.

Todos os impulsos evidentes nas obras do final da década de 50 – o interesse pelo corriqueiro, a disposição de abarcar o acaso (não apenas uma herança do Dadaísmo, mas também o reconhecimento de que na vida as coisas simplesmente acontecem) e um novo senso do visual – levaram a arte a duas direções: o *Pop* e o *Minimalismo*. Externamente, o trabalho associado a cada um desses movimen-

tos parece dividir pouco terreno com o outro. O que têm em comum uma serigrafia de Marilyn Monroe por Andy Warhol (1928-87) e um arranjo de chapas quadradas de cobre no chão por Carl Andre (1935-)? Os artistas e críticos da época, no entanto, não tinham a menor dúvida de que muita coisa era compartilhada pelas duas correntes.

A *Pop Art* surgiu e foi reconhecida como movimento nos EUA bem no começo da década de 60. Em 1962, era possível identificar uma sensibilidade comum em vários artistas, principalmente Roy Lichtenstein (1923-), Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wesselman (1931-) e James Rosenquist (1933-), todos cujas obras utilizavam temas extraídos da banalidade dos Estados Unidos urbanos. Além disso, num desvio significativo dos estilos emocionalmente carregados dos expressionistas abstratos, o trabalho desses artistas também parecia depender das técnicas da cultura visual de massa. Lichtenstein, por exemplo, selecionou quadros individuais das histórias em quadrinhos, alterando-os ligeiramente para servir a seus propósitos, e reproduziu-os numa escala maior em óleo sobre tela. O processo de replicação, no entanto, não era inventivo, livre ou lúdico, mas preciso e observado cuidadosamente. Em lugar de interpretar a tira cômica do modo expansivo – com ênfase mais em cores e tons que em formas – que o Expressionismo Abstrato levava as pessoas a esperar, Lichtenstein produziu, laboriosa e manualmente, uma simulação da técnica de pontos crivados com a qual a tira original fora impressa. Como o resultado era tão seco e “não emocional”, era possível acreditar que não fora realizada absolutamente nenhuma interpretação. Seus quadros, à primeira vista, pareciam ter um estilo tão mecânico quanto o material original, embora seja evidente, numa pintura como *Sei como você deve estar se sentindo, Brad* (1963), que a idéia da arte como atividade expressiva das emoções está sendo considerada de modo irônico.

No final de 1962, um simpósio sobre a *Pop Art* foi realizado no Museu de Arte Moderna de Nova York. Um dos colaboradores, o crítico Henry Geldzahler, comentou: “A imprensa popular – especialmente e, de modo muito típico, a revista *Life* –, a tela grande de cinema, com seus *closes* em preto-e-branco e technicolor, os espetáculos extravagantes dos anúncios e, finalmente, a introdução, via televisão, deste apelo espalhafatoso ao nosso olhar dentro de casa, tudo



6. James Rosenquist, *F-111*, 1965

isso tornou disponível à nossa sociedade, e também ao artista, um imaginário tão disseminado, persistente e compulsivo que tinha que ser notado.” A discussão decorrente, representativa do questionamento geral dessa nova arte, concentrou-se em se o *Pop* tinha contribuído com algo novo em termos de forma e conteúdo. Aqueles que queriam diminuir sua originalidade salientavam que parecia não haver nenhuma inovação da forma que já não tivesse sido experimentada por Jasper Johns ou os expressionistas abstratos. O espaguete enlatado, por exemplo, que aparece como uma espécie de marca registrada artística em pinturas como *Eu te amo com meu Ford* (1961) e o posterior e gigantesco *F-111* (1965), ambos de James Rosenquist, faz referência aos caracóis e espirais de tinta pingados no trabalho de Jackson Pollock. Da mesma forma, a repetição de motivos em Andy Warhol – latas de sopa, garrafas de Coca-Cola, dinheiro, fotos de notícias, pessoas famosas – toma emprestada uma forma de cobrir a tela usada por Johns em suas pinturas de alfabetos e números. No caso de Johns isto era a solução do problema – originado no Expressionismo Abstrato – de pintar com igual ênfase sobre toda a tela, em lugar de fazê-lo no centro, onde o as-



7. Andy Warhol, *Faça-você-mesmo (Flores)*, 1962



8. Andy Warhol, *Caixas de Brillo*, 1964

7 sunto principal normalmente apareceria, e arredondar as margens para dar sustentação. Uma sequência numérica que começava no canto superior esquerdo e terminava no inferior direito era um sistema apropriado para a obtenção do resultado desejado. Em 1962, como em *Faça-você-mesmo* (*Flores*), Warhol tinha excedido ironicamente Johns ao transformar em telas as cenas apenas delineadas dos *kits* infantis de pintura por números.

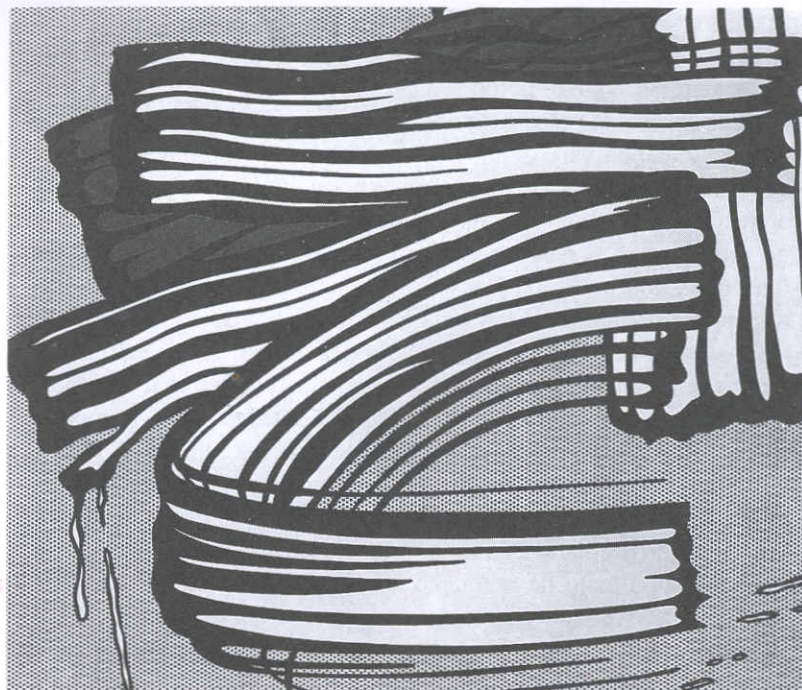
8 Para Warhol, a repetição também estava ligada, de maneira mais fundamental, ao modo como vemos e tratamos outros tipos de imagens e objetos. Sua primeira exposição, na Ferus Gallery em Los Angeles em 1962, consistia de 32 pinturas de latas individuais de sopa Campbell apoiadas sobre uma estreita prateleira ao longo das paredes. Pinturas subseqüentes com múltiplas imagens de latas de sopa, garrafas de Coca-Cola, cupons de desconto e dinheiro reiteraram a idéia das obras de arte como mercadorias, que seria ainda mais reforçada em 1964 por suas pilhas de *Caixas de Brillo*, por uma exposição na galeria de Leo Castelli que cobriu as paredes com uma imagem repetida de flor e por outra na *Stable Gallery* que encheu o espaço com reproduções de caixas de suco de tomate Campbell. Mais tarde, para sua mostra de 1966 na galeria de Castelli, Warhol “redecorou” o espaço com *Papel de parede – vaca*. A partir de 1963 ele também fez filmes. Com seu uso de câmera fixa, ausência de estrutura narrativa e duração excessiva, *Sono* (1963: um homem dormindo) e *Império* (1964: uma tomada estática do edifício *Empire State*) estabeleceram uma nova relação entre o tempo real e o tempo filmico ao pesquisar a qualidade da atenção dada pela audiência quando confrontada com imagens pictóricas.

Numa entrevista em 1963, Warhol comentou sua preocupação com as imagens associadas à morte. Fotos de desastres nos tablóides, vítimas de acidentes nas estradas, a cadeira elétrica, distúrbios raciais, os criminosos mais procurados da América do Norte, o recente suicídio de Marilyn Monroe, a consternação de Jackie Kennedy, e Elizabeth Taylor (que, segundo se noticiou, estaria muito doente na época em que ele começou a usar sua face) eram todas imagens que tratavam do tema da morte: “Era Natal ou o Dia do Trabalho – algum feriado – e, toda vez que você ligava o rádio, eles diziam algo como ‘quatro milhões de pessoas vão morrer’. Foi aí que começou. Mas, quando você vê uma figura medonha repetidas ve-

zes, ela não produz nenhum efeito.” Uma história coberta por todos os noticiários do dia, relatada em todos os jornais e analisada em todas as revistas, logo perde seu caráter de coisa imediata e começa a ser absorvida pelos sistemas de comunicação através dos quais se tornou disponível. As notícias e os meios de comunicação pelos quais ela é fornecida são onipresentes e igualitários. As famosas declarações de Warhol – de que ele queria ser uma máquina, de que no futuro todas as pessoas seriam famosas por quinze minutos, de que todos nós bebemos Coca-Cola e nenhuma soma de dinheiro dará ao presidente dos EUA uma garrafa melhor do que aquela que o vagabundo da esquina bebe – são todas reflexo disso. Para enfatizar o seu reconhecimento de que a arte não podia evitar ser tratada como mercadoria da mesma forma que latas de sopa, barras de sabão e caixas de cereal, Warhol apelidou seu estúdio de “A Fábrica” e descrevia o modo como seus assistentes o ajudavam na múltipla impressão das imagens por ele relacionadas como similar a uma linha de produção. Como no caso de Lichtenstein, porém, este aparente anonimato de execução era uma atitude teatral. As decisões de Warhol quanto às imagens e cores a serem marcadas, e mesmo quanto a como introduzir, de maneira precisa, erros no processo serigráfico, eram cruciais.

No que diz respeito aos temas da *Pop Art*, sua própria banalidade era uma afronta a seus críticos. Sem uma evidência mais clara de que o material havia passado por algum tipo de transformação ao ser incorporado à arte, não se podia dizer que a própria arte oferecia qualquer coisa que a vida já não proporcionasse. Contrário a essa opinião, Lichtenstein achava que a transformação não era, de nenhum modo, a função da arte: “Transformação é uma palavra estranha de usar. Implica que a arte transforma. Ela não transforma; apenas forma.”

As referências formais do *Pop* ao Expressionismo Abstrato enfatizam até que ponto ele continuou sendo arte. Ao dialogar com seus precursores, ele produziu a tensão necessária entre as gerações, uma continuação simultânea e também uma reação ao que se passara anteriormente. Algo de Pollock é evocado pelo espagete enrolado de Rosenquist; a herança da arte moderna é reacondicionada e oferecida de outra forma por Lichtenstein. Uma série de “Pince-ladas” de 1965, cuidadosa e precisamente executadas, apresentava



9. (acima) Roy Lichtenstein, *Pequena grande pintura*, 1965

10. (direita) Claes Oldenburg, *O armazém*, 1961 (vista interior)

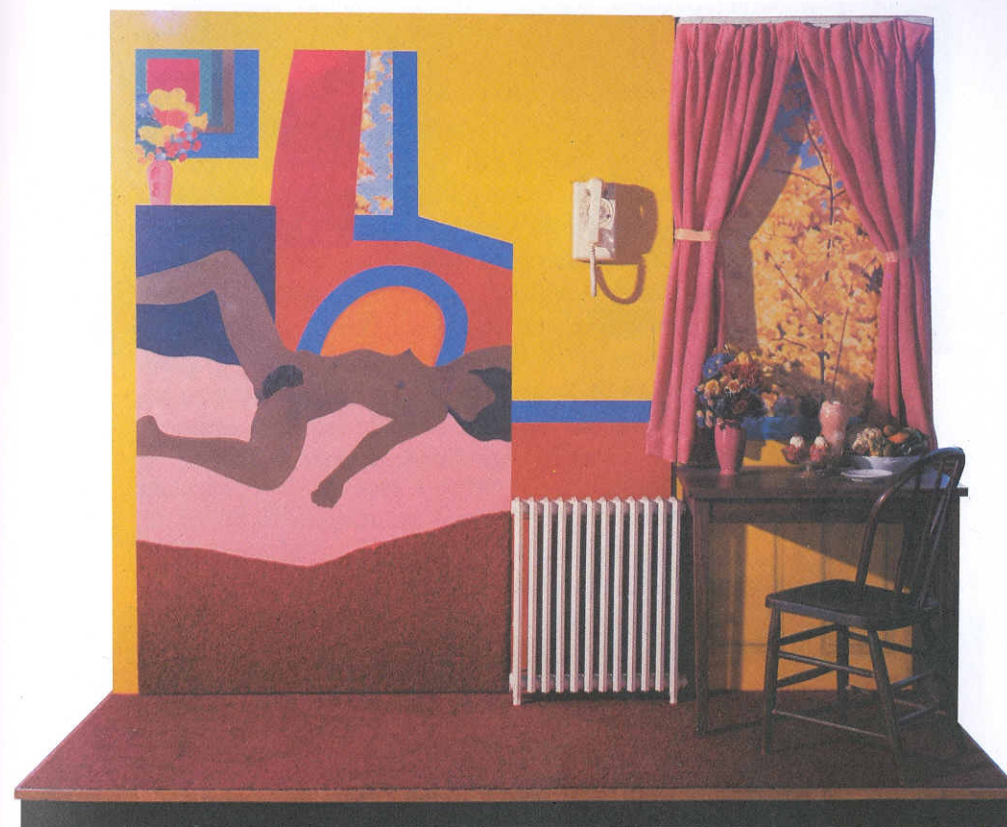
o Expressionismo Abstrato como estilo, tornando óbvio o fato de que a expressividade associada a ele não é um registro transparente e absoluto de um estado emocional, mas um conjunto de símbolos culturalmente específicos por meio do qual se sente que aquele estado é mais bem representado.

Em 1961, Claes Oldenburg transformou seu estúdio, que antes tinha sido uma loja, novamente numa loja. Ele o encheu de modelos de itens de alimentação e vestuário feitos de musselina embebida em gesso sobre estruturas de arame, pintados com esmalte nas cores esperadas, mas de um modo sentimental, vago, expressionista abstrato, e os colocou à venda. Oldenburg tinha encenado *happenings* sob a égide de seu pseudônimo Ray Gun [Pistola de raios], e



- 10 *O armazém*, a loja que se comportava como uma loja, deu continuidade a esse procedimento. Porém ela também levantou questões referentes à passagem do tempo e, mais particularmente, à do movimento mais próximo ao da escultura. As tiras cômicas de Liechtenstein também lidavam com estas questões, levando a narrativa fechada da obra de arte para dentro do fluxo da vida cotidiana. Os itens individuais à venda no armazém de Oldenburg tornaram-se esculturas para ele devido à maneira como eram tratados. As pessoas compravam-nos, levavam-nos para casa e se comportavam diante deles como se fossem peças de escultura. No ano seguinte, ele estava expondo réplicas de um hambúrguer, uma fatia de bolo e um cone de sorvete feitos de vinil estofado e tecido. Com a cor agora no material e não mais aplicada em jorros e pingos de tinta, estas esculturas novas, “limpas”, para o crítico conservador Sydney Tillim, pareciam-se “demais com as coisas das quais derivam”. O fato de cada uma delas ser do tamanho de uma pessoa, ou de que o par de calças azuis incluído na mesma mostra teria servido num gigante, era aparentemente irrelevante. Para os mais complacentes, as experiências de Oldenburg eram surpreendentemente inovadoras. Os revestimentos externos eram costurados e então estofados com paina. Sua forma, assim, era construída de dentro para fora, não resultando das técnicas tradicionais de cinzelagem ou modelagem sobre um suporte, de fora para dentro. Por causa da falta de rigidez dos materiais, a gravidade acabava decidindo a forma final do trabalho, e não Oldenburg. Neste sentido, as “réplicas” podiam ser entendidas como coisas que eram meio “incompostas”. Além disso, Oldenburg percebeu que a moleza delas trazia os problemas da pintura para a escultura. O efeito é “não um nublado (como o efeito de atmosfera sobre uma forma rígida), mas, *de fato*, um amolecimento”.

