

DAS VITRINES AO VÍDEO: DE MARY CASSAT A ROBERT LONGO AS MATRIZES DA ARTE NA MODERNIDADE

(In english p. 193)

Maria Lúcia Bueno Coelho de Paula

Em frente então, na rua animada, onde se flana, onde se olha. A claridade das vitrines iluminadas vem de trás das árvores, da praça à qual conduz a avenida, e ela nos convida. O que nos convida na realidade, é toda essa mercadoria soberbamente iluminada por trás do vidro, essa mercadoria à disposição do cliente.

Ernest Bloch

Percorrendo o Boulevard Haussmann, numa tarde de 1874, Mary Cassat se deparou com um quadro numa vitrine que mudou a sua vida. Era um pastel de Edgar Degas, a isca que a levou de encontro àqueles a quem passou a chamar de seus ‘verdadeiros mestres’: “Admirava Manet, Courbet e Degas. Eu odiava a arte convencional. Eu comecei a viver.”¹ Cassat encontrou com o impressionismo um novo modo de fazer arte – afinado com o seu jeito de perceber o mundo – que adotou, vindo a tornar-se um deles.

No fluxo da multidão metropolitana o artista moderno se transformava num *flâneur*, como Charles Baudelaire, atrás de novos motivos para o seu trabalho. Com Baudelaire a cidade de Paris se torna pela primeira vez objeto e inspiração da poesia lírica. Walter Benjamin observou que “essa poesia não é nenhuma arte nacional ou familiar; pelo contrário o olhar do alegórico a perpassar pela cidade é o olhar do estranhamento. (...) A multidão é o véu através do qual a cidade costumeira acena ao *flâneur* enquanto fantasmagoria. Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor. A casa comercial constrói tanto um quanto outro, fazendo com que a *flânerie* se torne útil à venda de mercadorias.”² As casas comerciais aparecem como a última diversão do *flâneur*. Com o *flâneur*, para Benjamin, a intelectualidade finalmente parte para o mercado

Os artistas vivendo uma outra condição, elaboravam roteiros, cercando-se de bússolas que os auxiliassem na construção de uma obra que estivesse afinada com o novo universo. A partir do espaço físico e social que os envolvia, passaram a produzir concepções visuais singulares do mundo que habitavam. Nascia uma cultura visual moderna, produto da observação vivenciada da realidade, onde o ob-

servador estava mergulhado, e alimentada por experiências visuais realizadas por outros artistas. Para Merleau-Ponty, era como se o espírito saísse “pelos olhos para ir passear pelas coisas, visto que não cessa de ajustar a elas sua vidência.”³

Nas sociedades dominadas por tradições emergentes, como as do continente americano, acentuava-se a predisposição ao novo e a busca de um caminho pessoal. Muitos artistas, tomados por esta inquietação, não sabiam como canalizá-la para a produção. Pairava, entre os pioneiros, um desconhecimento dos passos necessários para completar o itinerário da viagem interior. As escolas não ajudavam, reproduzindo formulas antiquadas. Sabia-se que em metrópoles européias como Berlim e Paris havia uma nova arte em gestação. Os artistas começaram a viajar para Paris – que para os americanos tinha uma magia especial – a procura do seu caminho. Os mais ousados se frustraram, pois a resposta não se encontrava nas escolas. Muitos, como Edward Hooper e Tarsila do Amaral, voltaram sem grandes transformações, descobrindo o caminho da modernidade, mais tarde, na América. Outros, como Mary Cassat e Diego de Rivera, ficaram por ali flinando e encerraram sua busca diante de uma vitrine.

Em 1910, flinando pelas ruas de Paris, Diego de Rivera – um artista com idéias definidas na cabeça, mas à procura de um caminho para concretizá-las – encontrou em outra vitrine a chave da solução para muitos de seus problemas estéticos. A descoberta da pintura de Cézanne, através da vitrine da galeria de Amboise Vollard, foi uma experiência tão profunda que deixou o mexicano em estado de choque:

Comecei a olhar o quadro por volta das onze horas da manhã. Ao meio-dia, Vollard saiu para almoçar, fechando a porta da galeria. Quando voltou, mais ou menos uma hora mais tarde, e encontrou-me ainda mergulhado na contemplação do quadro, lançou-me um olhar feroz. De seu escritório, ele me vigiava, olhando-me de vez em quando. Eu estava tão mal vestido que ele devia estar pensando que eu era um ladrão. Depois, subitamente, Vollard se levantou, pegou outro Cézanne no interior da loja e o colocou na vitrine, no lugar do primeiro. Ao cabo de um instante, ele substituiu a segunda

tela por uma terceira. Depois trouxe, sucessivamente, outros três Cézanne. A esta hora, já caía a noite. Vollard acendeu as luzes na vitrine e colocou outro Cézanne. (...) Finalmente ele veio a entrada e gritou: 'Entenda, eu não tenho mais nada!' Diego acrescenta que, ao chegar em casa, às duas e meia da madrugada, foi tomado por febre e delírio, devidos, tanto ao frio das ruas de Paris, quanto ao choque dos quadros de Cézanne.⁴

Nos anos 30, outro americano, Alexander Calder (1898-1976), ia para Paris em busca de uma chave que o auxiliasse na realização do projeto visual que tinha em mente. Formado em engenharia desenvolveu sua percepção visual num universo estranho para os artistas. Mas a Escola de Engenharia, embora revelasse outra perspectiva do mundo, introduzindo as pessoas numa nova relação espacial, não ajudava os artistas a construírem sonhos visuais. Por esta razão Calder foi para a Europa, atrás daqueles artistas que andavam revolucionando tudo, na esperança que algum deles lhe apresentasse uma fórmula para solucionar suas questões. Seu ritual de passagem foi no interior de uma vitrine privada, o ateliê de Piet Mondrian:

Meu ingresso no campo da arte abstrata resultou de uma visita ao estúdio de Piet Mondrian, em Paris, em 1930.

Fiquei particularmente impressionado com alguns retângulos de cor que ele havia pregado na parede, com um padrão ao seu estilo.

Disse-lhe que gostaria de fazer aqueles desenhos oscilarem – ele levantou objeções. Fui para casa e tentei pintar de maneira abstrata – mas em duas semanas tinha voltado ao material plástico.

Creio que naquela época, e praticamente desde então, o senso subjacente da forma em meu trabalho foi o sistema do universo, ou parte dele. Trata-se de um modelo bastante grande para servir de ponto de partida.

O que quero dizer é que a idéia de corpos soltos flutuando no espaço, de diferentes tamanhos e densidades, talvez de cores e temperaturas diferentes, cercados e entremeados por tufos gasosos, alguns em repouso, enquanto outros se mexem de maneiras peculiares, me parecia a fonte ideal da forma.⁵

Após 1945, a fama do modernismo europeu se espalhou pelos círculos artísticos avançados nas Américas, Oceania, norte da África e península Ibérica. Formou-se um mito de que o mapa da mina, que possibilitava a realização da nova produção artística, estava na Europa. Como se fosse um novo modelo acadêmico. Muitos artistas, que já vinham desenvolvendo uma problemática, mas ainda inse-

guos, mergulharam na ilusão. A viagem para Europa deslocou-os de suas incursões particulares, transformando-os temporariamente em reprodutores de visões consagradas. O caso de alguns brasileiros é exemplar:

... Havia uma série de desenhos abstratos que eu fiz em Paris. Parece mentira, mas as coisas melhores ainda eram as que eu tinha feito antes de ir para Paris.... me perdi em Paris. Eu pintei à la Leger, pintei à la não sei quem, naquela procura que a gente fica. Me esqueci e perdi toda qualidade que tinha aqui. (Ligia Clark)⁶

... em 1941 eu era uma pessoa muito desinformada, muito ignorante. Sendo um homem do interior, que não viveu na metrópole, sem nenhuma informação, tinha que agir puramente dentro do meu instinto, da minha intuição. Comecei a pintar umas paisagens nas margens de um riacho lá em Porto Alegre (...) O que me tocava era aquele silêncio que tem as coisas. (...) Quando cheguei ao Rio fiquei muito perdido e sofri influências. (...) Depois da guerra fui para a Europa. Eu nunca tinha visto uma exposição de arte ou um Picasso autêntico. No modernismo ou você parecia com Segall ou com Portinari. A gente não tinha informação, não tinha museu, não tinha revista, era muito ignorante. Você não sabia que a modernidade não era isso, que era dentro do tempo que você tem que forjar uma linguagem. Mas como é que um sujeito que venho do interior pode pensar uma coisa dessas? Então tem coisas que me desespera ter feito, ter visto (...) cheguei da Europa com muita influência e queria reencontrar as cores da minha paleta. Então, a melhor maneira que eu achei era pintar com simplicidade, em azul, amarelo e vermelho. (Iberê Camargo)⁷

Outros artistas, imbuídos do espírito da modernidade, usaram as influências como instrumento de construção de um universo pessoal. O grego Takis (Atenas, 1925) cresceu em seu país num ambiente familiar miserável, passou pela ditadura, ocupação alemã e uma guerra civil entre 1945 e 49. Em 1946 foi preso por seis meses por ser chefe de uma organização de juventude de esquerda. Começou a pintar e desenhar na prisão. Quando saiu passou a trabalhar em esculturas de argila, que assumiram uma forma alongada, por influência da obra de Alberto Giacometti. Em 1954 mudou-se para Paris. No ano seguinte descobriu os móveis de Calder, que revolucionaram sua concepção de escultura, introduzindo a questão do movimento. Sua obra fez o percurso inverso da de Calder – partindo da arte para a engenharia.

Em 1958, Takis ficou intrigado com um radar num aeroporto: à escuta do céu, o radar é animado pela energia magnética invisível despreendida pelos objetos metálicos. Para tornar manifesta essa energia natural, ele começa a utilizar imãs e eletroimãs. (...) A revelação do campo magnético é determinante: permitindo que se confronte com as forças invisíveis e onipresentes de um mundo desconhecido mesmo que familiar.

Fascinado pelo fato de que um imã possa produzir um som, realiza suas primeiras Esculturas musicais em 1965, acrescentando às esculturas imantadas cordas, em seguida gongos de metal e finalmente, madeira. Menos que a composição de uma música, é a experiência sonora revelando um mundo desconhecido que interessa Takis. Mistura de música e de escultura, de (tele) luz e de som, cada Espaço musical é composto em função do lugar.⁸

Nem todos conseguiram encontrar seu caminho, exercitando a liberdade, que possibilitava a criação de novas organizações visuais a partir das referências que os cercavam, sem se conduzir por um quadro normativo. Muitos, para atingir este estágio, recorreram a novas escolas e novos mestres, que os ajudavam a se despojar dos antigos preconceitos e aprender a exercer o próprio olhar. Na década de 1930, John Dewey, em *Arte como Experiência*⁹ resgatou a questão da unidade no universo contemporâneo a partir da experiência individual, que no âmbito artístico envolve uma reaproximação da arte com a vida. Em 1946, morando em Nova York, Jacob Levy Moreno (Bucareste, 1889 -Beacon, N. Y. 1974)¹⁰, – psiquiatra que fundou na Áustria, em 1921, o Teatro Vienense da Espontaneidade – retomou o tema da unidade da experiência da obra de arte pelo mesmo viés. Centrado na realização deste fenômeno, aponta que ela só se viabiliza mediante um processo de liberação dos condicionamentos sociais que se interpoem entre a visão do artista e o mundo que o envolve, bloqueando a sua percepção da realidade. O artista no mundo moderno, para fazer frente aos desafios colocados, pelo estado de mudança permanente no qual se encontra mergulhado, deve se livrar da conserva cultural imposta pelas tradições vigentes até então, que encobrem a sua visão, e impedem o desenvolvimento da sua espontaneidade.