Tom Wesselman conseguiu, por outros meios, transformar a expansividade ambiental dos *happenings* em objetos artísticos. Seus primeiros trabalhos eram colagens de fotografias de produtos alimentícios encontrados em anúncios de revista. Algo aparentados com a emblemática colagem de 1956, *O que, afinal, torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, do artista britânico Richard Hamilton (1922-), os interiores de lares – sonhos do consumidor – criados por Wesselman transformaram-se posteriormente em cenas de técnica mista. Algumas destas, de sua série “Grandes nus americanos”, por



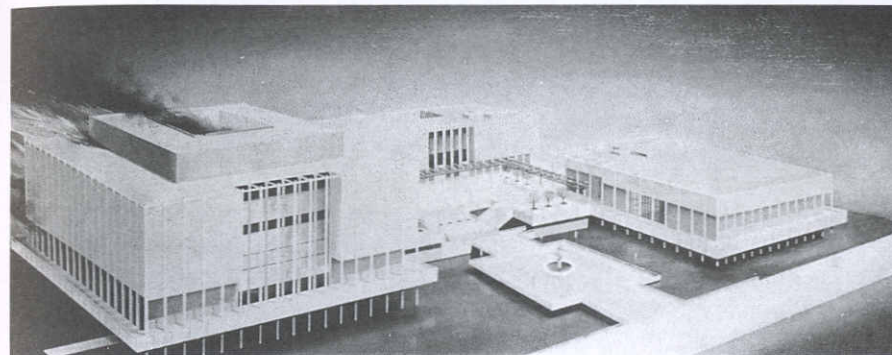
11. Tom Wesselman, *Grande nu americano n.º 54*, 1964

exemplo, foram vivificadas pela inclusão de sons gravados (*Grande nu americano n.º 54*, 1964), um rádio ou um telefone de parede chamando intermitentemente. Outro trabalho, *Caixa teta quarto* (1968-70), exigia até a presença do busto nu de uma modelo. Cenas também foram feitas por George Segal (1924-) e Ed Kienholz (1927-94). Os cenários triviais de Segal – uma mesa de café, uma lavanderia – eram habitados por figuras de gesso branco em tamanho real. As pessoas nas cruas cenas de Kienholz – o bar em *Espe-lunca* (1965), o bordel em *A casa de Roxy* (1961) e *Dodge 38* –

banco de trás (1964) – não eram formas de gesso, mas manequins robóticos montados com trastes, sucata e refugo.

Kienholz era um artista da Costa Oeste, um entre muitos, incluindo Mel Ramos (1935-), Billy Al Bengston (1934-), Wayne Thiebaud (1920-) e Edward Ruscha (1937-), a expressar-se em um idioma *pop*. Ramos e Thiebaud eram pintores, qualificando-se como artistas *pop* em virtude de seus temas. As serigrafias e telas de Bengston celebravam a cultura jovem por meio de suas representações da motocicleta. O interesse de Ruscha residia na arquitetura e símbolos de Los Angeles, a linguagem e as imagens simples dos cartazes e os contornos retilíneos de lugares comuns como postos de gasolina. Robert Indiana (1928-), que adotou o nome de seu estado natal, tirou das convenções dos sinais de beira de estrada o estilo visual de suas pinturas. A intensa legibilidade de suas inscrições e o

12. Ed Kienholz, *A casa de Roxy*, 1961.



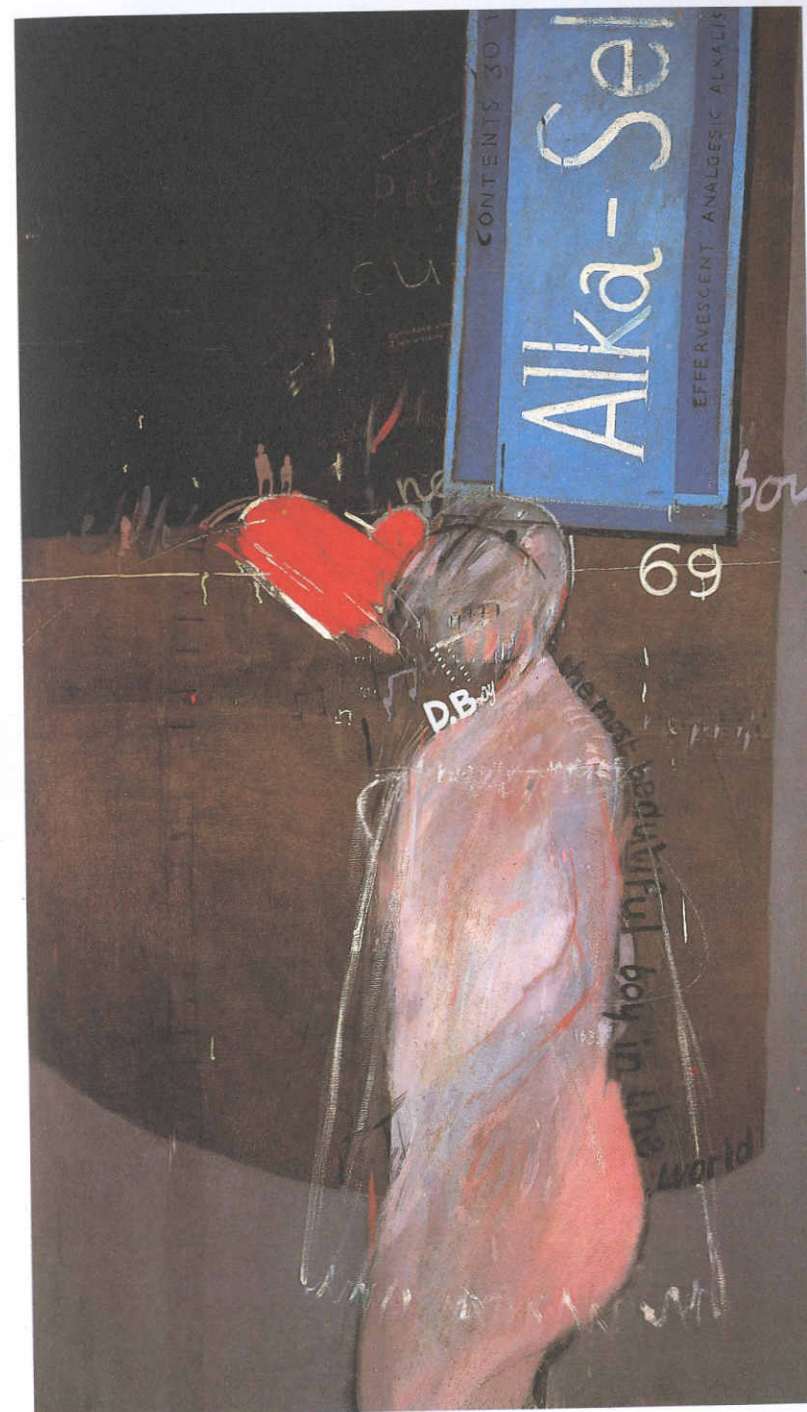
13. Edward Ruscha, *O museu do condado de Los Angeles em chamas*, 1965-68

apelo demótico das suas imagens foram utilizados em desenhos cujas breves mensagens tanto expressavam quanto questionavam as atitudes e o caráter da América contemporânea.

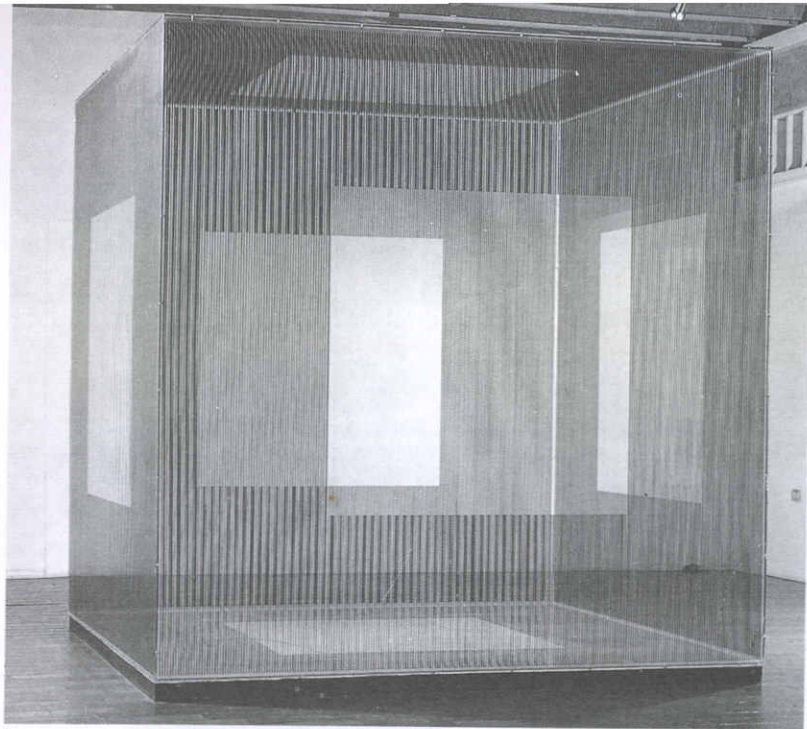
A *Pop Art*, como a descrevemos até aqui, foi um fenômeno norte-americano: americano em termos dos envolvidos, na medida em que tratava de uma espécie de realidade social, e em termos de observar o mundo americano quintessencial que andava de mãos dadas com essa realidade. O nome *Pop*, no entanto, era mais antigo, tendo sido primeiramente usado em relação ao trabalho de artistas britânicos como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi (1924-), Nigel Henderson (1917-85), Peter Blake (1932-) e outros nos anos 50. O enfoque destes artistas também tinha sido a cultura dos EUA, embora o tratamento tivesse sido necessariamente mais distanciado e reflexivo, mesmo compreendendo os produtos e implicações dessa cultura. Era o que o crítico Thomas Hess denominou, em contraste com a vibrante abertura da versão americana, não apenas de “livresco”, mas parecendo realmente “ter sido feito por bibliotecários”. No começo dos anos 60 outro grupo de artistas, muitos deles ligados ao Royal College of Art de Londres, começou a mostrar um trabalho que parecia estar intimamente conectado àquele, tanto em termos de temas como de tratamentos. Richard Smith (1931-), Allen Jones (1937-), Derek Boshier (1937-), Peter Phillips (1939-), o americano R. B. Kitaj (1932-) e David Hockney (1937-) usavam todos material figurativo selecionado dos meios de comunicação e das

ruas de suas cidades. Kitaj já tinha começado a empregar tais técnicas em seu exame dos legados políticos e culturais da história do século XX. Passagens abstratas nas pinturas de Jones e Hockney os aproximavam a outros contemporâneos – particularmente Paul Huxley (1938-) e John Hoyland (1934-) – que tinham sido fortemente influenciados pelas primeiras mostras de trabalhos expressionistas abstratos na Grã-Bretanha. Na época, certas exposições de pinturas chegavam a estipular um tamanho mínimo para as telas inscritas e exigiam, em conformidade com a insistência no caráter liso da Abstração Pós-fauvista dos EUA, então corrente, que elas não se projetassem a mais do que uma certa distância da parede. As pinturas de Hockney são dignas de nota por sua obstinada mistura de elementos abstratos e figurativos, e pela maneira como usavam as marcas dos grafites e a linguagem das paixões adolescentes na expressão da sexualidade e do desejo. Numa época anterior ao relativo abrandamento das leis que proscreviam o homossexualismo na Grã-Bretanha, Hockney era abertamente gay e em *Nós dois garotos juntos* e *O garoto mais bonito do mundo*, ambos de 1961, ele inicia algo que seria mais persistentemente explorado em sua série de pinturas de piscinas californianas de meados da década.

Assim como em *O armazém* de Oldenburg, uma preocupação com o tempo e o movimento fica evidente na lógica que está por trás dos múltiplos painéis de *Whaam!* (1963), de Lichtenstein, onde o disparo do míssil e sua explosão são eventos temporalmente distintos, mas em outras ocasiões a mobilidade foi incorporada de forma mais literal à obra de arte. A arte cinética desenvolveu-se de um interesse geral pelo Construtivismo e de um interesse mais particular pelas primeiras peças cinéticas de Naum Gabo (1890-1977). Centrada em Paris, particularmente na Galerie Denis René, ela reunia um grupo de artistas culturalmente diverso. Pol Bury (1922-), da França, o israelense Agam (1928-), o argentino Julio Le Parc (1928-), Jesús Rafaél Soto (1923-), da Venezuela, e o suíço Jean Tinguely produziram todos obras com partes que se moviam por meio de motores ou outros recursos. As “Estruturas de vibração” de Soto, iniciadas em fins dos anos 50, tinham desenvolvido uma dimensão ambiental no final da década de 60, como é o caso de *Cubo de es-*

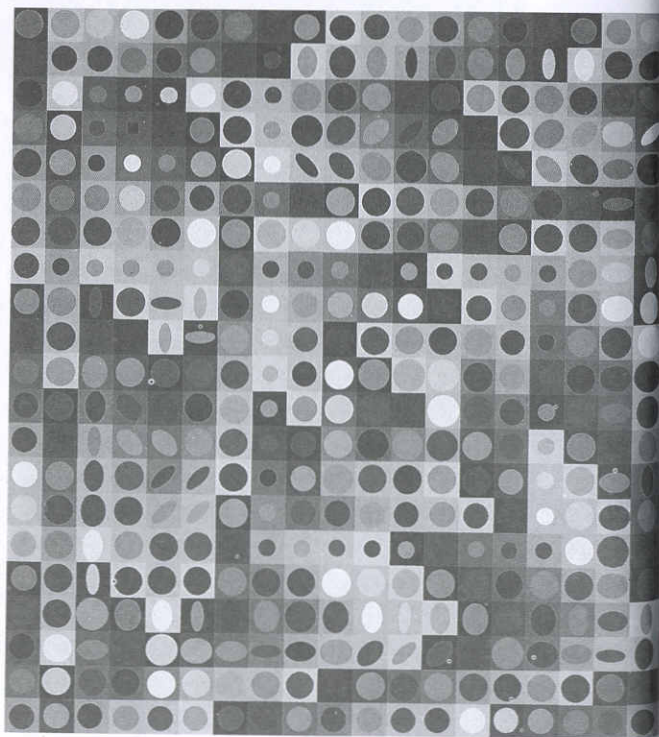


14. (direita) David Hockney, *O garoto mais bonito do mundo*, 1961



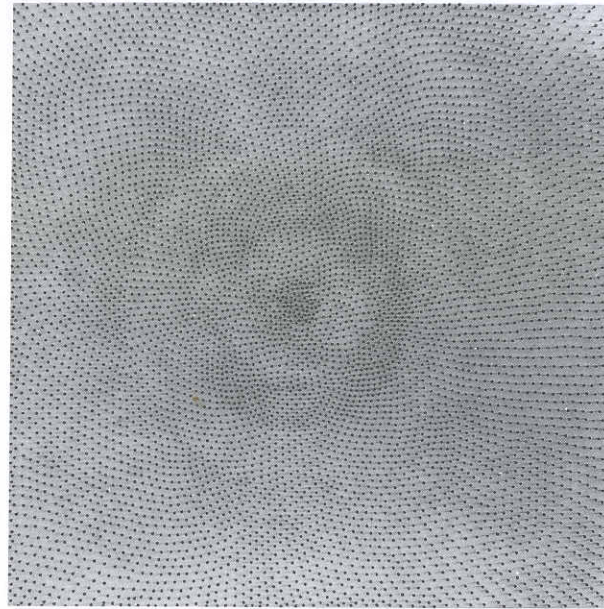
15. (acima) Jesús Rafael Soto,
Cubo de espaço ambíguo, 1969