A desordem é apenas uma aparência exterior; internamente, existe uma força propulsora coerente, uma aptidão plástica, uma necessidade imperiosa de assumir uma forma definida; o stratagema do princípio criador, que se alia à astúcia da razão para realizar uma intenção imperativa. O

poeta não esconde complexos mas germes de forma e o seu objetivo é um ato de nascimento. Portanto não está meramente seguindo um padrão: ele pode alterar o mundo criativamente. (...) o poeta, ator, músico, pintor, encontra seu ponto de partida não fora mas dentro de si mesmo, no estado de espontaneidade. Este não é algo permanente, algo estabelecido e rígido como são as palavras escritas ou as melodias; é contudo, fluente, de uma fluência rítmica com altos e baixos, que cresce e desaparece gradualmente como atos da vida e, no entanto, é diferente da vida. É o estado de produção, o princípio essencial de toda experiência criadora. Não é algo dado, como as palavras e as cores. Não está conservado nem registrado. O artista improvisador deve ser aquecido, deve fazê-lo galgando a colina. Uma vez que tenha percorrido, o caminho ascendente até ao estado, este se desenvolve com toda sua potência e energia.¹¹

Para Moreno este estado não surge automaticamente, é produto de um ato de vontade. Mas nasce espontaneamente – não criado pela vontade consciente, que costuma impor uma barreira inibidora – gerado por um processo de libertação interior. Na década de 1940 diferentes artistas viveram a experiência, através de rituais de passagem distintos. Robert Rauschenberg (Port Arthur, Texas 1925) foi outro que teve uma experiência equivocada em Paris: “Eu estava certo de que, para ser artista, era preciso estudar em Paris. Acho que estava atrasado pelo menos 15 anos.”¹² Sem conhecimentos no mundo artístico, em 1948 foi parar na Academia Julian, uma escola convencional, muito freqüentada pelos estrangeiros, onde se ensinava um modernismo academizado. Como não falava francês, não aprendeu quase nada, retornando poucos meses depois. Nos Estados Unidos, no outono de 48, depois de ler na revista *Time* um artigo sobre Joseph Albers, pintor abstrato e ex-professor da Bauhaus, que dava aulas no Black Mountain College, na Carolina do Norte, se matriculou na escola. Alí, realizando exercícios do gênero Bauhaus, aconteceu sua iniciação.

“Os estudantes tinham que encontrar objetos insensíveis, ‘interessantes’. Fosse o que fosse – de latas velhas a rodas de bicicleta e pedras – e, levá-los para a aula como exemplos de formas estéticas acidentais... havia exercícios rigorosos com as cores,... painéis todos brancos e, depois, todos negros, pintados sobre amontoados de papel amarfanhado, sem qualquer relação com a cor.”¹³ Em Black Mountain, além das aulas de Albers, havia uma agitação em

torno do compositor John Cage e do dançarino e coreógrafo Merce Cunningham, que se transformaram em grandes amigos do artista plástico. John Cage (1912), ligado a Marcel Duchamp, foi a figura mais influente entre os artistas nova-iorquinos nos anos 50 e 60. Rauschenberg e Jasper Johns (1930) estiveram entre os mais próximos ao compositor. Foi o exemplo de Cage que levou Rauschenberg a formular uma de suas declarações mais conhecidas: “a pintura se relaciona tanto com a arte quanto com a vida... tento funcionar na brecha entre as duas.” A interação entre várias modalidades de arte – música, dança, teatro, artes plásticas – passou a ser uma prática comum na ocasião. Os *happenings* foram produto desta conjuntura. Alguns anos depois, em Nova York, a obra de Robert Rauschenberg adquiria forma, entre as combinações dadaístas e a pop-art.

*A esta altura, Rauschenberg já estava morando em uma verdadeira selva de detritos, Manhattan, um lugar onde se atirava fora, em uma semana, mais artefatos do que em um ano, no século XVIII, em Paris. A coleta de uma única tarde proporcionava-lhe uma imensa variedade de coisas com as quais produzir arte: papelão, pássaros empalhados, um guarda-chuva quebrado, um espelho de banheiro, cartões postais ensebados. Estas relíquias eram selecionadas em seu estúdio, coladas às superfícies, respingadas de tinta. Resultaram daí as colagens que Rauschenberg denominou combinações.*¹⁴

O artista cinético brasileiro Abraham Palatnik (Rio de Janeiro, 1928), apesar de ter estudado pintura em Israel, despertou para a arte cinética, no Rio de Janeiro, no final dos anos 40, freqüentando o Sanatório do Engenho de Dentro e acompanhando o trabalho que a Dra. Nise da Silveira realizava com os esquizofrênicos. Ele e outros artistas – Lígia Pape, Almir Mavignier, Ivan Serpa – passavam horas observando os internos pintar, desenhar e criar novas formas artísticas.

Nas atividades dos doentes mentais é que eu pude ver como a complexidade do indivíduo era importante em seus trabalhos. (...) Eu não podia entender como um pessoal, que nunca aprendeu, que nunca teve o hábito da arte pudesse desabrochar de uma maneira tão fácil em obras fabulosas. (...) A gente começou entender que não há muitas barreiras entre a insanidade e a normalidade, porque não existem exatamente limites. O sujeito dorme mas no entanto sonha também... Tudo o que pensávamos com rigidez se desmanchava perfeitamente ao observar que um doente mental tinha um mundo interior riquíssimo, profundo. Isso é inegável, porque

*se manifestou em tantos artistas, cada um com características definidas, nítidas.*¹⁵

No convívio com o trabalho dos loucos, Palatnik percebeu que seu leque de possibilidades artísticas era mais amplo do que havia imaginado. Não estava condenado a se tornar pintor, desenhista ou escultor:

*... achava... essas técnicas uma limitação, porque para manifestar alguma atividade o artista estaria condenado a pintar, desenhar, gravar ou esculpir e nada mais. No entanto achava que o mundo, principalmente depois da guerra, estava absolutamente saturado de possibilidades tecnológicas impressionantes e o contato que tive mais apurado foi com problemas elétricos, com motores. Tendo uma iniciação em arte, achava que poderia me equilibrar em processos tecnológicos que não fossem exatamente os tradicionais, conhecidos em arte.*¹⁶

O olhar, a percepção visual do mundo, se tornou o elemento constitutivo das artes plásticas na esfera contemporânea. A artesanania, o domínio do fazer, o virtuosismo, que determinavam a excelência artística no universo acadêmico, a partir da segunda metade do século XX, no âmbito da vanguarda, se transformou em elemento secundário. Neste sentido, é significativa a recordação da escultora Niki de Saint-Phalle (Paris, 1930), de como seu marido Jean Tinguely, a fez esquecer rapidamente seus medos e inseguranças com relação ao domínio da técnica, repetindo constantemente que, “... a técnica não é nada, isto se aprende, o sonho é tudo.”¹⁷ Apontamos dois fatores responsáveis pela nova condição. Primeiro, com a segmentação da linguagem e o aparecimento de novas abordagens estéticas, a questão do fazer e seu aprendizado pode estar totalmente desvinculada do contexto artístico. Os artistas cinéticos para realizar seus trabalhos necessitam de conhecimentos no âmbito da eletrônica, da mecânica, cibernética, da alta tecnologia. Em 1968, Takis – cujo trabalho se encontrava cada vez mais associado à ciência – recebeu uma bolsa do Massachusetts Institute of Technology (MIT), nos Estados Unidos, para colaborar com o corpo de cientistas em suas pesquisas. Os artistas da Pop-art recorriam às técnicas utilizadas pela publicidade e o desenho industrial. E existem centenas de outros casos singulares, como o de Frank Stella (Malden, Massachusetts, 1936), que buscou na imaginação “*bricoleur*” oriental, de artesãos indianos que construíam caixas decorativas com fragmentos de telas impressas a cores, a inspiração e a técnica para desenvolver uma nova

série de trabalhos, numa operação que Kirk Varnedoe denominou de bumerangue cultural.

As telas eram destinadas à fabricação de embalagens de refrigerantes, que vieram com defeito dos Estados Unidos e por isso eram vendidas como refugio no ferro velho. “A descoberta feliz da reciclagem estrangeira pela qual passavam as embalagens industriais americanas serviu de catalizador” e fonte de inspiração para a série conhecida como *Pássaros Indianos* (1979), onde o artista recriou com o mesmos materiais, as composições inventadas nos mercados da Índia. Varnedoe observa que “estas construções e muitos outros exemplos de arte moderna tiveram origem numa reconversão criativa daquilo que estamos acostumados a considerar como dejetos”¹⁸

Outro fator que tornou a execução artística um aspecto secundário foi a retomada, pelos artistas contemporâneos de sucesso, de procedimentos correntes na Renascença que transformavam a realização da obra num empreendimento coletivo. Alguns como Robert Rauschenberg, Andy Warhol (Forest, Pensilvânia 1928 – Nova York 1987), Robert Longo (Nova York, 1953), utilizaram este recurso para aumentar a produção, e responder às demandas do mercado. Rauschenberg, por exemplo, tem uma base montada em sua ilha de 15 acres, na Flórida, onde munido de duas prensas litográficas, preside uma comunidade de trabalho.¹⁹ Eventualmente, a equipe se desloca para Nova York ou outros lugares do mundo onde o artista vai para realizar o seu trabalho. Em 1962 Andy Warhol alugou na rua 47 um grande armazém que, transformado em estúdio, passou a ser conhecido como “*Factory*”. Ali, além de objetos, serigrafias e pinturas, produzia filmes de cinema *underground*. Tinha a seu serviço um grupo de colaboradores, dos quais 18 eram empregados fixos, que trabalhava nas reproduções e muitas vezes na realização das pinturas, obedecendo aos esboços que fazia. Entre 1962 e 1964 Andy Warhol, através da *Factory*, realizou mais de 2000 trabalhos.²⁰ Na década de 1980, Robert Longo dá continuidade à tradição.

VERÃO DE 1986: Robert Longo, baixinho, moreno, todo de preto, calçando pesadas botas meio abertas que retinam quando ele anda, olha fixamente para uma enorme pintura branca, a ampliação de uma mão – a mão dele – na parede de sua cobertura de 4000 pés quadrados, em Manhattan. Diane Shea, uma de seus cinco assistentes que parecem

*estar sempre de preto, trabalha na pintura aplicando-lhe jornais molhados para dar uma aparência de relevo. Longo não sabe se gosta ou não da pintura, mas já lhe encontrou dois nomes: será Trabalho Manual ou Diz Adeusinho. Quando terminada, explicou ele, haverá centelhas de metal saltando para fora do centro da palma. Adorou a idéia quando lhe veio pela primeira vez, mas agora não sabe se funciona.... ainda não decidiu.*²¹

Os artistas cinéticos, como Tinguely, Vasarely, Takis, operando com obras de difícil realização, envolvendo métodos eletrônicos ou industriais, sempre trabalhavam com assistentes. Vasarely, após algum tempo só se envolvia com os projetos, deixando a execução a cargo dos ajudantes. Niki de Saint-Phale, em virtude do porte de suas obras, cedo foi obrigada a recorrer aos assistentes. Viúva do escultor Jean Tinguely, faz um relato da evolução da condição dos assistentes no meio artístico contemporâneo, dos anos 60, quando começaram a reaparecer, até o final dos anos 80, onde já se tornaram profissionais instituídos.²²

Rico Weber permaneceu como nosso assistente durante doze anos. [...] Durante os anos sessenta, face ao mundo exterior, era difícil ser assistente-colaborador. Não havia reconhecimento social para esse trabalho. Algumas vezes, no momento das exposições, Rico me dizia que sofria.

Vinte anos depois, a situação do assistente mudou muito. Em Nova York e Paris, o trabalho mais procurado é de assistente de um pintor ou escultor -- sobretudo de um artista célebre. Isso dá uma posição social importante. Hoje os jovens artistas (como nos ateliês do Renascimento) querem começar suas carreiras como assistente de alguém que eles admiram. Voltamos à tradição dos ateliês.

*Nos anos cinqüenta, os jovens artistas sem dinheiro iam procurar trabalho como pintores de construção ou como guardas de museus, como De Kooning ou Jackson Pollock. As gerações e as visões mudam. Se alguém tivesse um assistente há trinta anos, o esconderia. O artista devia estar sozinho diante de sua obra. Se contávamos que alguém nos ajudava a trabalhar, era uma desmistificação do artista diante do público. Uma mistificação que as galerias de arte faziam o possível para manter.*²³

Privilegiar a concepção em detrimento da execução se tornou uma inclinação forte entre os jovens artistas ligados à vanguarda. Aprendem olhando o mundo ao seu redor e vendo a obra de outros artistas. *Pensam com os olhos.* Desenvolvem uma experiência de formação análoga à vivenciada pelos núcleos de cineastas inovadores, que despontaram a partir

dos anos 60, como os franceses da *nouvelle vague* ou os alemães da geração de Wim Wenders. Para Peter Buchka,

*a indústria cinematográfica só foi perder este caráter de fundo artesanal relativamente tarde – quando quase todas as conquistas técnicas essenciais do cinema já tinham sido desenvolvidas. Daí para frente, a partir mais ou menos de 1960, as inovações importantes não resultaram do trabalho nos estúdios, mas sim da reflexão sobre o meio de comunicação cinematográfico. Os novos cineastas – e este nome, adotado por eles em lugar de diretor, sugere uma certa má consciência – não eram mais os ajudantes de eletricitistas ou titulistas de outrora: eram críticos, historiadores do cinema e, cada vez mais, estudantes universitários de faculdades ou departamentos de cinema. esses novos diretores chegaram à realização de filmes, não através do trabalho – a princípio subalterno – em filmes, mas vendo filmes.*²⁴

A divisão do trabalho sempre foi uma característica da indústria cinematográfica. A novidade é a ênfase na separação entre trabalho artesanal e trabalho intelectual. O cinema, como as artes plásticas – ao contrário da literatura – está profundamente embasado na técnica, na artesanaria, e assim permanece. A partir do final dos anos 50 e início dos 60 notamos a emergência de uma nova divisão do trabalho, separando o autor do processo de execução de seu projeto. Nos anos 60, apesar dos métodos industriais e da utilização das técnicas de reprodução, se fortalece – no meio artístico e no mercado – a idéia de autoria, como a marca do artista. Para Jean Claude Bernadet²⁵ o autor habita, ao lado de outros iguais, um Olimpo de criadores que viraram deuses. Tomada por este espírito Niki de Saint-Phalle enfatiza: “Me torno Deus em meu ateliê. Recrio o Mundo segundo o meu capricho, triste, trágico ou alegre. Se eu sou Deus os assistentes são os Santos.”²⁶

Até 1948 o acaso foi um fator preponderante na construção das obras dos artistas modernos. Nos anos seguintes, os museus nacionais de arte moderna e as grandes exposições internacionais, como as Bienais e a Documenta de Kassel, na Alemanha, transformaram-se em espaços públicos de referências mundializadas para os jovens aspirantes a artistas. A arte moderna saía do recolhimento dos ateliês e das vitrines das pequenas e raras galerias de arte, adquirindo visibilidade mundial. As grandes exposições recebiam cobertura da mídia e produziram uma expansão das revistas de arte contemporânea, circulando pelos principais centros metropolitanos. Em-

bora um espaço restrito, estes grandes aquários para vanguarda²⁷, se converteram nos principais mecanismos de formação e informação de novos artistas. Do abstracionista escocês Alan Davies aos concretistas brasileiros, as bienais nos anos 50 e início dos 60, ajudando a consolidar um solo artístico internacional, foram o instrumento fundamental que auxiliou os artistas no encaminhamento de suas problemáticas. Para os alemães, uma mostra de arte contemporânea internacional do porte da Documenta possibilitou em poucos anos a constituição de uma nova geração de artistas com condições de assumir uma posição de liderança no campo artístico internacional.

As grandes exposições, vitrines circulantes, tornaram-se os principais veículos na troca de informações. Em 1956, os jovens ingleses ficaram impactados com a obra dos expressionistas americanos. Os norte-americanos em 1965 descobriram a arte cinética, através da exposição *The Responsive Eye* no MoMA. Para Denise René, organizadora do evento, foi um sucesso que extrapolou a esfera artística. “As grandes lojas nos arredores do museu decoraram suas vitrines dentro do espírito da exposição. Foi nesta ocasião que o termo *Op-art* surgiu, pela coluna de Lawrence Alloway no *Times*.”²⁸ A arte do húngaro Victor Vasarely e de seus amigos, antes de ocupar o museu, influenciava a moda e as fábricas de tecidos. “No lapso do tempo entre a notícia da mostra e sua inauguração, a indústria de confecções da sétima avenida tinha acionado os motores e lançado a *avant-garde* de massa antes mesmo que o museu pudesse descobri-la oficialmente”.²⁹ A *op-art* chegou simultaneamente às paredes do museu e às vitrines comerciais, começando a circular pelas ruas. Duas entre cada três mulheres presentes no vernissage do MoMA vestiam interpretações das pinturas expostas na ocasião.

Os artistas, mesmo freqüentando as escolas, se desenvolveram em geral fora delas, observando a obra de outros artistas e trocando experiências com eles. As escolas se tornavam núcleos de constituição de um *habitus* artístico, de formação de um novo público para as artes. Nos Estados Unidos, no final dos anos 50, com exceção de centros avançados como Black Mountain College, em Yale, nas universidades e nas escolas de arte predominava um expressionismo abstrato academizado, que converteu a tendência numa espécie de pintura de gênero³⁰. Eva

Hesse (1936-1970), uma das pioneiras a romper com os suportes artísticos tradicionais, observava que só iniciou suas pesquisas, após sair da universidade. Em sua primeira exposição, em 1961, mostrou pinturas expressionistas abstratas³¹.

No início do anos 60, a população de artistas ampliava e o ethos da modernidade, o exercício da liberdade – que se manifesta na combinação e na escolha das referências – ia sendo assimilado. Os artistas percebiam, que apesar do solo comum, a atividade artística no mundo contemporâneo era uma viagem solitária que, para alguns como Eva Hesse, acontecia como um processo e não como um programa. Entre uma pluralidade de tradições visuais disponíveis – artísticas e não artísticas –, na construção das obras pautavam-se pelo eixo interior, desprezando as imposições externas. A autoria permanecia a marca do artista, embora já aparecessem os que começavam a questioná-la.

Os artistas da Pop-art construíram suas obras a partir de outras vitrines, as da cultura de massa. Muitos vieram de famílias pobres ou de classe média baixa, sem *habitus* de cultura artística, despertando para as vocações mobilizados pela visualidade pop que os cercava, na época dominada pelas revistas em quadrinhos (comics), outdoors, ídolos da indústria cultural nas capas das revistas e produtos de consumo de massa circulando em embalagens coloridas. Cada um viveu esta atmosfera a sua maneira, combinando-a com outras referências retiradas de uma pluralidade de universos. Robert Rauschenberg cresceu em Port Arthur no Texas, neto de um médico imigrante de Berlim e uma índia Cherokee.

*Port Arthur não era nenhum centro cultural: por orquestra sinfônica, havia uma vitrola automática; por museu, as histórias em quadrinhos. O que mais se aproximava da arte eram os cromos coloridos de santos que enfeitavam as paredes da sala de estar dos Rauschenberg (toda família era devota convicta da Igreja de Cristo local).*³²

Em 1942 começou um curso de Farmácia, que abandonou 6 meses depois. Alistou-se na marinha norte-americana, freqüentou o hospital escola da corporação, de onde saiu como enfermeiro psiquiátrico. Até o fim da guerra trabalhou em diversos hospitais na Califórnia. Neste período aconteceu seu primeiro encontro com “obras de arte de verdade”, que o levaram a querer se transformar num pintor.

Sempre que se lhe apresentava a oportunidade de alguns dias de folga,... saía do sanatório, dirigia-se para a primeira

*rodovia e lá se postava, pedindo carona para qualquer lugar. Em uma dessas viagens... ouviu falar no jardim de cactos da Biblioteca de Huntington, em San Marino. Foi até lá e descobriu que na biblioteca havia quadros, os primeiros quadros verdadeiros que ele já vira: Portrait of Mrs. Siddons as the Tragic Muse, de Sir Joshua Reynolds, e The Blue Boy, de Thomas Gainsborough. Esses suaves fantasmas da cultura georgiana deixaram-no estupefacto. Nunca, na vida, olbara para uma obra de arte como arte, e a primeira coisa que o impressionou foi descobrir “que alguém pensara naquelas coisas e as fizera. Atrás de cada uma havia um homem cuja profissão era fazê-las. Isso nunca me ocorrera antes.”*³³

Andy Warhol, filho de imigrantes checos cresceu em Forest City (Pensilvânia). O pai, Ondej Warhola, que imigrou em 1912, foi operário na construção civil e mineiro. A mãe chegou ao país nove anos depois.

*Quando era pequeno tive três crises de nervos... Passava o verão na cama ouvindo rádio com a minha boneca Charly-McCarthy e as minhas figurinhas de recortar, não recortadas, espalhadas em cima da cama (...) Minha mãe lia-me coisas, da melhor maneira que podia, com a sua pronúncia checa, e eu dizia sempre ‘obrigado, mamã’, quando ela acabava de ler Dick Tracy mesmo que não tivesse compreendido uma única palavra. Sempre que acabava uma página do meu álbum de pintar, ela me dava uma barra de chocolate Hershey. (Andy Warhol)*³⁴

Em 1942 o pai morreu e a família ficou na indigência. Andy foi trabalhar vendendo frutas e auxiliando na decoração das vitrines nas lojas de departamento. Terminou a escola secundária em 1945 e matriculou-se no Carnegie Institute of Technology de Pittsburgh onde se formou bacharel em Artes em 49. Foi nas férias, trabalhando nos grandes magazines, que travou contato com o que seria o tema de seu universo artístico: mundo do consumo e da publicidade. Menino pobre, filho de imigrantes que não se integraram, era fascinado pela abundância de mercadorias – coisas desejáveis, que caracterizavam a sociedade americana. Formado, mudou-se para Nova York, para entrar no mundo artístico e acabou se tornando um publicitário de sucesso. Levou um tempo para construir sua linguagem. Seus primeiros quadros inteiramente pops, inspirados nos quadrinhos de Popeye e Dick Tracy foram expostos pela primeira vez em 1960, como parte da decoração, nas vitrines da luxuosa loja de departamentos, Bowitt Teller, na 57 th Street. Em 1962, apareceram os

trabalhos que se converteram na marca registrada da sua autoria: as notas de dólar, a Pepsi Cola, a sopa Campbell, os retratos de Marilyn Monroe – os artigos de luxo eram substituídos por objetos da cultura de massa. Observava que

*A América estabeleceu uma tradição, segundo a qual os consumidores mais afortunados compram as mesmas coisas que os pobres. Quando assistimos televisão bebemos coca-cola; sabemos que o presidente bebe coca-cola, Liz Taylor bebe coca-cola e, então a pessoa pensa para consigo própria que também pode beber coca-cola. (Andy Warhol)*³⁵

O terceiro exemplo de artista pop, David Hockney (1937), de uma geração mais nova, é inglês e não norte-americano. Tem em comum com os anteriores, a origem humilde e a relação com um ambiente visual marcado pela cultura pop.