16. (direita) Victor Vasarely,
prancha 2 do portfólio *Folclore planetário*, 1964



17. Bridget Riley, *Torção*, 1963

paço ambíguo (1969). A arte deste tipo, mudando com o tempo, era vista como estreitamente ligada a outra variante que explorava o quanto a forma e a cor podiam ser usadas para criar a ilusão de movimento. Ela foi apelidada de *Op* – de *Optical* [ótica] – *Art*, uma abreviação que lhe deu proximidade pelo menos semântica com relação ao *Pop*. Por sua preocupação com o formato da superfície, as pinturas de Bridget Riley (1931-) na Grã-Bretanha, do húngaro fixado em Paris Victor Vasarely (1908-1997), do francês François Morellet (1926-) e de Richard Anuszkiewicz (1930-) nos EUA podiam ser vistas como uma regressão àquela arte obcecada pela sensação retiniana, a ponto de excluir todas as outras, tão detestadas por Duchamp. Os tipos de efeito desordenador produzidos pelas

18. Günther Uecker, *Círculos, círculo*, 1970

grades de Vasarely em *Folclore planetário* (1964), por exemplo, ou as linhas em preto-e-branco de *Torção* (1963) ou *Corrente* (1964), de Riley, no entanto, eram mais físicos que isso. Havia um elemento somático da *Op Art* que levaria os espectadores a basear estas ilusões de movimento nas realidades de seus próprios corpos.

18 Cinerismo e Luminismo eram o foco de dois grupos norte-europeus: o grupo Nul de Amsterdam, que incluía Herman de Vries (1931-), e o grupo Zero de Düsseldorf, formado por Heinz Mack (1931-) e Otto Piene (1928-), aos quais se juntou mais tarde Günther Uecker (1930-), cujos painéis, erizados de pregos, captavam e disseminavam a luz em suas ondulações. O Espacialismo do italiano Lucio Fontana (1899-1968) no pós-guerra, definido por ele como uma arte do espaço e da luz, tem afinidades com esses grupos. Nos anos 60 estava influenciando artistas – Michelangelo Pistoletto (1933-) e Mario Merz (1925-) – que seriam mais tarde associados com a *Arte Povera* [Arte pobre]. Em meados da década, porém, Pistoletto estava fazendo colagens de feição *pop* de pessoas sobre superfícies espelhadas. Assim, era impossível aos observado-

res olhar para essas obras – *Homem lendo* (1967) e *Duas pessoas* (1962), por exemplo – sem que ficassem associados às figuras representadas.

A concentração nos lugares-comuns ou mesmo nas banalidades da existência, evidente no *Pop*, identificam-no como mais um florescimento do realismo na arte. Usado até então para descrever arte tão diversificada quanto as pinturas de meados do século XIX, de Courbet, Millet e Daumier, o Cubismo de Picasso e Braque e, sob o rótulo “Realismo Socialista”, as imagens glorificantes e propagandísticas da Rússia stalinista, “realismo” tornou-se mais uma vez útil como termo de abrangência total para o que parecia ser um movimento geral de afastamento da abstração e da expressividade emotiva individual da arte do começo do pós-guerra. Na França, o tra-

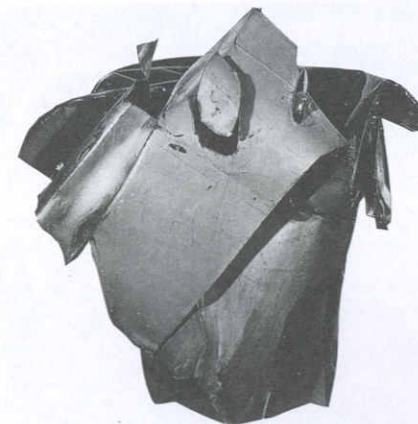
19. Michelangelo Pistoletto, *Duas pessoas*, 1962

balho de Arman (1928-), Daniel Spoerri (1930-), Yves Klein, César, Niki de Saint-Phalle (1930-), Jean Tinguely e outros foi, de fato, chamado em 1960 de *Nouveau Réalisme* [Novo Realismo] pelo crítico Pierre Restany, em lugar do rótulo inglês *Pop*. Em parte, esta diferença terminológica pode ser vista como uma tática dentro de uma batalha ideológica mais ampla. As turnês de exposições de pintura dos EUA, na segunda metade da década anterior, muito haviam contribuído para estabelecer Nova York como o centro preeminente da arte moderna, uma dignidade mantida até então, ao longo do período moderno, por Paris. Referir-se às coisas como *Nouveau Réalisme*, uma categoria abrangente que incluía o *Pop*, era uma maneira de assegurar ao mundo que pouco havia mudado com respeito à balança do poder cultural.

Um exemplo jocoso desse jogo de poder foi o anúncio de página inteira colocado na revista suíça *Art International* no verão de 1964 pelo negociante de arte nova-iorquino Leo Castelli. Aquele ano assistiu não apenas à terceira edição da *Documenta*, o levantamento quinquenal de arte contemporânea internacional realizado em Kassel, Alemanha, mas também à Bienal de Veneza. Os artistas de Cas-



20. César, *O Buick amarelo*, 1961



21. John Chamberlain,
Srta. Lucy Pink, 1963

telli, Johns, Rauschenberg e outros, estavam expondo em ambas, bem como em Paris e Londres. O anúncio mostrava essa participação como o mapa de um avanço militar, com os artistas abrindo caminho a partir desses quatro centros rumo ao resto da Europa. Rauschenberg ganhou o primeiro prêmio em Veneza naquele ano, um sucesso que foi saudado por muitos como uma evidência conclusiva, se não da superioridade geral da arte dos EUA sobre a européia, pelo menos do desafio que ela estava lançando. Annette Michelson, uma crítica americana que morava então em Paris, comentou a Bienal para a *Art International*. Ela assim descreveu a recepção dada ao panorama da exposição apresentado pelo Dr. Alan Solomon, crítico e historiador americano: “ao afirmar a incontestada superioridade da arte contemporânea americana sobre a européia, ao tratar tal superioridade como uma questão de desenvolvimento e comum acordo internacional, [ele] mostrou que os artistas da América não tinham vindo participar de um encontro de pensamentos, de um ‘intercâmbio cultural’, ou para competir com seus pares, mas para receber um prêmio oficial e os benefícios dele. Os uivos de fúria que saudaram esta afirmação foram moderadamente comoventes, mas nada além disso”.

O termo *Nouveau Réalisme* tinha sido inventado em 1960 por ocasião de uma exposição em Milão que incluía o trabalho de Tin-

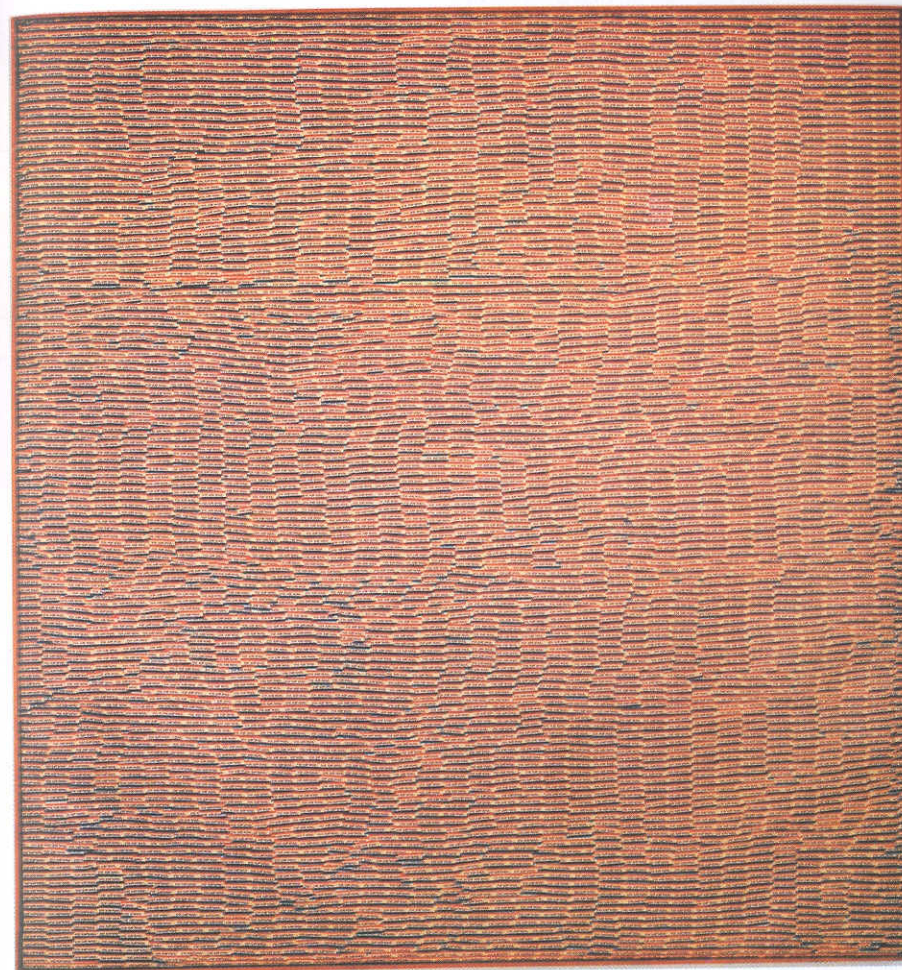


22. (esquerda) Arman,
Arteriosclerose, 1961

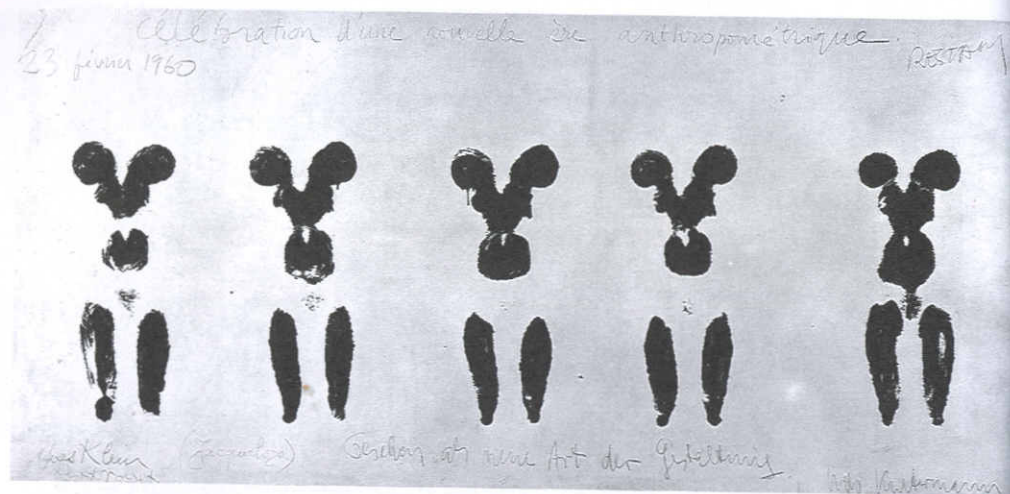
23. (direita) Yayoi Kusama,
*Adesivos de correio
aéreo*, 1962

guely, Arman e Klein, bem como o de Raymond Hains (1926-) e Jacques de la Villeglé (1926-), dois artistas que trabalhavam com colagens feitas de fragmentos de cartazes rasgados. Compare-se o caráter direto da reação de Robert Indiana aos sinais, ou o de Edward Ruscha ou Tom Wesselman, com a maneira conscientemente manipuladora com que Hains e De la Villeglé reproduziam em seus materiais os efeitos do desgaste atmosférico e do envelhecimento. Outra medida das diferenças entre os EUA e a França pode ser vista na comparação entre a escultura de César e a de John Chamberlain (1927-). Ambos estavam fazendo arte a partir de chassis velhos de automóvel, mas enquanto os automóveis comprimidos de César de 1961-62 usavam a força de um triturador de ferro-velho para transformar o carro em sua própria lápide, *Coo Wha Zee* (1962) ou *Srta. Lucy Pink* (1963), de Chamberlain, apropriavam-se das seções curvas e dobradas por serem o material ideal para fazer escultura abstrata. O metal era infinitamente flexível, mas conservava o seu formato, e suas superfícies eram coloridas de um jeito que sugeria a pintura, mas não se assemelhava verdadeiramente a ela.