*Aos onze anos de idade decidi que queria ser artista, mas o significado da palavra 'artista' para mim era muito vago -- o homem que fazia cartões de Natal era um artista, o que pintava cartazes era um artista, o que fazia apenas letras para um cartaz era um artista. Qualquer um que em seu trabalho pegasse em um pincel e pintasse algo era um artista. (...) Quando eu tinha onze anos, a única arte que se via numa cidade como Bradford era a arte de pintar cartazes e letreiros. Era assim que alguém ganhava a vida como artista, pensava eu. A idéia de um artista gastando seu tempo apenas para pintar quadros, para ele mesmo, não me ocorria. Eu sabia que havia pinturas que se via nos livros e nas galerias, mas achava que eram feitas à noite, quando os artistas tinham acabado de pintar as tabuletas ou os cartões de Natal, que faziam para ganhar a vida.*³⁶

Ser artista para Hockney estava associado à pintura e ao desenho. Sua viagem particular não foi uma tarefa fácil. Sem a ajuda, direta e indireta, de três outros artistas, que apareceram no momento certo, apontando-lhe a direção certa, provavelmente não teria realizado seu projeto, correndo o risco de ficar perdido em alguma etapa do percurso. O primeiro, e talvez a influência mais forte, foi seu pai Kenneth Hockney. A escola local, com as aulas de arte centradas na literatura, não estimulava o interesse do menino em artes plásticas. Em casa era diferente. O pai era um homem simples, porém um amador da pintura. Trabalhava, após a guerra, na reciclagem de velhas bicicletas, que através de uma cuidadosa operação de pintura transformava em veículos novos e coloridos.

... Eu costumava observá-lo fazendo aquilo. É uma coisa maravilhosa mergulhar o pincel na tinta e fazer marcas em

qualquer coisa, mesmo numa bicicleta, a sensação de um pincel cheio de tinta cobrindo alguma coisa. Ainda hoje, eu poderia passar o dia inteiro pintando uma porta de uma única cor.

*Meu pai gostava de fazer aquele tipo de coisa. Lembro que por volta de 1950 ele decidiu modernizar a casa. Começou colando uma folha de compensado diretamente nas portas almofadadas e depois pintou ocasos nelas -- pores-do-sol que pareciam quadros de verniz. Pintou todas as portas assim e achou que estavam maravilhosas. Também costumava pintar cartazes... Na época, havia gente capaz de fazer letreiros com muita rapidez; havia demanda para isso. Os cartazes anunciando filmes eram pintados a mão. Eu costumava ir olhar como eram feitos. Era possível ver ainda as marcas do pincel. Faziam-se também tabuletas para restaurantes e cafés. Para mim, esse era o trabalho do verdadeiro artista.*³⁷

Hockney percorreu um longo trajeto entre o ensino de arte convencional, passando pela escola de publicidade, até os 19 anos, quando foi para o Royal College em Londres. Neste meio tempo descobriu um novo modo de fazer arte, ao tomar conhecimento da pintura de Picasso, através de reproduções. Mesmo insatisfeito com o ambiente onde se desenvolvia, prosseguiu em frente porque a obra de Picasso lhe revelou uma outra alternativa além da pintura tradicional: a arte moderna. No Royal College conheceu o pintor norte-americano Ron Kitaj, seu colega de classe e o terceiro artista em seu caminho, que o ajudou a completar sua busca. Com seu auxílio encontrou a via que forneceu configuração visual ao seu projeto interior.

Os artistas chegaram em Londres em 1957, quando o meio passava a ser dominado pelo expressionismo abstrato. Em 1956 a Tate Gallery organizou a primeira coletiva de pintura americana, seguidas das individuais de Jackson Pollock e Mark Rothko, e de uma nova coletiva em 1959. Todo artista jovem queria ser expressionista abstrato. Virou uma espécie de mania, de ditadura estilística. A figuração – inclusive a pop-art que emergia em Londres através de artistas como Richard Hamilton – ficou marginalizada. Hockney mais uma vez era tolhido em sua viagem por causa de uma convenção, só que desta vez era uma convenção “moderna”. “Então experimentei, fiz alguns quadros... numa espécie de mistura de Alan Davie com Jackson Pollock com Roger Hilton. Fiz isso durante algum tempo depois não pude mais.”³⁸ Conversava com Kitaj sobre sua insatisfação, enquanto observava as “estranhas”

pinturas do amigo. Numa das ocasiões, o americano lhe perguntou quais eram os temas que o interessavam e por que razão não construía suas pinturas em torno deles.

*E pensei... não estou fazendo nada que saia de mim mesmo. Foi assim que rompi. Comecei a pintar aqueles temas. Mas ainda não tinha coragem de pintar quadros figurativos; a idéia de quadros com figuras era considerada realmente anti-moderna, então minha solução foi usar palavras. (...) A idéia ocorreu porque não tinha coragem de pintar uma verdadeira figura, então pensei, tenho de deixar claro, então vou escrever 'Gandhi' nesse quadro sobre Gandhi. Lembro de gente chegando e dizendo 'isso é ridículo, escrever nos quadros, sabe, é loucura o que você está fazendo'. E eu pensei... me sinto melhor;... como se algo estivesse saindo. E então Ron disse 'sim, isso é muito mais interessante'.*³⁹

Começou com temas políticos, seguiu para o mundo infantil que aparecia através de cortinas, que se transformaram num dos motivos recorrentes do artista – cortinas de teatro, cortinas como fundo, cortinas de banheiro – revelando sua fixação pelos objetos. Progressivamente se aproximava das referências que imprimiram uma direção a sua obra. “Pinto o que aprecio, quando me apraz e onde desejo: paisagens de terras estrangeiras, pessoas belas, amor, propaganda e incidentes relevantes (da minha própria vida).”⁴⁰

Em 1963 mudou-se para os Estados Unidos, atraído pelo universo material da cultura pop-americana, repleto de banheiros, chuveiros, esguichos, piscinas, jardins. Fixou-se em Los Angeles, fascinado pelas vias expressas, pela praia, o sol, os motéis e as mansões dos colecionadores de arte, transformando tudo isso em objeto de várias séries de pinturas. Ali construiu sua casa, que decorou inspirado na casa de seu pai. Como ele, foi recriando, com seu pincel e suas cores, cada quarto, cada porta, cada canto, até transformar a casa toda numa imensa pintura-ambiente de David Hockney.

Robert Rauschenberg, Andy Warhol, David Hockney cresceram na tradição publicitária dos outdoors e das capas de revista, que observava alguns enquadramentos artísticos tradicionais, numa época dominada pela reprodução da imagem fixa, pelo tempo congelado no instante. Emergiram como artistas em plena era da televisão, defrontando-se com novas referências visuais e tempo-espaciais. Até então a publicidade trazia uma marca local, embora alguns produtos como o sabonete *Lever* e a

Coca-Cola tivessem circulação mundial. Os filmes de cinema também circulavam pelo mundo, mas só interferiam na visualidade cotidiana das pessoas como imagens congeladas nos cartazes e nas bancas de revista. O cinema seguia a antiga tradição do concerto, uma experiência de sala fechada⁴¹, que retira os indivíduos do circuito do dia-a-dia e não se mistura com ele. “Entre a destruição dos quadros objetivos do cinematógrafo e o seu restabelecimento, operado pelo espectador de cinema, há um hiato infinitesimal. Através desse buraco de agulha toda caravana mágica foi passando e introduzindo, por contrabando, o ópio do mundo irreal.”⁴² Quando as luzes se acendem, como num sonho, tudo retorna como antes.

A televisão é responsável pela introdução de componentes inteiramente novos. Através dela um fluxo constante de imagens em movimento passam a integrar o universo doméstico habitado até então apenas por objetos inanimados. A cultura televisiva – principalmente para as crianças que cresceram em seu interior – modificou as referências visuais do dia-a-dia, se misturando com ele, e criou uma nova relação tempo-espacial. Concretiza no plano cotidiano das pessoas a eliminação das fronteiras que separam o próximo do distante, uma experiência visual que até então só existia virtualmente, nas pinturas dos artistas modernos. Quando os impressionistas eliminaram os contornos que demarcavam as figuras na pintura, rompendo com as regras da perspectiva clássica, estas passaram a se confundir com o fundo, numa realidade pictórica onde todos os elementos convivem no mesmo plano. A televisão transformou esta experiência puramente estética num fato corrente, vivenciado por um número cada vez maior de pessoas.

A era Kennedy, no início dos anos 60, assinalou um período de grandes transformações do veículo televisivo. No início de 1961, a posse do novo presidente foi transmitida, ainda em preto e branco, em cadeia nacional. Em 1962 era lançado o primeiro satélite de telecomunicações, o Testar, ligando os Estados Unidos a Europa⁴³. No final de 1963 a Europa e a América do Norte assistiam, ao vivo e à cores, o enterro do presidente norte-americano. Em julho de 1969, o Japão e o Brasil, integrados na rede, puderam acompanhar pela televisão, o instante em que o homem pisava pela primeira vez na lua. Neste

período a informática se encontrava em plena expansão, mas ainda distante da esfera doméstica.

Entre os artistas que citamos, apenas Warhol dialogou com a nova atmosfera visual, procurando incorporar o seu ritmo. Rauschenberg dialogava com o modernismo e a história da pintura. Hockney era um pintor – embora, recorresse a novos recursos, como a tinta acrílica de fácil secagem – permanência, a moda dos contemporâneos, ligado ao tempo clássico da pintura, que certamente não era mais o mesmo da época de Rembrandt.

A publicidade era dominada pela obsessão do tempo curto, que se intensificou na era da televisão. Esta nova frequência estava sintonizada com o novo modo de viver das pessoas, extrapolando sua esfera de produção específica e disseminando-se para outras formas culturais. “Richard Hoggart já se preocupava com isso na Inglaterra dos anos 50, apontando a *fragmentação* característica das publicações da imprensa, preocupado com o público que iria *perdendo gradualmente o fôlego para leitura*, preferindo textos curtos e simplificados. Hoggart captou também a influência da publicidade: “*Os publicitários copiam e intensificam tais processos: Não é possível reter a atenção do leitor por mais de um minuto de cada vez. É preciso que, nesse minuto, o leitor apanhe tudo aquilo que voce lhe quer dizer. (...) Curto, desconexo e excitante.*” *Eram normas publicitárias que assustavam o autor e que iriam se agudizar nas décadas seguintes.*”⁴⁴

A linguagem publicitária foi produto das transformações sociais emergentes nos anos 60, marcada pelo crescimento acelerado da população e do público consumidor. Em consequência, os meios de comunicação se diversificaram e expandiram, e as linguagens tiveram que ser recriadas para fazer frente aos desafios colocados pela nova realidade. Em Warhol o uso da fotografia, da fragmentação e da repetição exaustiva de imagens correntes na mídia revela uma sensibilidade aguda do universo, onde o excesso perverte a percepção, anestesia o espectador, e ao mesmo tempo que constrói a imagem, destrói a experiência e o personagem. A mídia dos anos 60 era primitiva e voraz, quando, vampirizando, não devorava os ídolos que construía, transformava-os em presas fáceis de uma nova espécie de demente que procurava sobreviver vencendo o anonimato. Em 1962 começou a série de retratos de Marilyn Monroe.

Ele reforçava o caráter de máscara dos rostos representados, eliminando também os últimos vestígios de individualidade, que a pose do modelo permitia. Transformou retratos fotográficos estereotipados, que não são mais do que um simulacro de individualidade, em ícones resplandecentes de uma era ímpia, destacou a imagem do seu detentor, para fazer dela uma máscara por detrás da qual podiam esconder-se os anseios e os receios da consciência coletiva, uma máscara de superfície pura. Na obra de Andy Warhol, a superfície parece de facto um abismo e não deve ser confundida com superficialidade. “Apetece mais beijar as pessoas, quando não estão maquiadas. Os lábios de Marilyn não despertavam interesse para ser beijados, mas sim para ser fotografados.” (Warhol) (...) “O que empurrou Marilyn Monroe para a morte foi precisamente este beijo dirigido a todo mundo que Warhol imortalizou, a sua obrigação de permanecer sempre uma imutável marca registrada.” (Werner Spie) ⁴⁵

A morte rondava a obra, a vida e as obras de Warhol. Em 1964 uma mulher invadiu a *Factory* e disparou uma pistola sobre o retrato de Marilyn Monroe. Em 3 de junho de 1968, Valerie Solanis, único membro da *Society for Cutting Up Men*, atirou com um revólver no artista, ferindo-o gravemente. Warhol confessou que se sentia “constantemente atormentado com a idéia de que, quando os loucos fazem qualquer coisa, eles irão fazê-la novamente... Em 1968 fui atingido a tiro; é um fato de 1968. Mas aflige-me a idéia: Será que nos anos 70, alguém desejará repetir estes tiros? Eis uma outra maneira de ser fã.” (Warhol) ⁴⁶ Obsecado com a idéia da morte e da violência contemporânea, em 1982 realizou uma série de serigrafias sobre tela em torno do revólver.

O personagem do conto “*O Erostrato*”, de Jean-Paul Sartre, anunciava na literatura a emergência deste impulso destruidor na sociedade de massas, que nasce como uma crise de identidade, recurso desesperado que alguns acionam para não se perderem no anonimato.

Quando descí à rua, sentia em meu corpo uma força estranha. Tinha junto a mim meu revólver, essa coisa que explode e faz barulho. Mas não era mais nele que punha minha segurança, era em mim, eu era um ser da espécie dos revólveres, dos petardos e das bombas. Eu também, um dia, no fim da minha vida obscura, explodiria e iluminaria o mundo com uma chama violenta e fugaz como um clarão de magnésio. ⁴⁷

Antes de descobrir esta estratégia, o personagem se mantinha isolado, sempre que possível no alto de

seu apartamento, protegido por uma superioridade de posição, evitando sair à rua onde se sentia sufocado: “Quando se está na mesma altura dos homens é muito difícil considerá-los como formigas; eles esbarram.”⁴⁸

*É preciso ver os homens do alto... Eles cuidam da fachada, às vezes dos fundos, mas todos os efeitos são calculados para espectadores de um metro e setenta. Quem jamais refletiu sobre o formato do chapéu-coco visto de um sexto andar? Eles não pensam em defender as espáduas e os crânios com côres vivas e tecidos vistosos, Não sabem combater este grande inimigo do humano: a perspectiva de alto para baixo. Eu me debruçava a rir; afinal onde estava esta famosa 'estação vertical' de que eram tão orgulhosos? Esmagavam contra a calçada e duas longas pernas meio rastejantes saíam de sob as espáduas.*⁴⁹

O olhar do alto, de sobrevôo, foi uma conquista da modernidade. Embora no mundo antigo houvessem torres e mirantes, a perspectiva clássica não permitia que a imagem do ser humano fosse aviltada pela deformação de uma visão construída de cima. A ruptura com as regras clássicas, a irreverência dos caricaturistas, os grandes edifícios, o advento do balão e depois do avião, transformaram o olhar de sobrevôo num exercício corrente entre os artistas modernos⁵⁰. No final dos anos 60, uma nova geração, através das janelas dos aviões e fotografias aéreas, descobriu uma nova maneira de fazer arte, que recuperava ao mesmo tempo o sentido de totalidade e de imensidão. Era uma outra categoria de artistas que, em vez de produzir objetos, criava imagens e sensações. Eram paisagistas. Concebiam do alto dos aviões e helicópteros, obras construídas para serem vistas do alto de aviões e helicópteros. Instalações perecíveis, que filmavam e fotografavam. Depois exibiam esta documentação nos museus, nas galerias e nas ruas. Estes artistas, apareceram por volta de 1968, e por estabelecerem um diálogo com a natureza, ficaram identificados com a tendência conhecida como *Earth Art* (*Arte da Terra*).

Seus trabalhos estabeleciam uma conexão direta com o meio-ambiente natural, transformado em objeto e matéria prima da obra. Robert Smithson (1938-1973), que morreu muito jovem num desastre de avião, enquanto trabalhava numa instalação conhecida como *Amarillo Ramp*, preferia desenvolver seus projetos em áreas que se encontravam arruinadas ou deterioradas, reciclando-as virtualmente, como em seu famoso *Spiral Jetty* (ver ilustração) em

Great Salt Lake, no Utah. Entre 1969 e 1970, Smithson devolveu dignidade e beleza a um espaço destruído pela exploração industrial, através da construção de uma gigantesca espiral, feita para ser vista de cima – que hoje não existe mais – cujas linhas nos sugerem traçados lunares ou ainda antigos desenhos pré-incas, realizados na região de Nazca.⁵¹ O trabalho envolveu duas etapas cruciais, a realização e a filmagem. A propósito da primeira delas Smithson observou:

*O lugar era uma rotativa que se fechava numa imensa rotundidade. Do espaço giratório emergia a possibilidade do Spiral Jetty. A escala do Spiral Jetty tende a flutuar, dependendo de onde o observador se encontre. O tamanho determina um objeto, mas a escala determina a arte. Uma rachadura na parede, se vista em termos de escala, não de tamanho, poderia ser chamada de o Grand Canyon. Uma sala poderia assumir a imensidade do sistema solar. A escala depende da nossa capacidade de estar consciente das realidades da percepção. (...) O crescimento em um cristal avança em torno de um ponto de deslocamento, à maneira de um parafuso. O Spiral Jetty poderia ser considerado uma camada dentro do espiralante arranjo dos átomos de um cristal, aumentado trilhões de vezes.*⁵²

A filmagem, realizada pelo próprio artista, dentro de um helicóptero, num clima de miragem, remetia às vezes à van Gogh, outras vezes a Jackson Pollock.

*Seguindo os passos da espiral, retornamos às nossas origens, de volta a um protoplasma polpudo, um olho flutuante num oceano antediluviano. Nas encostas de Rozal Point fechei meus olhos e o sol queimava rubro através de minhas pálpebras. Abri-os e o Great Salt Lake (Grande Lago Salgado) estava misturando listras escarlates. Minha visão estava saturada pela cor de algas vermelhas circulando no centro do lago. (...) Meus olhos tornaram-se câmaras de combustão revolvendo globos de sangue chamejando à luz do sol. Tudo estava envolto numa cromosfera flamejante; pensei em *Eyes in the Heat* de Jackson Pollock. Havia borrifos de sangue redemoinhando na incandescência da energia solar. Meu filme terminaria com insolação. A percepção era nauseante, o estômago se revirava.*

*A disjunção operando entre realidade e filme nos conduz a uma percepção da ruptura cósmica.*⁵³

Com os anos, as matrizes se multiplicaram e os artistas mergulhados na realidade de seu tempo, continuam buscando, cada qual a sua maneira, uma estrada para construir a sua viagem. Tanto faz se ele segue uma rota espacial, ou se seu espaço está con-

finado entre quatro paredes, viajando à roda de seu quarto. Se entendemos a lição de Robert Smithson, sabemos que toda arte envolve uma questão de sensibilidade em relação à escala, e que dentro de um quarto podemos descobrir a imensidão do sistema solar. Algumas matrizes são a-temporais, outras estão intimamente ligadas com transformações mecânicas ou tecnológicas, que produzem novas formas de percepção. A partir da década de 1970, com as viagens espaciais, as transmissões via satélite, e a consolidação da cultura audiovisual eletrônica, a realidade visual se modificou ainda mais. Na articulação do universo televisivo com a publicidade desenvolve-se uma nova escala tempo-espacial, gerando mudanças na linguagem do veículo, que foi se tornando mais sintética, afim de captar a atenção das pessoas, sem deixa-las se aborrecerem.

*Nas serializações ficcionais da TV é patente o império desse tempo curto potencializado pela publicidade. As mudanças e as regras são internacionais. (...) É importante ressaltar que ocorreu na década de 70 uma mudança na própria forma dos comerciais, quando passaram definitivamente de um minuto para os trinta segundos, acarretando um passo adiante na sedução pela velocidade das imagens.*⁵⁴

Ligado a estas transformações ocorre um outro fenômeno, tornando as relações entre o próximo e o distante, o local e o longínquo, cada vez mais fluidas. As referências ficam emaranhadas como no jogo de associações do personagem de Paul Auster, em *O Palácio da Lua*:

Talvez, depois de eu ter visto o homem a caminhar na superfície da Lua, a palavra moon já não fosse a mesma para mim... as palavras Moon Palace haviam começado me assombrar o pensamento com todo mistério e o fascínio de um oráculo. Tudo nelas se encontrava misturado: tio Victor e a China, naves espaciais, a música, Marco Polo e o Oeste americano. (...)

Um pensamento puxava o outro, em espiral, formando massas cada vez maiores de associações. A idéia de viajar para o desconhecido, por exemplo, e os paralelos entre Colombo e os astronautas. A descoberta da América como resultado do fracasso em se chegar a China; comida chinesa e o meu estômago vazio, e a cabeça em palácio dos sonhos. Eu pensava: o Projeto Apolo; Apolo, o deus da música; tio Victor e os Moon Men viajando pelo Oeste. E também: o Oeste, a guerra contra os índios; a guerra no Vietnã;... armas, bombas, explosões, nuvens radiativas nos desertos de Utah e de Nevada. Em seguida, eu me perguntava: por que os Estados Uni-

*dos se parece tanto com a paisagem da Lua? E assim por diante, indefinidamente.*⁵⁵

Cabe a cada artista, de posse de seu eixo, encontrar o fio condutor no interior deste mar de indícios.

No início dos anos 80 despontou um novo segmento de artistas formado dentro do circuito, predominantemente visual, da televisão, que apresentavam em comum uma tendência à figuração expressiva e um resgate dos suportes tradicionais – as telas e os pincéis –, revelando que as vanguardas não haviam enterrado a pintura. Escolhemos enfocar Robert Longo, um artista que encontrou a direção de sua viagem particular num mundo muito distante da vitrine de Mary Cassat, no tela da televisão. Nasceu em Nova York em 1954 e passou a infância em Long Island. Pelo fato de ser disléxico, e não conseguir ler, desenvolveu uma relação com o ambiente orientada no sentido visual. Passava horas assistindo TV e desenhando o que via ali. Não sabia ler as horas num relógio, mas desenhava com perfeição um gladiador do filme *Spartacus* ou um jogador de futebol.

*Nunca vivi a realidade. Nunca estava ali. Comecei a perceber que o único meio de poder viver na realidade, era criar a realidade. Seria perfeito se na TV estivessem passando um filme feito por mim, que no stéreo se fizesse ouvir uma música por mim composta e na parede estivesse pendurado um quadro por mim pintado. Daria qualquer coisa para estar em um lugar onde eu vivesse em um mundo totalmente fabricado. (Robert Longo)*⁵⁶

Longo, com suas pinturas, criou um monstro que parece ter escapado de *Guerra nas estrelas* de George Lucas, para encarnar suas visões intuitivas de horror numa espécie de combinação de “Boccioni e Hollywood”⁵⁷. Operando através de várias mídias – pintura, escultura, desenho, cinema, artes gráficas, arte corporal, música – procura produzir um impacto no espectador. Em seu ateliê em Nova York atua – com a ajuda dos assistentes – paralelamente na execução de grandes pinturas, no planejamento das obras futuras, e ocasionalmente produzindo video-clips e roteiros cinematográficos. Enquanto trabalha mantém quatro aparelhos de TV sempre ligados – “costumam ser minhas janelas” – junto com um aparelho de som em pleno funcionamento.