O notório espetáculo de Klein, *Le Vide*, confrontou os visitantes da galeria de Iris Clert em Paris, em 1958, com um espaço completamente vazio. Arman responderia dois anos depois com *Le Plein*, esvaziando dentro do espaço o conteúdo de várias carroças de refugo, num gesto que amplificava suas “*poubelles*”, invólucros de vi-



dro preenchidos com o conteúdo de cestas de papel usado. De maneira similar, os “*Tableaux Pièges*” de Daniel Spoerri, tais como *Le Fer à Repasser* (1960), apresentavam os objetos de uma mesa como um painel montado na parede. Muitas das *assemblages* de Arman envolviam o enchimento de invólucros de vidro com objetos iguais ou muito similares: *Arteriosclerose* (1961), por exemplo, é uma coleção de garfos e colheres, ao passo que o invólucro de *En Fer*



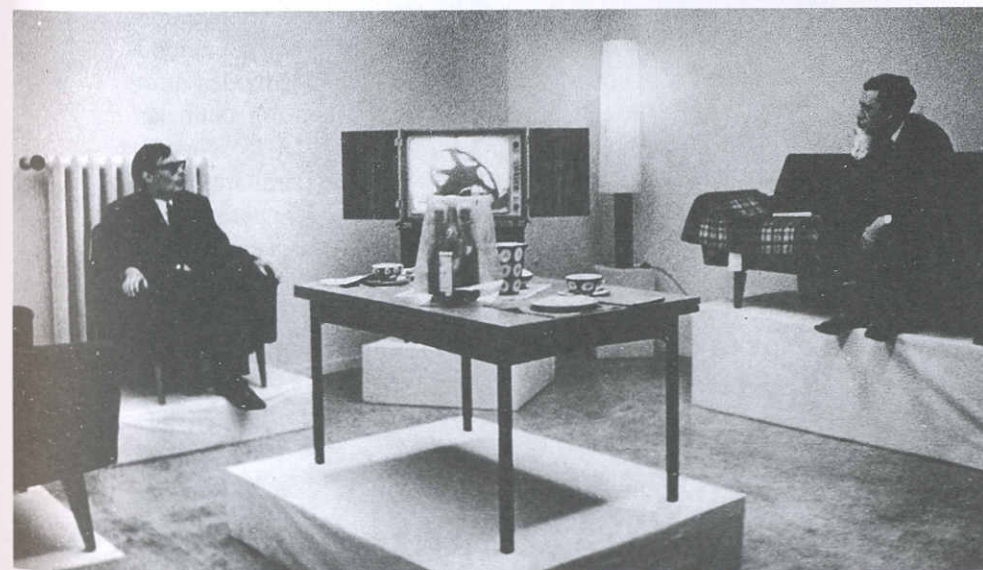
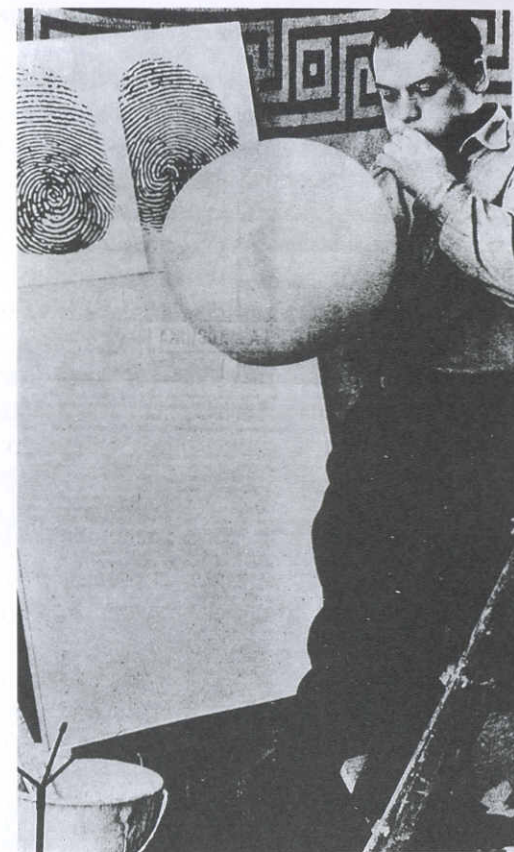
(1961) abriga uma variedade de bicos de gás. O trabalho de Arman era muito diferente das imagens repetidas em ordem serial em Nova York, com exceção, talvez, de *Adesivos de correio aéreo* (1962) de Yayoi Kusama (1929-), ou a pintura *trompe-l'oeil* de rótulos dizendo "Vidro – manusear com cuidado", de Warhol. Outros associados com o *Nouveau Réalisme* foram Martial Raysse (1936-), o italiano Mimmo Rotella (1918-) e Christo e Jeanne-Claude (ambos 1935-), cujos objetos embrulhados eram descendentes da prototípica obra surrealista *O enigma de Isidore Ducasse* (1920), de Man Ray (1890-1976).

Enquanto o *Happening*, nos EUA, sinaliza a ampliação dos gestos do Expressionismo Abstrato para o ambiente, há no *Nouveau Réalisme* um elemento de espetacularidade pessoal que, embora grandemente influenciado pelo exemplo de Pollock, envolve mais significativamente as ações do artista na obra final. A denominação de Klein de um determinado pigmento azul como sendo seu – *International Klein Blue* – e sua subsequente utilização de modelos femininas nuas para, sob sua direção, lambuzar tal pigmento sobre superfícies preparadas a fim de fazer suas *anthropométries* é apenas o exemplo mais famoso. As *colères* (cóleras) de Arman tentavam capturar o instante em que era destruído um objeto – com frequência um instrumento – por meio da fixação dos fragmentos re-

24. (esquerda) Yves Klein, *Celebração de uma nova era antropométrica*, 1960

25. (direita) Piero Manzoni fazendo *O fôlego do artista*, 1961

26. (abaixo) Konrad Lueg e Gerhard Richter, *Uma demonstração de realismo capitalista*, 1963



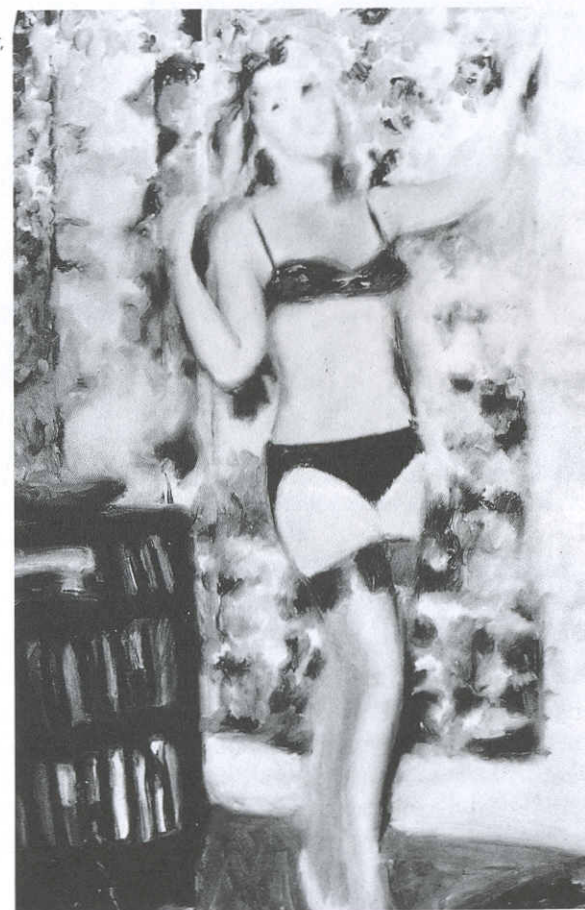
sultantes em suas posições relativas precisas. As esculturas de sucata motorizadas de Tinguely tiravam muito proveito de seus efeitos espetaculares. Niki de Saint-Phalle usava uma pistola para disparar tinta em suas telas. Klein “pintava” com fogo. Todas estas atividades traziam para o primeiro plano a *persona* do artista, dando um brilho novo à demonstração de Duchamp de que é o artista, simplesmente por *ser* o artista, que possui o poder de designar alguma coisa como arte. O italiano Piero Manzoni (1933-63), que como Klein morreu jovem no início dos anos 60, realizou um bom número de gestos irônicos com este espírito. Ele assinou uma modelo, fazendo dela a obra de arte. Enlatando suas próprias fezes, colocou-as à venda, com o preço estipulado pelo valor do peso delas em ouro. Inflando um balão, ele fez *O fôlego do artista* (1961), um reflexo perecível do pequeno frasco de vidro de Duchamp *50cc air de Paris* (1919).

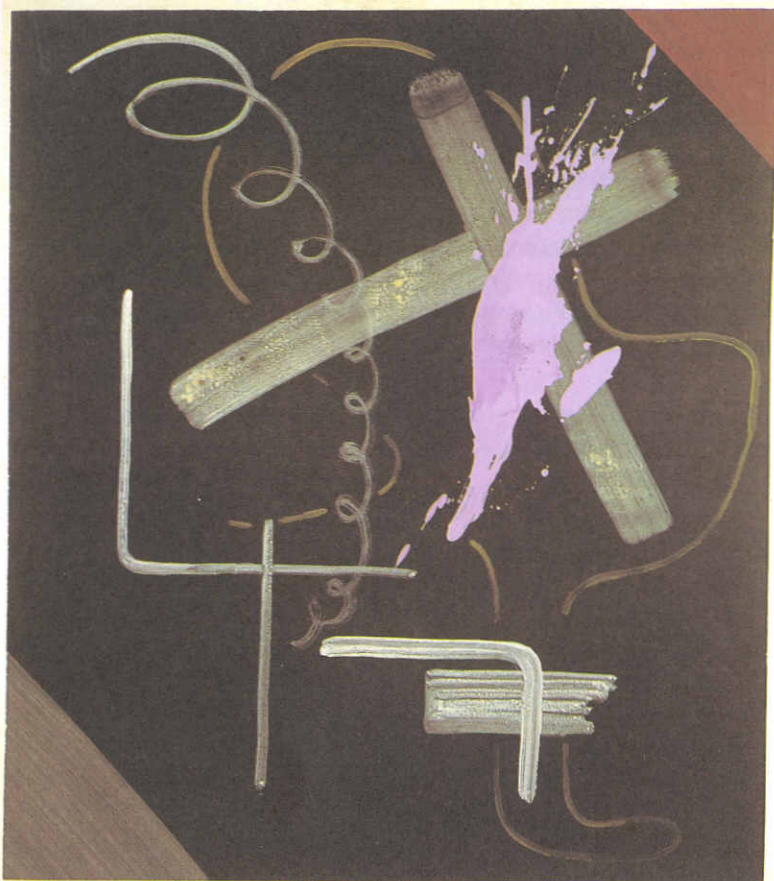
Correspondendo à instantaneidade das *colères* de Arman, o artista britânico John Latham (1921-) começou a fazer “desenhos de um segundo” ao aplicar a mais ínfima pressão ao gatilho de uma pistola de *spray*. Tais desenhos não eram vistos como imagens acabadas, mas como traços de um “evento” mínimo ou minimalista. Tendo anteriormente, nos anos 50, feito imagens que recordavam as *anthropométries* de Klein, ele começou a usar livros em construções esculturais e *assemblages* de parede. Várias destas tinham partes móveis e podiam assim ser exibidas numa quantidade de configurações. Cada um dos livros aferrados à superfície de múltiplos painéis de *A grande propriedade do tio* (1960) podia ser mantido aberto por meio de fios em páginas pintadas de vermelho, amarelo ou azul, permitindo assim que a obra existisse de três modos diferentes. Esta mobilidade da forma final também era um fator das “pinturas variáveis” do sueco Öyvind Fahlström (1928-76). Nestas, uma quantidade de peças imantadas ou articuladas, similares às de um desenho animado, podia ser movida pela superfície para produzir várias pinturas diferentes. As opções incorporadas a essas obras semelhantes a jogos, descritas por Fahlström como “maquinário de fazer pinturas”, permitiram-lhe combinar a natureza casual da realidade com suas intenções como artista.

Se o que acontecia por trás da Cortina de Ferro – a realidade política do pós-guerra, tornada concreta em 1961 pelo Muro de Ber-

lim – era o Realismo Socialista, havia boas razões para descrever o *Pop* como Realismo Capitalista. Este rótulo foi usado em associação com a exposição organizada por René Block em sua galeria de Berlim em meados dos anos 60. Também tinha sido usado em 1963, quando Gerhard Richter (1932-) e Konrad Lueg (1939-96) – mais conhecido posteriormente como o influente negociante Konrad Fischer – organizaram *Uma demonstração de Realismo Capitalista*, ocupando um espaço numa loja de móveis. Tanto Richter quanto Sigmar Polke (1941-), que participou da *Demonstração*, estavam usando imagens mediáticas como material-fonte para suas pinturas. Os paralelos superficiais entre o seu trabalho e o *Pop* dos EUA são cla-

27. Gerhard Richter,
Olympia, 1967

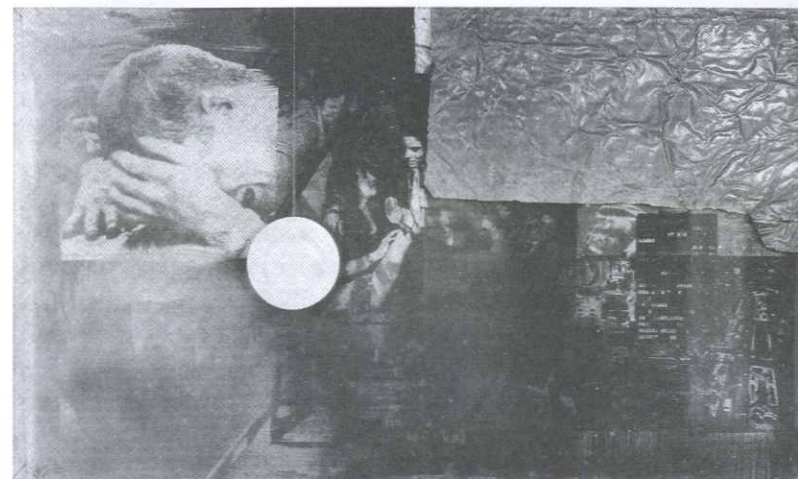




Moderne Kunst

28. Sigmar Polke, *Moderne Kunst*, 1968

27 ros. A preocupação de Warhol com o *glamour* e com a cobertura dos tablóides da morte e dos desastres é espelhada nas obras de Richter, tais como *Olympia* (1967), derivada de uma imagem na revista *Readers' Wives*, e sua pintura das estudantes de enfermagem vítimas de um assassino em série, *Oito estudantes de enfermagem* (1966). Polke, enquanto Lichtenstein estava produzindo versões caricatura-



29. Wolf Vostell, *Berlin-Fieber V*, 1973

das de Picasso, Monet e do Expressionismo Abstrato, deu-nos *Moderne Kunst* [Arte moderna] (1968). Esta “composição abstrata” de borrões e rabiscos é pintada com uma margem branca e seu título escrito na borda inferior como se ela não fosse, em absoluto, uma pintura abstrata, mas a reprodução fiel da página de um livro. Essa pintura é tanto arte moderna quanto, ao mesmo tempo, um guia inestimável que nos permite reconhecer a arte moderna sempre que nos deparamos com ela. Polke também utilizou diferentes tecidos como superfícies de pintura, tornando difícil visualizar sua arte no rarefeito isolamento da galeria sem lembrarmos e considerarmos a realidade doméstica.

Wolf Vostell (1932-), cujos trabalhos foram exibidos nas exposições de René Block “Realismo Capitalista” e “Homenagem a Berlim”, estava dando efeito enevoado a páginas de revistas ilustradas desde 1961. *Lajes concretas* (1961) é uma referência direta à divisão política da Alemanha e ao Muro de Berlim, que fora erguido naquele ano. Vostell envolveu-se no ano seguinte com o Fluxus. Como o nome implica, esta era mais uma tênue associação de artistas com idéias mais ou menos similares do que um grupo bem definido. Ela compartilhava uma sensibilidade dadaísta com o *Happe-*

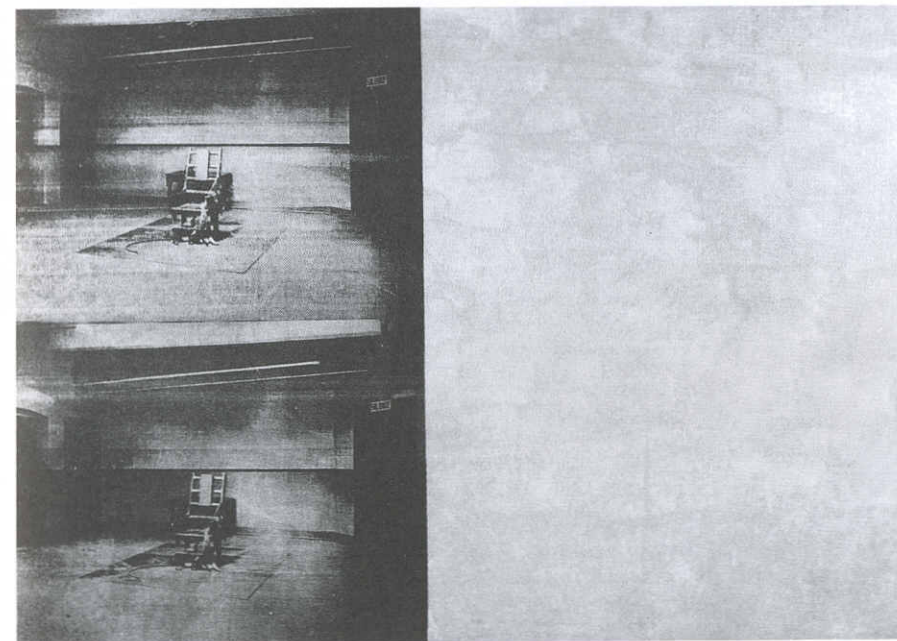
ning americano, particularmente das idéias do compositor americano John Cage (1912-92), e operava além das fronteiras entre arte, música e literatura. Também havia uma relação íntima com o contemporâneo movimento Situacionista, o qual, por meio do planejamento de eventos, buscava o *détournement*, a virada das condições sociais contra elas mesmas a fim de revelar seu verdadeiro caráter. O Situacionismo tinha um forte orientador político na pessoa de Guy Debord, mas a prática artística se destacou amplamente em seus manifestos originais pela contribuição neodadaísta do pintor dinamarquês Asger Jorn (1914-73). As “ações” de Vostell dentro do Fluxus e as de Joseph Beuys (1921-86), que ele conheceu em 1963, tinham, com muita frequência, um conteúdo político explícito. Algum tempo depois, Vostell quis contribuir para uma edição da *Documenta* colocando um F-111 americano, símbolo duradouro das realidades políticas de seu país dividido, no teto do prédio de exposições principal em Kassel, um projeto que não se concretizou. Suas ações continuaram simples na concepção e francas no propósito: “Eu quero descobrir se as regras para os tipos de comportamento na vida diária podem ser obtidas a partir de ações de caráter modelar, se os impulsos que emanam de mim podem ser aplicados à vida cotidiana para conter a intolerância, a estupidez e a opressão.”

Embora houvesse muitos pontos em comum com o *Pop* dos EUA, sentia-se que o tom mais patentemente político desta arte alemã e as ironias de Polke e Richter, expressas de maneira ainda mais explícita, constituíam uma diferença significativa. Contrastando o trabalho de Vostell com as múltiplas imagens serigrafadas nas telas de Rauschenberg de meados dos anos 60, o artista alemão K. P. Brehmer (1938-) disse: “Para Rauschenberg, por exemplo, Kennedy é apenas uma mancha de cor. Para Vostell, Kennedy é algo diferente – ele é um político, está situado num meio político e isto tem um significado completamente diferente.”

Na Grã-Bretanha, a idéia de *Pop* dos anos 60, fluindo a partir das atividades e discussões teóricas do Grupo Independente nos anos 50, foi amplamente celebrada como um aspecto da revolução dos estilos. Havia exceções, como as pinturas e colagens de Colin Self (1941-), que comentavam de maneira mais direta a política da Guerra Fria e a ameaça de catástrofe nuclear. Richard Hamilton também continuou a dissecar a política doméstica. *Formidável Lon-*

dres (1968), por exemplo, derivava de uma foto jornalística de Mick Jagger e o negociante de arte Robert Fraser sendo presos devido a uma acusação de drogas, e questionava se realmente havia ocorrido uma liberalização das atitudes durante o período. Seria errôneo, porém, pensar o *Pop* dos EUA como sendo completamente indiferente à dimensão política da realidade que retratava. As cenas de Ed Kienholz colocavam os aspectos mais desanimadores da vida – aborto, prostituição, miséria – no centro do palco; ao humor de Oldenburg não faltava um toque ácido: um desenho para um monumento público em Londres propõe uma gigantesca bóia de caixa-d'água sobre o Tâmisa perto das Câmaras do Parlamento, afundando e emergindo com a maré; e, a despeito da inclinação cada vez menor de Warhol para falar sobre qualquer mensagem que seu trabalho pudesse ter, a combinação de papel monocromático e imagens numa obra como *Desastre prateado: cadeira elétrica* (1963)

30. Andy Warhol, *Desastre prateado: cadeira elétrica*, 1963



fornece um comentário social, além de evidenciar o incessante desenvolvimento da pintura abstrata.

Em sua série “Desenrolados”, de 1960-61, Morris Louis (1912-62) espalhava a tinta em diagonais toscas a partir das bordas mais afastadas de telas não esticadas. Ao cortá-las e esticá-las, produziam-se pinturas como *Beta ípsilon* (1960) ou *Ômicron* (1961), que tinham um grande vazio central em V margeado por várias faixas coloridas escorrendo os lados em direção à borda inferior. Influenciado pelo “desenho” inerente às espirais de tinta escorrida de Jackson Pollock e o caráter plano integrado das pinturas de Helen Frankenthaler (1928-), feitas manchando-se telas não-preparadas, Louis tinha chegado a um modo de produzir meticulosamente pinturas planas cuja forma, derivada da canalização da tinta sob influência da gravidade, em vez da aplicação proposital de um pincel carregado, servia como estrutura de suporte para uma imagem ausente. Por volta da

31. Morris Louis, *Ômicron*, 1961



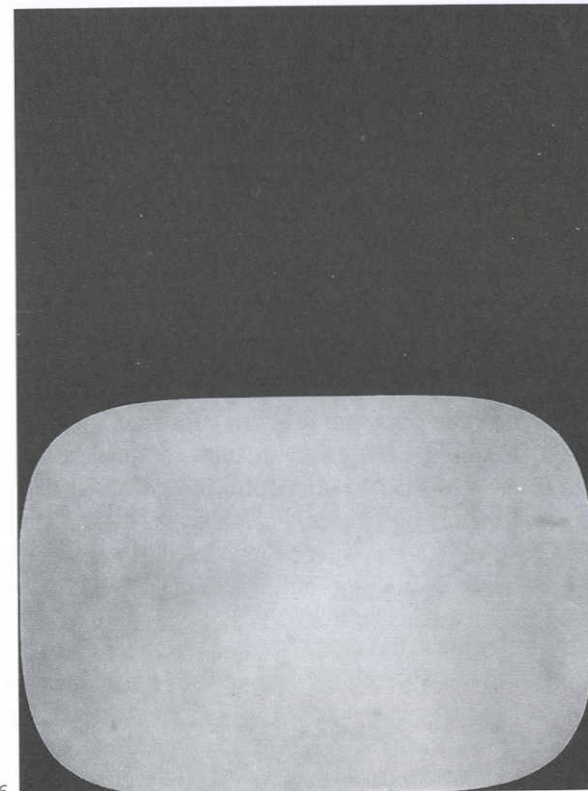
32. Kenneth Noland, *Canção*, 1958

mesma época, Kenneth Noland (1924-) estava executando “alvos”, incluindo *Canção* (1958), *Respiração* (1959) e *Espectro partido* (1961), que compreendiam círculos concêntricos de tintas em cores variadas. Como os “Desenrolados” de Louis, eles se distribuíam sobre telas não preparadas para enfatizar sua planura. A ausência de pinceladas visíveis nessas pinturas, aliada ao brilho e às cores diretas da nova tinta acrílica que usavam, diferiam da tonalidade gestual do Expressionismo Abstrato. O estilo, conseqüentemente, foi chamado de pintura *Hard-edge* (corte sólido), ou Abstração pós-fauvista.

A opinião da crítica com relação a estes pintores, na primeira metade dos anos 60, mostra claramente que uma batalha estava acontecendo. Clement Greenberg, o mais influente crítico da arte do pós-guerra, referiu-se a eles como sucessores do grande florescimento de talento artístico nos EUA que foi o Expressionismo Abstrato. Desde antes da Segunda Guerra Mundial Greenberg tinha apresentado em seus escritos um relato particularmente persuasivo da história da arte moderna. De acordo com ele, a sucessão de fases desde o Impressionismo, passando pelo Cubismo, Matisse e Mondrian até o Expressionismo Abstrato, podia ser vista como um desenvolvimen-

to interno dos meios e possibilidades da própria pintura. O que se podia entender que estava acontecendo no Modernismo era, para Greenberg, uma realização crítica e reflexiva das qualidades essenciais da pintura. A pintura podia ser diferenciada das outras formas de arte por meio do retângulo da tela e sua bidimensionalidade. Antes da guerra, em comum com vários proeminentes intelectuais dos EUA, Greenberg tinha desposado uma ideologia quase marxista, mas suas opiniões, como as de tantos outros, foram profundamente afetadas pelo Holocausto e o Stalinismo, este último amplamente abraçado durante a guerra mas depois percebido como uma ameaça. Posteriormente, a despeito da negativa de Greenberg de que ela era boa em si mesma, a abstração se tornou, no âmbito de sua crítica, a provedora de um domínio garantido de qualidade estética, afastado do que então era uma realidade fatalmente comprometida. Neste sentido, a abstração meticulosamente plana de Louis e Noland parecia ser comparável à auto-realização definitiva do Modernismo.

34 A questão imediata que tal análise levanta é: o que acontece depois? Se a pintura alcançou uma realização de suas qualidades essenciais, o que resta para ela fazer? Uma solução era a pintura estender-se para a terceira dimensão, algo que até então fora propriedade exclusiva da forma escultural. Trabalhos como *Watusi* (1965), de Sven Lukin (1934-) e *Envergadura de cauda* (1965), do inglês Richard Smith, que fora para Nova York depois de freqüentar o Royal College of Art de Londres, assentavam a tela sobre estiradores que se projetavam da parede. Lee Bontecou (1931-) manteve a composição retangular da pintura, mas construiu dentro dela superfícies moldadas, sem título, de folhas de metal e fios. As estruturas pintadas de Anne Truitt (1921-), tais como *Neve tardia* (1964), mantinham-se em pé sem suporte, enquanto as de Jo Baer (1929-), nas quais o "incidente" visual era mantido inteiramente ao redor das bordas profundas de uma tela de resto branca, permaneciam na parede, embora não necessariamente penduradas a altura regular. As telas de Ellsworth Kelly (1923-) dividiam-se num pequeno número de áreas claramente definidas de cor lisa: *Laranja e verde* (1966), *Verde/branco* (1967), e assim por diante. Às vezes as áreas de cor coincidiam com a forma da tela, uma alternativa lógica devido ao fato de Kelly produzir, paralelamente, esculturas de formas simples, feitas de folhas metálicas pintadas. Em lugar de se deslocar para

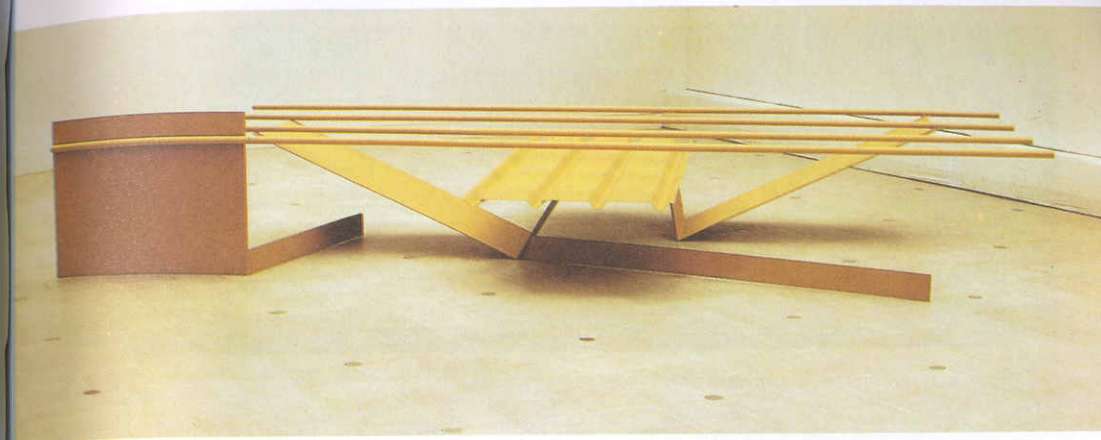
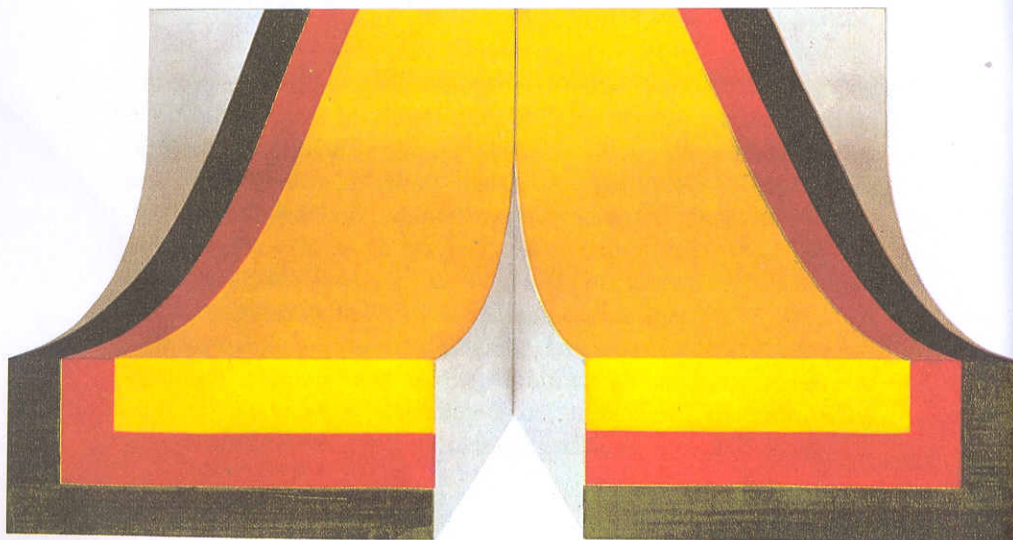


33. Ellsworth Kelly,
Laranja e verde, 1966

uma área de produção que não era exatamente pintura nem escultura, Kelly continuou nas linhas de Picasso, David Smith (1906-65) e mesmo Barnett Newman, todos estes tendo realizado as duas coisas. Dentre os campeões do contínuo poder da arte moderna, um dos preferidos de Greenberg era o escultor inglês Anthony Caro (1924-). Caro, que também fazia bronzes figurativos, tinha trabalhado por algum tempo, na década de 50, no estúdio de Henry Moore (1898-1986), visitando a seguir os EUA. Lá conheceu, entre outros, Kenneth Noland e David Smith, pintor e ao mesmo tempo escultor que utilizava o metal de um modo que, se não exatamente representativo, era pelo menos pictórico. Depois da experiência, no período da guerra, com uma engrenagem de motor, Smith não estava acos-

tumado a moldar o bronze, o refinado material das belas-artes, mas a soldar vigas em I e lâminas de aço industrial. Nos EUA, Mark di Suvero (1933-) e Charles Ginnever (1931-) também estavam trabalhando neste sentido, com as partes móveis das grandes peças de Di Suvero extraindo também algo dos móveis de Alexander Calder (1898-1976). A viagem foi libertadora para Caro. Ele escreveu: “Há algo de belas-artes na arte européia, mesmo quando feita de junco. Os EUA me fizeram ver que não existem barreiras nem regulamentos.”