Habituação com o universo visual contemporâneo, tenta arrancar as pessoas da poluição de mensagens visuais concorrentes, que as assaltam cotidia-

namente, e captar sua atenção. Observa que seu objetivo é “a criação de obras de arte capazes de ser competitivas em relação à televisão, o cinema e a imprensa escrita.”⁵⁸ Seus temas são o poder e a violência: a violência das guerras e das ruas, e o poder dos grupos econômicos que as produzem. Sua estratégia é impactar, chocar. “No cinema – observa – os grandes momentos de impacto não são os de sexo, são os que mostram a forma pela qual as pessoas morrem. Por uma forma esdrúxula, Hitler foi o maior criador de filmes cinematográficos que jamais existiu. Montou a Segunda Guerra Mundial.”⁵⁹ Robert Longo é também um novo tipo de personalidade artística: estrela, individualista, independente, mas ao mesmo tempo, a sua maneira, um artista engajado, que procura atingir o espectador para cooptá-lo para sua visão. Recorre a técnicas originais para encenar suas grandes pinturas. Na Exposição Homens da Cidade, que o projetou em 1981,

*os quadros mostravam homens e mulheres vestidos com roupas representando algo entre uniformes de negócios e uniformes de frequentadores de clubes, tomando estranhas posições espasmódicas. Podiam estar dançando ou se contorcendo de dor – algumas figuras pareciam ter acabado de ser mortas a tiros. Longo criou esta série fotografando – e em seguida desenhando – seus amigos enquanto lhes atirava pedras e bolas de tênis.*⁶⁰

A repercussão foi tal que, alguns meses mais tarde, as ruas de Nova York estavam repletas de um novo outdoor publicitário – um anúncio de modas – onde os modelos reproduziam a atmosfera, com a mesma cenografia da série de telas *Homens na Cidade*. Reeditando o feito da Op-art – na ocasião uma experiência isolada – nos anos 80 as artes plásticas vão ganhando um espaço na mídia, ocupando as ruas e interagindo com as outras interferências visuais. Finalmente um projeto moderno se concretizava com a arte invadindo o cotidiano. As novas gerações não precisavam mais das vitrines – os sinais, os indícios, os roteiros da arte por fazer estavam em todos os lugares. Espalhados pelos quatro cantos do mundo, nas cidades, nos campos, nos quartos fechados. Os novos artistas tinham apenas que olhar em torno e descobri-los.

Maria Lúcia Bueno Coelho de Paula,
Instituto de Artes
Universidade Estadual de Campinas

¹Mary Cassat, citada em Aline B. Saarinen, *The Proud Possessors – The live, time and taste of some adventurous american art collectors*, New York, Random House, 1958, p. 18.

²Walter Benjamin, “Paris, capital do século XIX”, *Walter Benjamin* (org, Flávio Kothe), São Paulo, Ática, 1985, p. 39.

³Maurice Merleau-Ponty, “O Olho e o Espírito”, *Merleau-Ponty, (Os Pensadores)*, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 91.

⁴Diego de Rivera, citado em J. M. G. Le Clézio, *Diego e Frida*, São Paulo, Editora Página Aberta, 1993, p. 15.

⁵Alexander Calder, Simpósio: “O que significa a arte abstrata para mim”, 1951, reproduzido em H. B. Chipp, *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1988, p. 570/571.

⁶Ligia Clark, entrevista reproduzida em Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, *Abstracionismo – Geométrico e Informal*, Rio de Janeiro, FUNARTE/INAP, 1987, p. 146.

⁷Iberê Camargo, entrevista reproduzida em F. Cocchiarale e Anna Bella Geiger, op. cit., p. 183.

⁸Paul Sztulman, *Takis*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1993.

⁹John Dewey, *Art as experience*, New York, Capricorn Books/J. P. Putman’s sons, 1934.

¹⁰O Teatro Vienense da Espontaneidade, foi uma experiência artística de vanguarda, onde Moreno se fundamentou para posteriormente desenvolver suas idéias sobre a Psicoterapia de grupo e o Psicodrama. Ver sobre J. L. Moreno, Camila S. Gonçalves, J. R. Wolff e W. C. de Almeida, *Lições de Psicodrama: introdução ao pensamento de J. L. Moreno*, São Paulo, Ágora, 1988.

¹¹Jacob L. Moreno, *O Psicodrama*, São Paulo, Cultrix, 1993, p. 85/86.

¹²Robert Rauschenberg citado em Robert Hughes, “Rauschenberg”, *Artes*, no. 51, março/abril 1978, p. 3.

¹³Robert Hughes, op. cit., p. 4.

¹⁴Robert Hughes, *Artes*, op. cit., p. 4.

¹⁵Abraham Palatnik, A. B. Geiger e F. Cocchiarale, op. cit., p. 125 e 130.

¹⁶Idem, *Ibidem*, p. 126.

¹⁷Ver Catherine Lawless, *Artistes et Ateliers*, Nîmes, Ed. Jacqueline Chambon, 1990, p. 227.

¹⁸Kirk Varnedoc, *A Fine Disregard: what makes modern art modern?*, New York/London, Thames and Hudson, 1990.

¹⁹Robert Hughes, op. cit., p. 6.

²⁰Ver Klaus Honnet, *Andy Warhol – A comercialização da arte*, Colônia, Benedikt Taschen, 1992.

²¹Lynn Hirschberg, “Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse” (ESQUIRE – março de 87), publicada em *Arte em São Paulo*, no. 37, p. 32.

²²Ver também Wade Saunders, “Making Art, Making Artists”, *Art in America*, janeiro, 1993.

²³Niki de Saint-Phalle, depoimento reproduzido em Catherine Lawless, op. cit., p. 229.

²⁴Peter Buchka, *Olhos não se compram – Wim Wenders e seus filmes*, São Paulo, Cia. das Letras, 1987, p. 7.

²⁵Jean Claude Bernadet, *O Autor no cinema*, São Paulo, Brasiliense, 1994.

²⁶Niki de Saint-Phalle em Catherine Lawless, op. cit., p. 230.

²⁷Lawrence Alloway, *The Venice Biennale – 1895-1968, From the salon to gold bowl*, New York, New York Graphic Society Ltd., 1968.

²⁸Denise René, em Catherine Milliet, *Conversations avec Denise René*, Paris, Adam Biro, 1991, p. 93.

²⁹Tom Wolfe, *A palavra pintada*, Porto Alegre, LP&M, 1987, p. 96.

³⁰Ver Irving Sandler, *Le Triomphe de L’Art Américain – Les années soixante*, tomo 2, Paris, Éditions Carré, 1990.

³¹Eva Hesse, entrevista com Cindy Nemser, 1970, reproduzida em Ellen H. Johnson, *American Artists on Art – from 1940 to 1980*, New York, Harper & Row, 1982, p. 189.

³²Robert Hughes, *Artes*, op. cit., p. 3.

³³Idem, *Ibidem*, p. 3.

³⁴Andy Warhol, citado em Klaus Honnet, *Andy Warhol – A comercialização da arte*, Colônia, Benedikt Taschen, 1992, p. 12.

- ³⁵Andy Warhol, citado em Klaus Honnet, op. cit., p.26.
- ³⁶David Hockney, *Pictures by David Hockney*, (org. Nikos Stangos), New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1979, p. 7
- ³⁷David Hockney, op. cit., p. 7/8.
- ³⁸David Hockney, op. cit., p. 12.
- ³⁹Idem, *Ibidem*, p. 12.
- ⁴⁰David Hockney, citado em Lawrence Alloway, “O desenvolvimento da Pop-art britânica”, em *A Arte Pop* (org. Lucy Lippard), Lisboa, Verso, 1973, p. 70.
- ⁴¹Sobre a experiência do concerto, ver Maurice Halbwachs, “La mémoire collective chez les musiciens”, *La Memoire Collective*, Paris, PUF, 1968.
- ⁴²Édgar Morin, *O cinema ou o homem imaginário*, Lisboa, Moraes Editorces, 1970, p. 180.
- ⁴³Ver Armand Mattelard, *Comunicação Mundo – História das idéias e das estratégias*, Petrópolis, Vozes, 1994.
- ⁴⁴José Mario Ortiz Ramos, *Televisão, Publicidade e Cultura de Massa*, Petrópolis, Vozes, 1995, p. 119,120.
- ⁴⁵em Klaus Honnet, *Andy Warhol*, op. cit., p. 58 e 61.
- ⁴⁶Idem, *Ibidem*, p. 82.
- ⁴⁷Jean-Paul Sartre, “O Erostrato”, *O Muro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 69.
- ⁴⁸Idem, *Ibidem*, p. 62.
- ⁴⁹Idem, *Ibidem*, p. 61.
- ⁵⁰Ver Kirk Varnedoe, *A Fine Disregard*, op. cit..
- ⁵¹Ver Kir Varnedoe, op. cit.
- ⁵²Robert Smithson, “The Spiral Jetty”, reproduzido em *American artists on art*, op. cit., p. 172
- ⁵³Robert Smithson, “The Spiral Jetty”, op. cit., p. 175.
- ⁵⁴José Mario Ortiz Ramos, *Televisão, Publicidade e Cultura de Massa*, op. cit., p. 120, 121 e 122.
- ⁵⁵Paul Auster, *Palácio da Lua*, São paulo, Editora Best Seller, s. d., p. 41.
- ⁵⁶Robert Longo, citado em Lynn Hirschberg”, Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse” (Squire, março 1987), reproduzido em *Arte em São Paulo*, no. 37, p. 33.
- ⁵⁷Klaus Honnet, *L’Art contemporain*, Colônia, Benedikt Taschen, 1992, p. 150.
- ⁵⁸Robert Longo, citado em Klaus Honnet, op. cit., p. 150.
- ⁵⁹Robert Longo, citado em *Arte em São Paulo no. 37*, op. cit., p. 40.
- ⁶⁰Lynn Hirschberg, *Arte em São Paulo*, no. 37, op. cit., p. 40.



Fig. 1 - Edgar Degas, *Danseuse au Bouquet*, 1877.



Fig. 3 - Mary Cassatt.



Fig. 2 - Mary Cassatt, *Woman in Black at the Opera*, 1880. 31½ x 25½ (80 x 64.8).



Fig. 4 - Mary Cassatt, *The Coiffure* (5th state), 1891. 19 x 12 (48 x 30.9).