Ao regressar à Grã-Bretanha, Caro começou a soldar, usando lâminas, vigas, barras e tubos de aço e alumínio para construir suas esculturas. Estas novas obras eram eminentemente composições abstratas, com várias partes estabelecendo relações dentro da forma global de cada peça, um formato enfatizado pelo hábito de Caro de pintar a escultura terminada de uma cor única. Entretanto, a vermelha *Uma manhã cedo* (1962), em cujo perfil subsiste o fantasma dos nus reclinados de Moore, e a amarela, marcadamente horizontal, *Pradaria* (1967) são apenas dois exemplos que mostram que a figuração não havia sido simplesmente rejeitada, mas transmutada em referência alusiva. Ao lado de Caro, vários outros, notavelmente Phillip King (1934-), Tim Scott (1937-) e Michael Bolus (1934-), constituíram uma “Nova Geração” de escultores britânicos ansiosos por se aproveitarem da nova liberdade de usar uma gama bastante

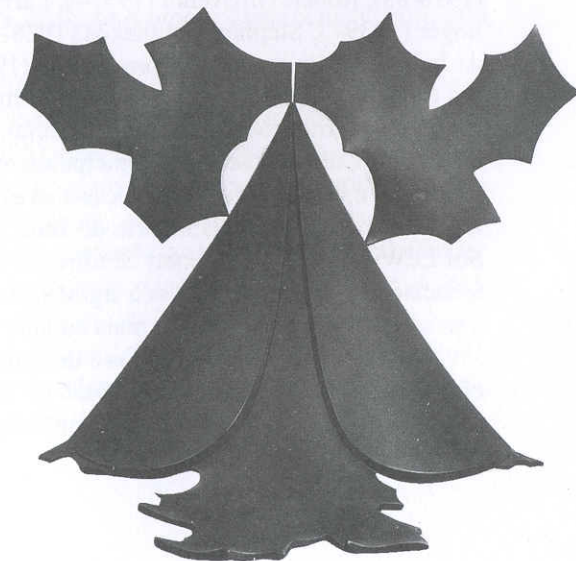


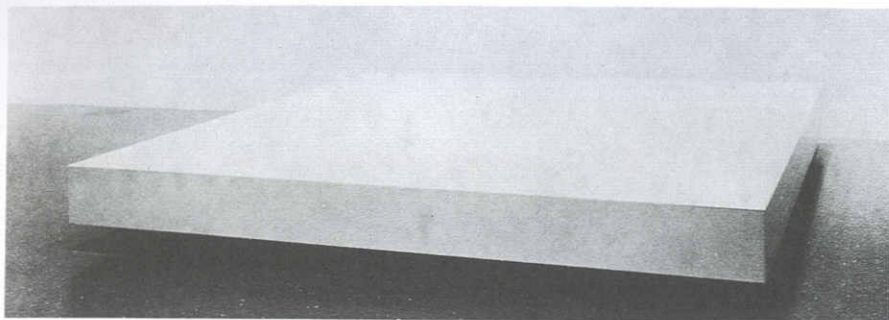
ampla de materiais. Para *'Cello* (1965) de Scott e *Genghis Khan* (1963) de King, por exemplo, utilizavam plástico e fibra de vidro. De todos eles, no entanto, era Caro que oferecia um escape para todos os interessados em ver uma continuação da tradição modernista. Depois de Louis e Noland, suas esculturas coloridas pareciam ser um caminho para adiante, sintonizado com o formalismo abstrato de Ellsworth Kelly, as telas movimentadas de Larry Zox (1936-), as pinturas borrifadas de Jules Olitski (1922-) e os pontos coreografados e elípticos de Larry Poons (1937-). Outra característica

34. (esquerda) Richard Smith, *Envergadura de cauda*, 1965

35. (acima) Anthony Caro, *Pradaria*, 1967

36. (direita) Phillip King, *Genghis Khan*, 1963

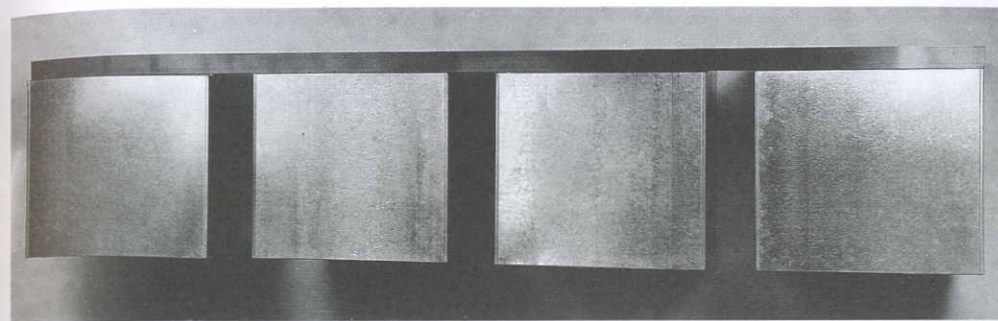


37. Robert Morris, *Sem título (Laje)*, 1968

digna de nota da escultura de Caro, compartilhada com a arte minimalista contemporânea dela, era o apoiar-se diretamente no chão, ocupando assim o mesmo espaço dos que a viam, em vez de um ambiente separado e estético.

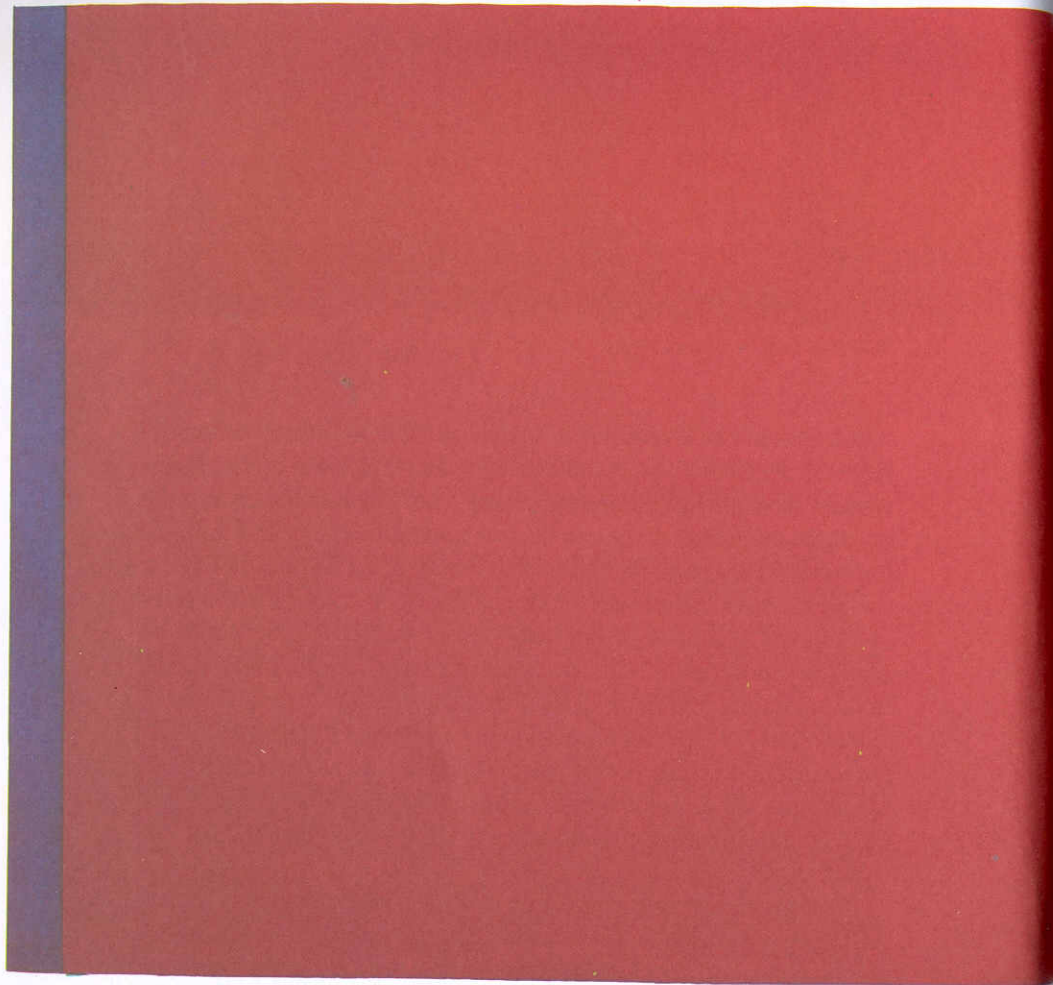
O Minimalismo, um movimento usualmente mais identificado com a atividade escultural, pode então ser entendido, pelo menos em parte, como uma continuação da pintura por outros meios. Como muitos dos outros nomes de movimentos da história da arte moderna – Impressionismo, Fauvismo, Cubismo –, o rótulo “Minimalismo” foi aplicado por críticos ao trabalho de Donald Judd (1928-94), Robert Morris (1931-), Dan Flavin (1933-36) e Carl Andre, em 1965, com intenção pejorativa. Outros artistas – entre eles Ronald Bladen (1918-88), Robert Grosvenor (1937-), Larry Bell (1939-), Bill Bollinger (1939-), Stephen Antonakos (1926-), Judy Chicago (nascida Judi Gerowitz em 1939), Tony DeLap (1927-) – estavam fazendo um trabalho que podia ser visto mais ou menos como o que se entendia pelo termo “Minimalismo”. Entretanto, assim como uma discussão do Cubismo se volta principalmente para as contribuições de Picasso e Braque, as características-chave do Minimalismo são mais facilmente reconhecíveis na arte de Judd, Morris, Flavin e Andre. Sol LeWitt (1928-) e Robert Smithson (1928-73) também foram associados à tendência, mas seu significado principal reside em outros aspectos e será discutido mais adiante.

A crítica Barbara Rose propôs a designação de Duchamp de um objeto como “*readymade*” e a decisão do pintor russo Kasimir Malevich (1878-1935) de exibir um simples quadrado preto sobre um

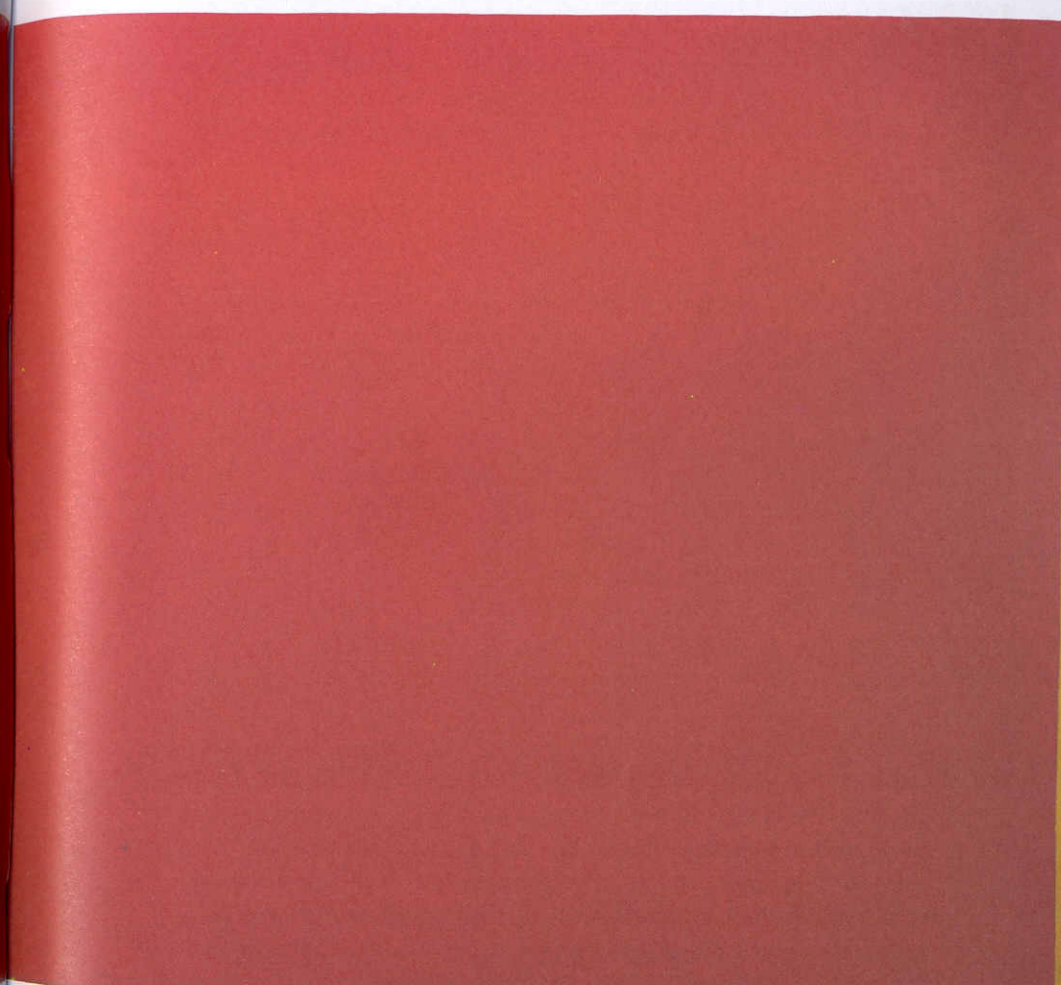
38. Donald Judd, *Sem título*, 1965

fundo branco como os pólos históricos do Minimalismo. “É importante ter em mente”, escreveu ela, “que tanto a decisão de Duchamp como a de Malevich foram renúncias – por parte de Duchamp, da noção de unicidade do objeto de arte e sua diferenciação dos objetos comuns; por parte de Malevich, uma renúncia da noção de que a arte precisa ser complexa.” Judd, que começou como pintor, escreveu em seu ensaio de 1965, “Objetos específicos”, que muito da arte que estava sendo feita não podia mais ser descrito como pintura ou escultura. Em lugar destes, ele usou o termo “obra tridimensional”. Isto foi também observado por Clement Greenberg: “O que parece definido é que [os artistas] empenham-se na terceira dimensão porque ela é, entre outras coisas, uma coordenada que a arte deve compartilhar com a não-arte (como o Dadá, Duchamp e outros já vistos).”

Havia outros termos circulando na época, mais notadamente Arte ABC e Estruturas Primárias (título de uma exposição no Museu Judeu de Nova York em 1966), mas Minimalismo foi o que persistiu. As pinturas abundantemente gestuais da geração anterior de artistas, os expressionistas abstratos, pareciam repletas de conteúdo emocional e expressivo. Em contraste com isso, o novo trabalho tinha uma aparência monocromática, engenhada, impessoal e se, por analogia, um Jackson Pollock ou um trabalho de Willem de Kooning (1904-1997) estavam “cheios” de arte, então a *Sem título (Laje)* (1968) de Morris, com pouca altura e feita de madeira compensada retangular, a egrégia simplicidade dos arranjos de tijolos pegados



ao chão de Andre, ou a obstinação das construções de madeira semelhantes a caixas de Donald Judd, sem título e pintadas predominantemente com a sua luz vermelho-cádmio favorita, devem necessariamente ter parecido muito “vazias”. Naquele que é considerado o primeiro uso do termo, o filósofo Richard Wollheim escreveu em



39. Barnett Newman, *Quem tem medo de vermelho, amarelo e azul III*, 1966-67

1965 que o caráter vazio dessas obras “poderia ser expresso dizendo-se que elas possuem um conteúdo artístico mínimo: na medida em que elas ou são, num grau extremo, indiferenciadas nelas mesmas e, portanto, possuem muito pouco conteúdo de qualquer espécie, ou porque a diferenciação que chegam a exhibir, a qual pode ser

bastante considerável em certos casos, não vem do artista, mas de uma fonte não-artística, como a natureza ou a fábrica”.

Para Judd, o aspecto vazio desta arte era sintomático do que ele via como a crescente irrelevância das atitudes estéticas tradicionais. Seu trabalho era simples e formalmente aplainado por um desejo de não empregar efeitos composicionais. A composição enfatiza relações internas entre as várias partes de uma obra e, com isso, minimiza o impacto da obra como um todo. O desejo de Judd era que o observador se concentrasse, por exemplo, na barra horizontal superior e nas unidades fixadas a intervalos regulares ao longo da borda inferior de *Sem título* (1965) como uma “coisa” inteira e única. Neste sentido ele se aproxima do compositor americano John Cage, que, tendo estudado com Arnold Schoenberg (1874-1951), rejeitou seu exemplo em virtude de um desejo de produzir música que não fosse composta. Esta idéia também pode ser vista nas pinturas que Frank Stella (1936-) fazia no início dos anos 60.

40 Em 1958 Stella fez uma série de pinturas negras, cujas superfícies listradas tinham um padrão retilíneo que se relacionava intimamente com o formato da tela. *A tumba de Getty II* (1959), por exemplo, tinha uma faixa que subia por uma borda, corria ao longo do topo e descia pela outra borda, com o restante da superfície preenchido por faixas concêntricas executadas da mesma forma. Estas obras são notáveis pela interdependência existente entre elas como objetos – telas esticadas de certas dimensões – e as imagens que carregam em suas superfícies. Elas são, nas palavras de Judd, “uma coisa só”. Tendo-se tomado as decisões quanto às dimensões do estirador e à lógica organizacional dos pontos de referência, resta apenas executar a pintura, em vez de construí-la por meio do equilíbrio entre uma pincelada e outra. Há uma ordem distinta para essas pinturas; elas são regulares e estruturadas. Trata-se de uma ordem, como diz Judd, que “não é racionalista ou subjacente, mas simplesmente uma ordem, como a da continuidade, uma coisa depois da outra”. Em seguida às pinturas negras, Stella fez mais algumas séries utilizando tinta cor de alumínio e depois de cobre, cada uma desenvolvendo a idéia de uma congruência entre a pintura como objeto e a pintura como imagem. Para estas séries ele começou a experimentar com telas formatadas, cortando chanfraduras no retân-



40. Frank Stella, *A tumba de Getty II*, 1959

gulo padrão para as pinturas em alumínio e construindo superfícies numa variedade de formatos retilíneos para as pinturas em cobre.

Perguntado pelo crítico Bruce Glaser por que desejava evitar os efeitos composicionais, Judd respondeu: “Bem, esses efeitos tendem a carregar com eles toda a estrutura, os valores, sentimentos de toda a tradição européia. Por mim, isso tudo pode ir pelo ralo. (...) As qualidades da arte européia, até aqui, [são] inumeráveis e complexas, mas a maneira principal de dizer isto é que elas estão ligadas a uma filosofia – o racionalismo.” Um enunciado assim talvez soe des-temperado e menosprezador, porém o mais importante é reconhecer o aspecto positivo do pensamento de Judd nesta época. O racio-

nalismo europeu estava “bastante desacreditado como meio de descobrir como é o mundo”, porque o mundo era agora um lugar de caráter diferente. As repetições da vida diária, a proliferação de bens de consumo e todas as outras coisas observadas e refletidas no *Pop* estavam forçando uma reconsideração de como se deveria avaliar a passagem do tempo, a produção de coisas e o entendimento da unicidade de um objeto. Judd escreveu noutra ocasião: “As objeções à pintura e à escultura vão soar mais intolerantes do que são. Elas são qualificações. O desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse em fazê-las de novo, e não por elas como têm sido feitas por aqueles que desenvolveram as versões mais avançadas.”

As versões mais avançadas, para ele, eram as pinturas de Stella, Noland, Louis e, de uma geração mais velha, Barnett Newman. O estilo amadurecido deste último, datando de seu *Uno-mento I* de 1948, uma única listra descendo verticalmente pelo centro de uma superfície monocromática, tornava difícil ver suas pinturas nos termos convencionais de uma relação entre figura e fundo. Como suas listras, ou “*zips*” (zunidos), sempre alcançavam as bordas superior e inferior de suas telas, elas serviam para definir e articular as proporções de uma superfície plana tanto – se não mais – quanto pareciam povoar um espaço de cor potencialmente profundo. Como eram espaciais, as grandes extensões vermelhas de *Vir Heroicus Sublimis* (1951), ou *Quem tem medo de vermelho, amarelo e azul III* (1966-67), ambas as pinturas de quase 1,20 m de comprimento, são quase impossíveis de se captar integralmente, assim proporcionando algo semelhante a um ambiente de cor que envolve o observador. Esta qualidade ambiental era algo que se tornaria cada vez mais importante à medida que os anos 60 avançavam.

Reconhecendo o significado do desconforto com o racionalismo, Barbara Rose viu uma raiz comum para o *Pop* e o Minimalismo na tradição americana do pragmatismo. Não apenas as filosofias de William James e John Dewey, mas também os precisionistas dos primeiros anos do século foram identificados como partes de uma tradição nativa. Uma procura por heroísmo na paisagem industrial ou nos interiores domésticos do país, evidente na pintura e na fotografia de Charles Sheeler (1883-1965) e Charles Demuth (1883-1935), conectadas aos métodos despersonalizados e de índole fabril de Warhol e à insistência de Judd em fazer arte que evitasse o ilusionis-



41. Instalação permanente de trabalhos de Donald Judd, Edifício Leste, La Mansana de Chinati, Marfa, Texas

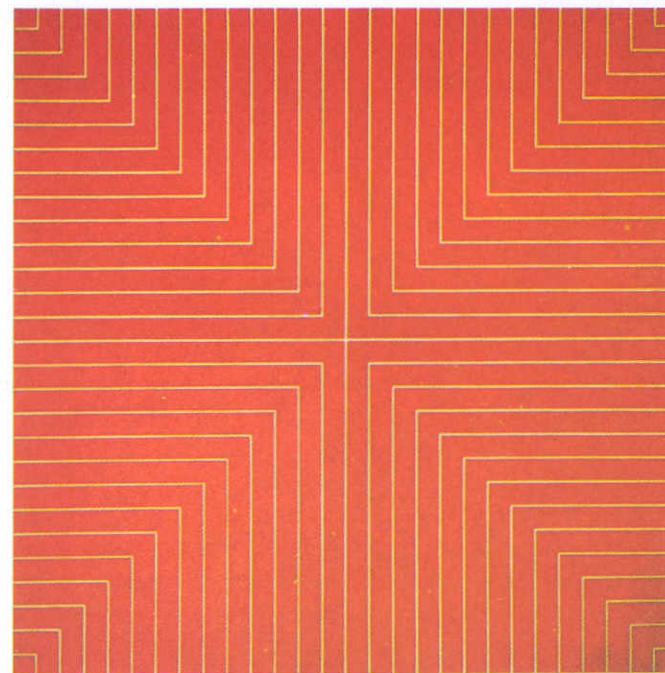
42. Donald Judd, *Sem título*, 1968



41 mo. É ao fazer considerações deste tipo que o lado espiritual da arte minimalista começa a se tornar aparente. Rose cita Robert Henri (1865-1929), uma figura-chave na escola *Ashcan* dos realistas americanos da virada do século, ao admirar as máquinas operatrizes pelo caráter direto com que cumpriam a função para a qual eram concebidas: “Não há nenhuma ‘arte’ nelas, elas não foram feitas bonitas, elas são bonitas.” Similarmente, o caráter direto do *shaker design** iria influenciar Sheeler, e esse estilo não-ornamentado iria aparecer como precursor do tratamento rigoroso de Judd, particularmente quando ele passou para o *design* de móveis e a arquitetura. Mais tarde, Judd mudou-se para Marfa, Texas, reformando e transformando vários prédios na cidade e seus arredores em ambientes ideais para exibir sua própria arte e a de seus contemporâneos que ele havia coletado ao longo dos anos. A natureza abrangente deste projeto dá peso à opinião de Rose. Ela escreveu: “A rejeição de Judd do ilusionismo está profundamente enraizada no princípio pragmático de que a lealdade aos fatos é um valor ético. Para Judd, o ilusionismo está próximo da imoralidade, pois falsifica a realidade. O pragmatista exige uma correspondência absoluta entre fatos e realidade; as coisas têm que ser como parecem ser. Qualquer disjunção entre aparência e realidade, tal como o ilusionismo, que distorce os fatos, é sentida como uma afronta à verdade, pois o pragmatismo equipara a verdade aos fatos físicos tal como são experimentados.”

Assim, a arte minimalista não representava nem se referia diretamente a nenhuma outra coisa de uma forma que fizesse sua própria autenticidade depender da adequação de sua semelhança ilustrativa com essa outra coisa. Ela não era metafórica, nem se oferecia como o símbolo de nenhuma verdade espiritual ou metafísica. Este fato também é responsável pelo vasto número de obras denominadas “Sem título”, uma vez que dar um nome a alguma coisa seria subordiná-la àquilo segundo o qual ela foi nomeada. Na mesma entrevista com Bruce Glaser citada acima, Frank Stella afirmou a respeito de suas pinturas: “O que você vê é o que você vê.” Ele citou seu amigo Hollis Frampton (1936-84), o fotógrafo e cineasta, ao afirmar que seu propósito era produzir uma pintura que permitisse à

* Estilo da mobília produzida pelos *Shakers*, seita protestante americana, caracterizado pela simplicidade da forma, ausência de ornamentação e funcionalidade. (N. do T.)



43. Frank Stella, *Travessia do Delaware*, da série “Benjamin Moore”, 1961

tinta ter uma aparência “tão boa quanto a que tem na lata”. Uma espécie de “literalização” deste desejo pode ser vista na série de Stella “Benjamin Moore”, de 1961. Seis padrões lineares diferentes foram pintados em cada uma das três cores primárias e das três cores secundárias – vermelho, amarelo, azul, verde, laranja, púrpura – usando cores disponíveis na linha Benjamin Moore de tintas domésticas.

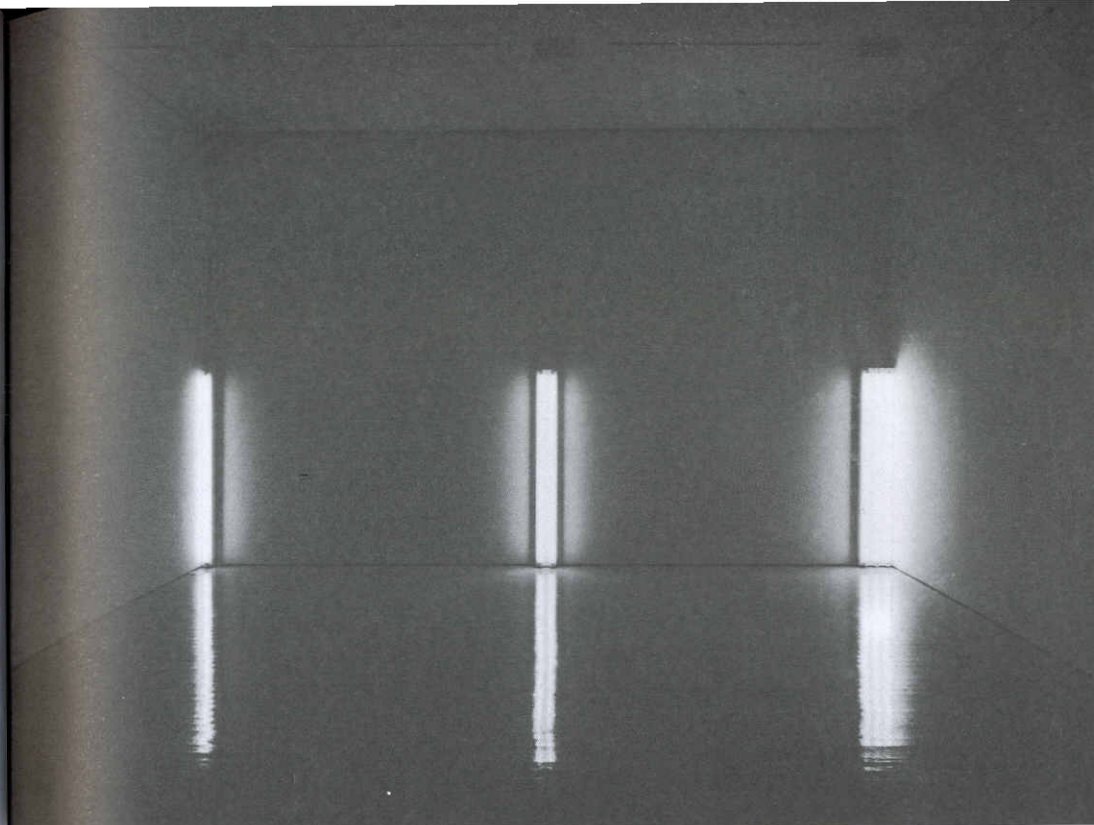
O caráter abstrato, não-composto, não-referencial do Minimalismo oferecia uma considerável resistência aos métodos regulares de apreciação da arte, mas havia outros fatores por trás de seu mutismo oblíquo. Um deles dizia respeito a como seus objetos eram feitos. Por exemplo, as primeiras esculturas de Judd eram feitas de madeira, mas este material logo deu lugar ao metal e ao *perspex*. Ferro, aço, cobre e alumínio tinham grande resistência nas espessuras menores e podiam ser enfiados de modo que se adequassem

de maneira muito mais exata às dimensões exigidas. Além disso, suas superfícies podiam receber ou apresentar a cor de maneiras muito diferentes da madeira e no caso, por exemplo, do *perspex* âmbar utilizado em *Sem título* (1968) a cor estava literalmente no material e não, em absoluto, aplicada à sua superfície.