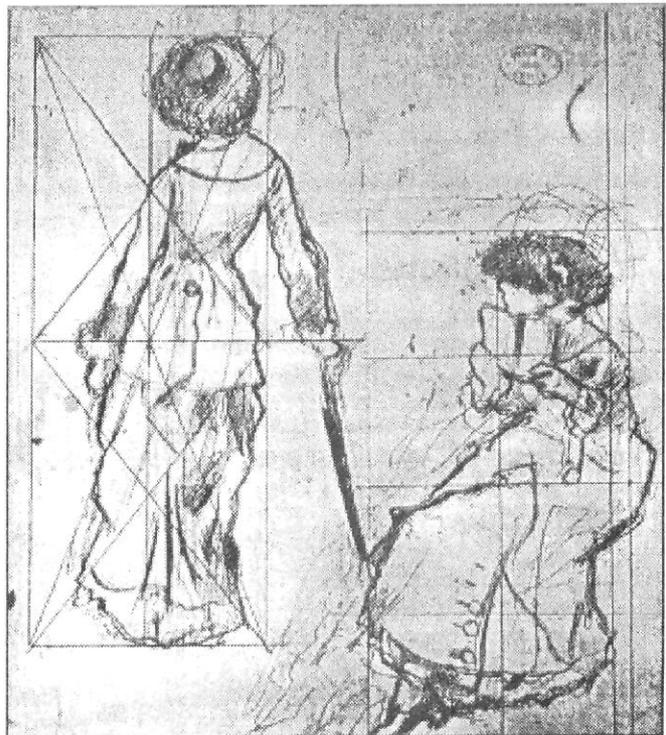


Fig. 5 - Edgar Degas, *Étude pour Mary Cassatt*, Au Louvre, Vers, 1879.

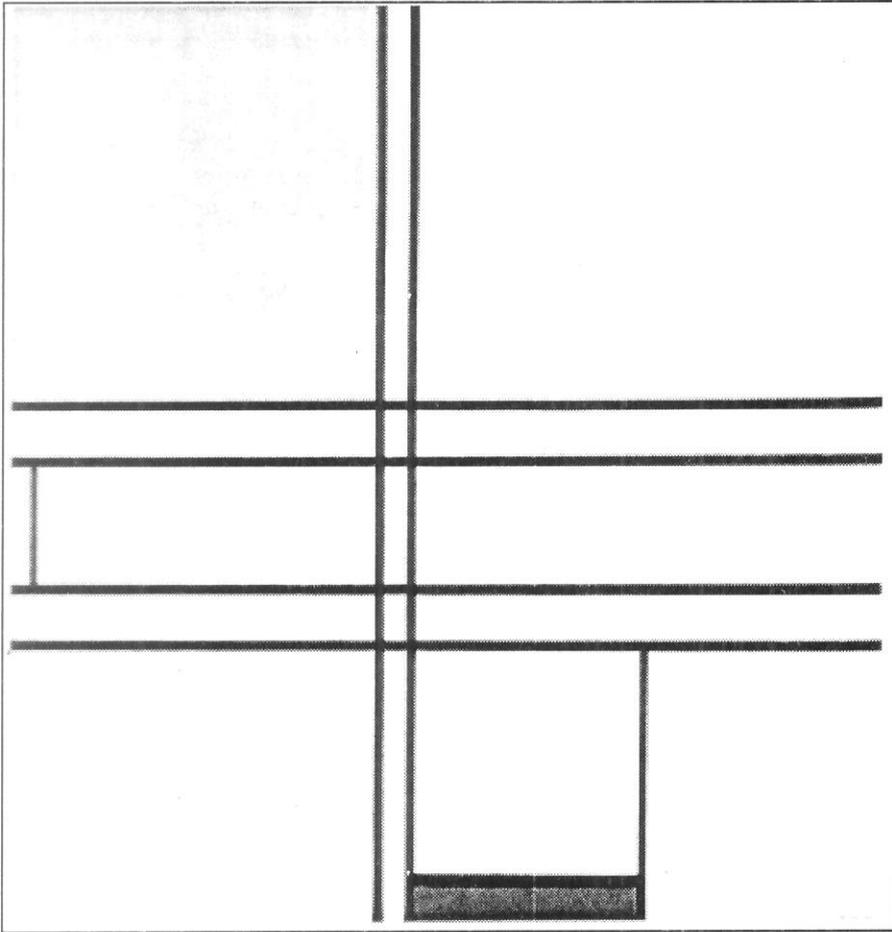


Fig. 6 - Piet Mondrian, *Composition en Bleu et Jaune*, 1935.

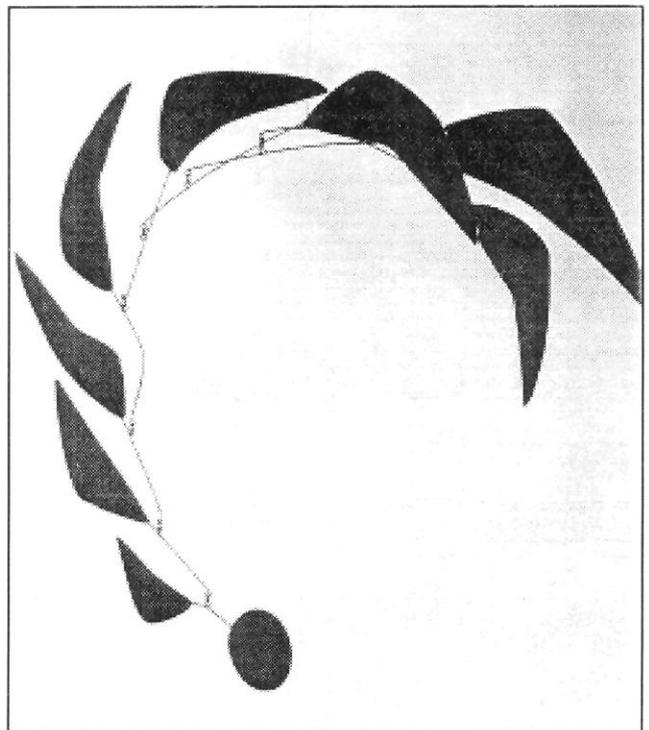


Fig. 7 - Alexander Calder – Two mobile: opposite. *Little Spider*; c. 1940; 140 x 127 cm (55 x 50 in.). New York, Perls Galleries.

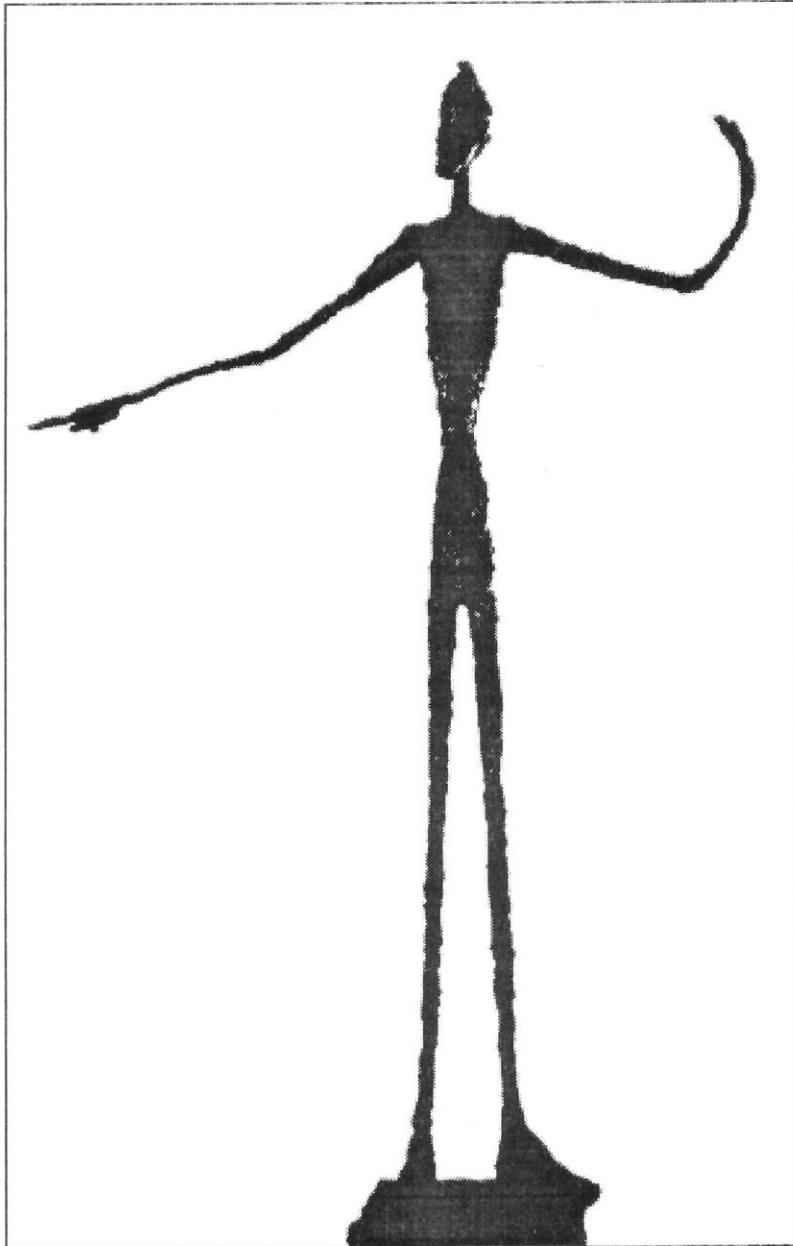


Fig. 8 - Alberto Giacometti, *Uomo che indica*, 1947; 178 cm (69 in.). New York, Museum of Modern Art, gifts of Mrs. John D. Rockefeller III.

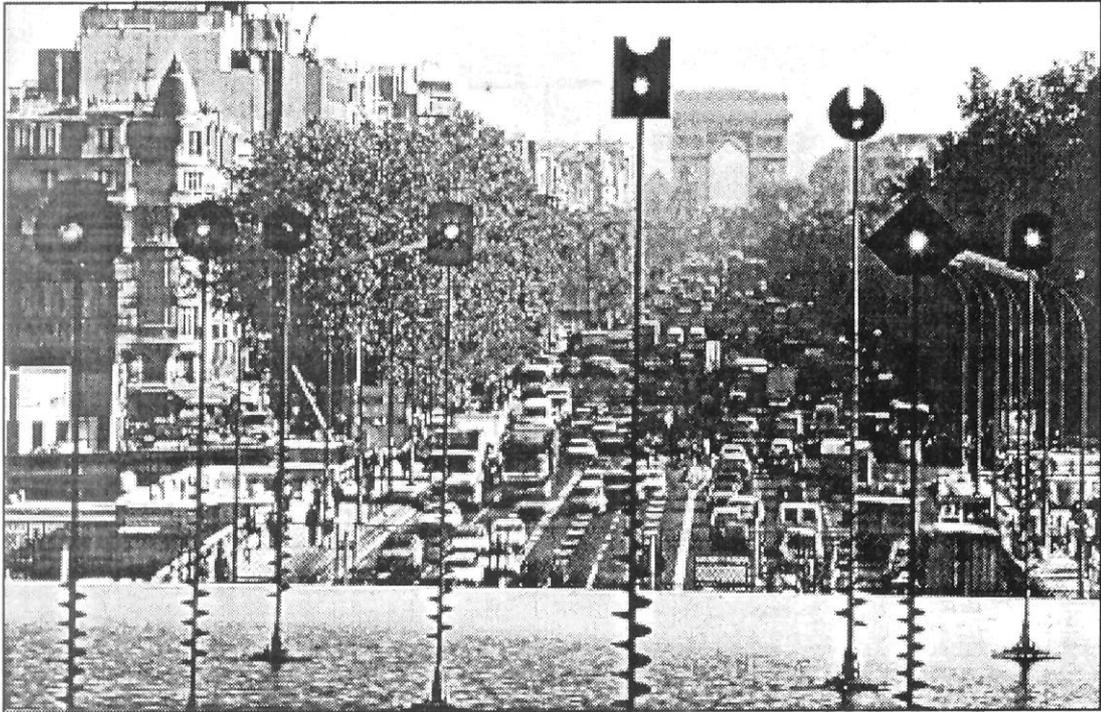


Fig. 9 - Takis, Tele-esculturas, Arco de La Defense, Paris.