No caso de Dan Flavin, a cor que ele usava não era “aplicada” a absolutamente nada. Flavin utilizou primeiramente, em 1961, luz elétrica em suas construções, passando para tubos fluorescentes dois anos depois com *A diagonal de 25 de maio de 1963*. Colocando-os inicialmente sobre a parede em diferentes alinhamentos e combinações, ele logo começou a projetar arranjos para lugares-específicos. Há vários desafios ao *status quo* nestas obras. O fato de Flavin comprar tubos de néon e acessórios comuns significava que a evidência de seu toque individual sobre os materiais nunca seria um ponto crucial. Esta “ausência” do artista é corroborada pela decisão de Judd, LeWitt e outros de ter seus trabalhos fabricados por outros segundo um conjunto de especificações fornecidas pelo artista. A obra pode muito bem ser única (embora apenas porque as instruções foram executadas uma única vez), mas a pessoa ou as pessoas que a produziram fisicamente não são necessariamente os artistas.

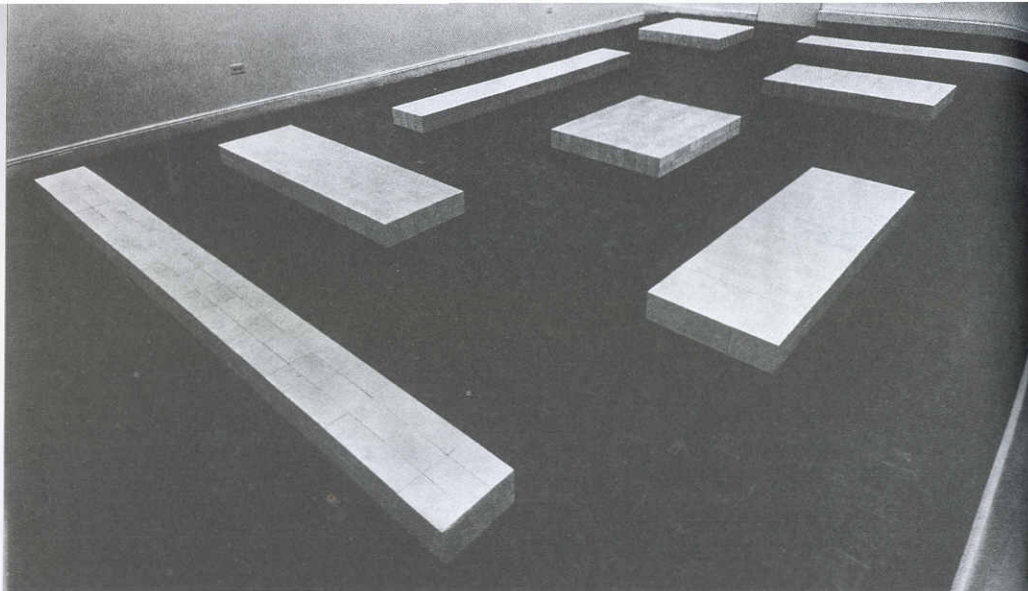
A presença física de tubos de néon e seus suportes é sempre significativa, porém o material de Flavin, mais que qualquer coisa, é a luz colorida que eles emitem. Os “zips” de Newman são sugeridos pelos arranjos verticais dos tubos em *O três nominal (para William de Ockham)* (1963), e o título implica que Flavin utilizou a famosa navalha do filósofo, “As entidades não devem ser multiplicadas sem necessidade”, para reduzir os problemas da produção artística aos princípios básicos da cor pura, desencarnada. Vários dos trabalhos de meados dos anos 60 têm o título genérico *Monumento para V. Tatlin*, e em 1966 ele fez a primeira de seu conjunto de instalações num ângulo atravessando o canto de uma sala. O efeito disto é remodelar o espaço ao fazer o canto “desaparecer”. O artista Mel Bochner (1940-) escreveu que Flavin exibia uma “aguda consciência da fenomenologia das salas. (...) [Seus] cantos demolidos convertem os fatos simples da natureza de uma sala em fatores operantes”.

Como mencionado anteriormente, embora se diferencie de várias outras formas das esculturas compostas de Caro, o Minimalismo compartilhava com ele uma rejeição ao plinto. O plinto, assim



44. Dan Flavin, *O três nominal (para William de Ockham)*, 1963

como a moldura de uma pintura, isola uma escultura, deslocando-a, por assim dizer, para um espaço estético discreto onde pode ser contemplada. A arte sobre o chão tinha que ser vista não como uma coisa separada, mas como mais uma coisa no mesmo espaço físico do observador. O trabalho de Carl Andre em tijolo, madeira e lâmina metálica enfatizava continuamente sua relação com o chão onde estava colocado. (Uma época remota de trabalho como vigia de carga nas ferrovias dos EUA, o que lhe oferecia visões infinitas das planícies até o horizonte, é mencionada com frequência como a inspiração por trás de sua preocupação com a horizontalidade.) As esculturas de Andre, feitas de pequenas unidades colocadas em arranjos simples, regulares, são um exemplo clássico da ordem não-razional a que Judd se referiu como “uma coisa depois da outra”. Os 137 tijolos de *Alavanca* (1966), colocados numa única linha ao lon-

45. Carl Andre, *Equivalentes I-VIII*, 1966

go do piso, exibem o pulso da repetição com a qual Judd e, evidentemente, um artista *pop* como Warhol estavam ansiosos por lidar. Quando perguntaram a Warhol “Por que você começou a pintar latas de sopa?”, ele respondeu: “Porque eu costumava tomá-las. Eu almocei a mesma coisa todo dia durante vinte anos, eu acho, sempre e sempre a mesma coisa.” A modularidade estendida lembra também, numa orientação diferente, as “Colunas infinitas” de Constantin Brancusi, a primeira das quais feita em 1920. Este trabalho já tinha sido previamente reconhecido por Andre na pirâmide dupla de seu *Pedraço de cedro*, de 1959.

No início dos anos 60, Andre produziu um grupo de obras utilizando grandes blocos de poliestireno expandido. Embora não fixados permanentemente de maneira nenhuma um ao outro, eles eram interfoliados de modo que formassem junções simples. Evitando até mesmo esse nível de complexidade, ele optou subsequentemente por uma colocação reta de um elemento após o outro. Querendo que sua escultura fosse “baixa” e pegada ao solo ele decidiu, durante uma excursão de canoagem na Nova Inglaterra em 1965, que ela tinha que ser tão plana quanto a água. A exposição de Andre em Nova York, no ano seguinte, realizou este propósito ao exibir *Equivalentes I-VIII*, oito esculturas feitas cada uma de 120 tijolos. Com-

preendendo duas camadas de 60 tijolos, seus formatos eram determinados por quatro das possíveis combinações fatoriais deste número, com cada combinação levando a dois formatos, dependendo da orientação dos tijolos. As oito esculturas eram, portanto, equivalentes numérica e volumetricamente. Nos anos seguintes, os trabalhos de Andre ficariam ainda mais baixos, utilizando lâminas quadradas de vários tipos de metal dispostas sobre o piso em configurações simples, às vezes com efeito espetacular, como em *37 obras*

46

46. Carl Andre, *37 obras*, 1969

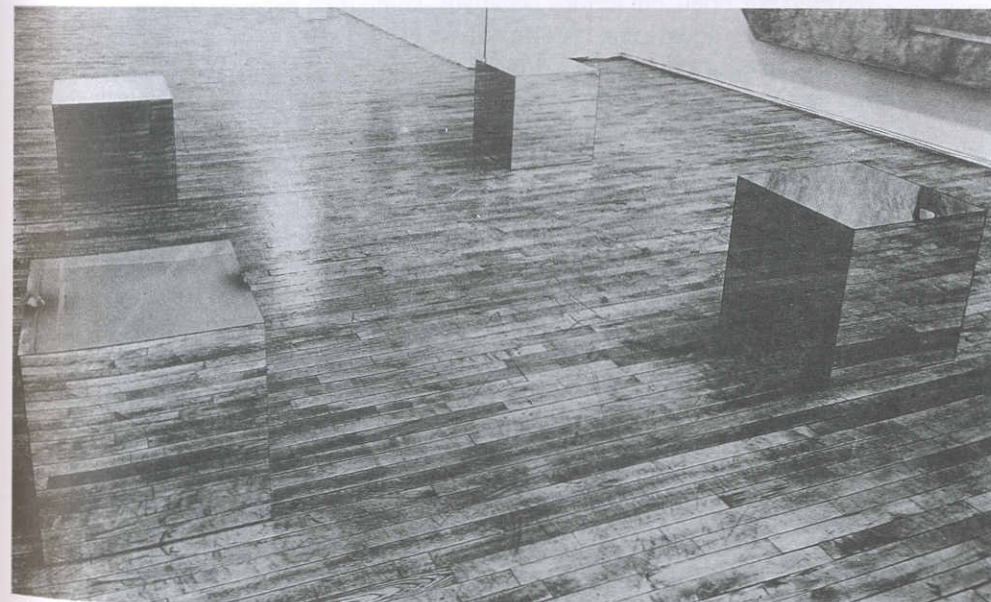
(1969), que reunia 36 obras individuais para formar uma 37.^a no vestibulo do Museu Guggenheim. Para que elas fossem plenamente percebidas, o espectador era convidado a caminhar sobre essas “planícies”. A sensação literal da obra, a densidade particular do metal, seu som e sua resistência às pisadas são todas partes do que ela pode dar ao “espectador”. Ainda uma vez Duchamp é trazido à memória por suas críticas contra uma arte visual que era puramente “retiniana”.

Uma arte que via a si mesma como nova está sugerindo, de alguma forma, que deveria ser julgada como boa ou má de acordo com novos padrões. Greenberg tinha pedido que a arte pudesse demonstrar “qualidade”, e seus argumentos derivavam da teoria estética de Kant. Em lugar de qualidade, porém, e em desafio à tradição racionalista na qual Kant figura de modo proeminente, Judd asseverava que “uma obra de arte só precisa ser interessante”. O teórico dos meios de comunicação Marshall McLuhan já havia observado que a televisão promove o interesse como a qualidade-chave da experiência de observar. Mais do que o tema particular de um programa, o que nos seduz é a maneira como a câmara se aproxima de seu assunto e o penetra. Não apenas a arte devia assemelhar-se a coisas comuns, mas também o modo como o espectador a observa devia ser baseado numa experiência cotidiana. De todos os artistas associados ao Minimalismo, foi Robert Morris que mais fez por descrever este aspecto do estilo. Começando em 1966, publicou uma série de artigos em que a criação e a observação da escultura eram analisadas em profundidade. Em particular, ele elaborou o entendimento do Minimalismo em relação à fenomenologia. O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty tinha publicado seu estudo *A fenomenologia da percepção* em 1961, e há muitos paralelos entre a natureza e a experiência da arte mínima e a maneira como Merleau-Ponty caracteriza a natureza recíproca do processo por meio do qual os indivíduos chegam a uma consciência do espaço e dos objetos em torno de si: “O espaço não é o cenário (real ou lógico) em que as coisas são dispostas, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível.”

De um modo que parece aparentado com a ênfase de Judd sobre a obra de arte como “uma coisa só”, “uma coisa inteira”, Morris, em “Notas sobre escultura”, propõe uma obra de escultura como

um objeto gestáltico. Ou seja, uma forma simples cujo formato total pode ser imediatamente apreendido pelo observador. Uma consequência de tal simplicidade da forma é que, uma vez reconhecida, “toda a informação sobre ela, como *Gestalt*, se exaure”. Assim, isto nos liberta para considerarmos outros aspectos – de escala, proporção, material, superfície, por exemplo – em coesiva relação com essa unidade fundamental. Dado o caráter indiferenciado deste tipo de trabalho, o espectador toma consciência de que o processo de observar possui duração. Enquanto olhar uma pintura tinha permitido ao indivíduo perder-se no mundo que ela oferecia, uma exploração que era freqüentemente descrita como intemporal, ou como ocorrendo fora do tempo, este não era, sem dúvida, o caso quando o indivíduo se confrontava com o *Sem título* (1965) de Morris: quatro cubos inteiramente espelhados. Caminhar em torno e por entre as partes separadas desta escultura permite ao indivíduo vivenciar o espaço da galeria, o próprio corpo e o dos outros como uma realidade fraturada e disjuntiva. De modo similar, uma de suas exposi-

47. Robert Morris, *Sem título*, 1965



ções anteriores, em 1963, na Galeria Green em Nova York, articulava o espaço com uma certa quantidade de formas retilíneas planas, quase arquiteturais.

Em contraste com o tom positivo das “Notas” de Morris e os “Objetos específicos” de Judd, a posição do crítico Michael Fried era de resistir às reivindicações artísticas do Minimalismo. Fried tinha sido aluno de Greenberg e, até certo ponto, prosseguiu com sua tradição crítica. Sua inquietação diante da arte mínima devia-se largamente à rejeição, por parte dela, da composição. Não se podia “entrar” nessas obras pelo mesmo tipo de via porque não havia partes interiores cujas relações pudessem ser ponderadas. A isto, e não ao seu vazio, é que Fried se referia ao criticar a escultura minimalista, particularmente os trabalhos de Judd e Morris, por serem “ocos”. Eles não eram desprovidos de material palpável, mas dos recursos para o discernimento do significado. Já não se podia perguntar “do que trata isto?” e esperar que o objeto à nossa frente oferecesse uma resposta. O que ele podia fornecer, em vez disso, era um conjunto de sugestões pelas quais se podia orientar a experiência de estar na galeria com ele. Este deslocamento da localização do significado para fora do objeto e em direção ao ambiente ao seu redor era caracterizado por Fried, em termos negativos, como uma negação daquilo que a arte realmente era. “A arte”, disse ele em seu ensaio de 1967, “Arte e natureza do objeto”, “degenera-se à medida que se aproxima da condição do teatro.” A arte modernista, o que significa dizer a procissão histórica de imagens e objetos produzidos dentro das condições sociais, industriais, econômicas e políticas definidas pela Revolução Industrial, buscava autenticidade no rigor com que um meio explorava suas próprias técnicas e materiais. A arte mínima, que Fried chamava de arte “literal”, não apresentava esta auto-suficiência. Ela existia *para* uma platéia (como fazia a *Pop Art*, segundo outro influente crítico americano, Thomas Hess): tratava-se de algo que não era nem exatamente vida nem exatamente arte, mas uma apresentando-se, com certa autoconsciência, como a outra; uma “situação” engenhada que originava uma reflexão sobre as qualidades do instante. Então, qualquer significado que essa espécie de arte tivesse dependia da experiência da pessoa que a via. Tal significado era contingente, um aspecto do fluxo da vida cotidiana.

A noção de teatralidade de Fried não devia ser confundida com o drama, uma forma artística que, juntamente com a música e a dan-

ça, estava se degenerando de um modo similar ao da arte. O resultado era que, tal como as fronteiras que se tornavam nebulosas dentro da arte, aquelas entre as diferentes formas artísticas estavam, se não desaparecendo por completo, pelo menos tornando-se totalmente penetráveis. Assim, Morris colaborou com a bailarina Yvonne Rainer e, ainda em 1969, descrevia-se como bailarino em catálogos de exposição; o compositor Philip Glass (1937-) achava que, para sua música com instrumentação anticonvencional de base sistemática, o mundo da arte era um contexto mais simpático do que a sala de concertos; o discurso gravado de Steve Reich (1936-), editado e repetido como meio de introduzir não apenas conteúdo semântico, mas também intensidade e ritmo, fazia paralelo com o enfoque pragmático da arte. A arte agora existia, segundo Morris, num “campo complexo e expandido”.