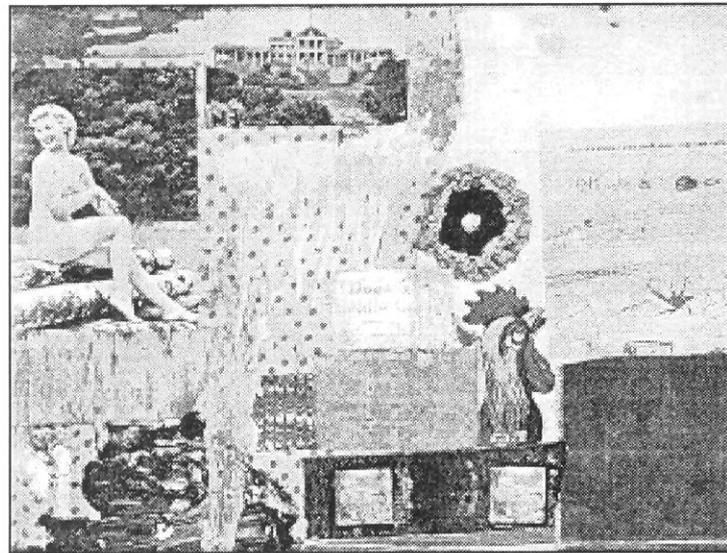


Fig. 10 - Robert Rauschenberg, *Untitled*, 1955; 39.4 x 52.7 cm (15 x 21 in.).
New York, coll. Jasper Johns.

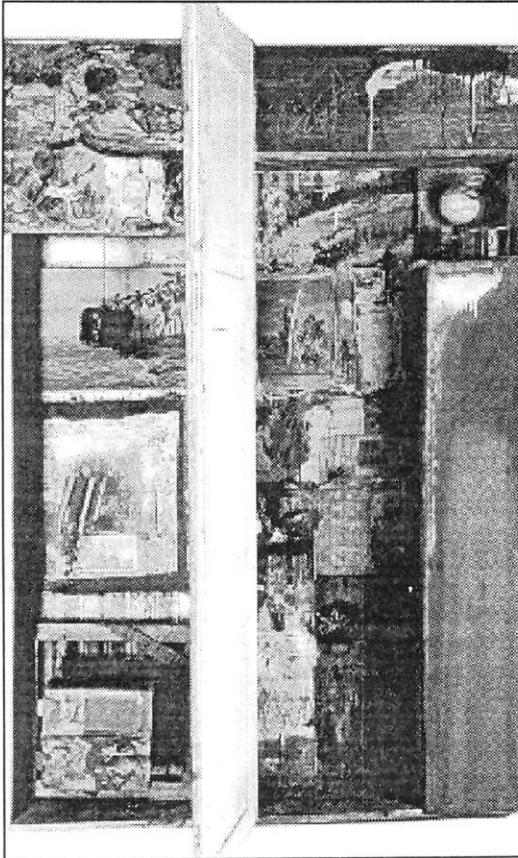


Fig. 11 - Robert Rauschenberg.

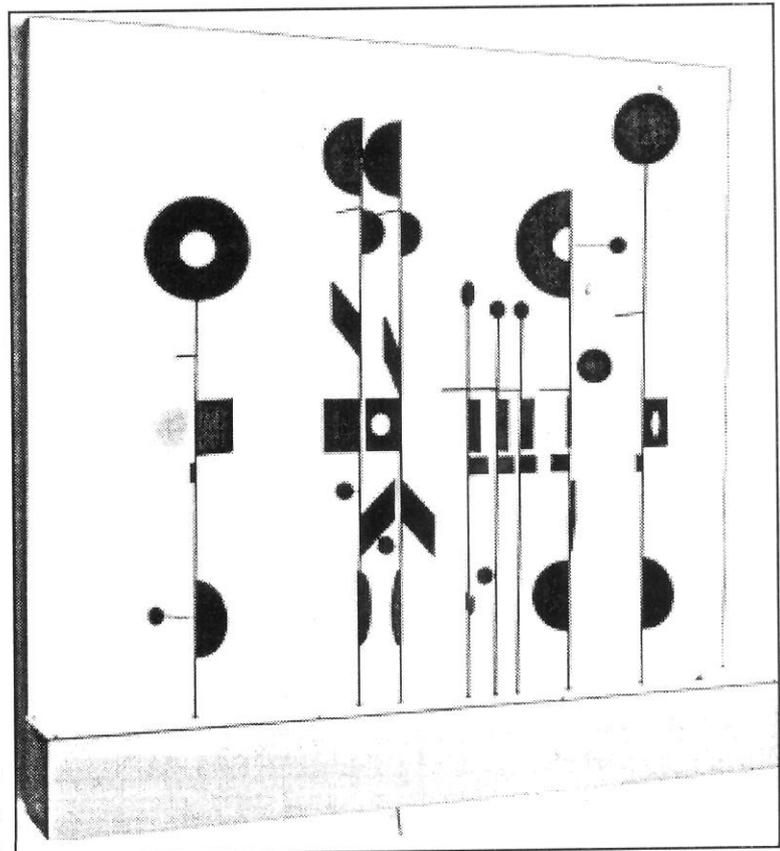


Fig. 12 - Objeto Cinético, Óleo sobre madeira, metal e fórmica sobre madeira e motor; 100 x 100 x 18 cm, 1984. Coleção do artista. Foto: Vicente de Mello.

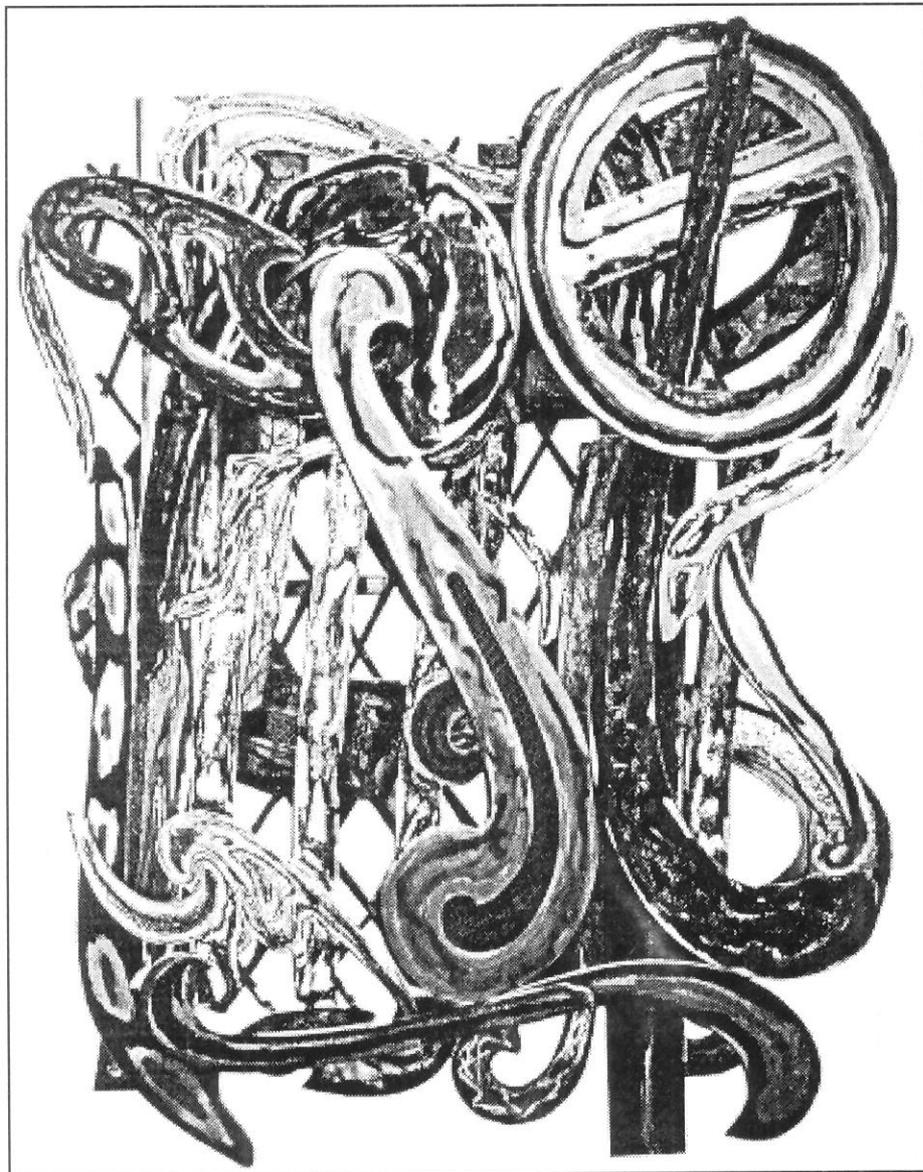


Fig. 13 - Frank Stella, *Kastura*. Série des Oiseaux Indiens, 1979.



Fig. 14 - Niki de Saint-Phalle. Marquette et agrandissement d'Osiris, Atelier à Soisy, 1989.
Photographie: Laurent Condominas.



Fig. 15 - Andy Warhol. *Dick Tracy*. 1960. Synthetic polymer paint on canvas, 67" x 45" (201 x 114 cm). Collection Mr. and Mrs. S.I. Newhouse, Jr.



Fig. 16 - Andy Warhol. *Marilyn Monroe*, 1962. Oil on canvas, 81 x 66 3/4.

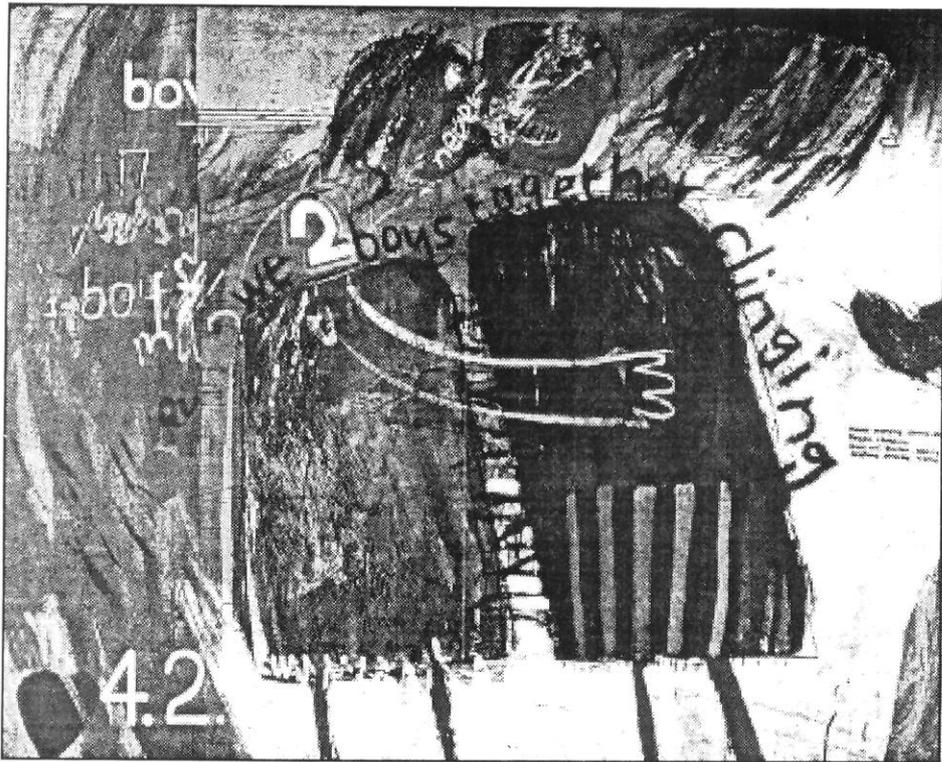


Fig. 17 - *We Two Boys Together Clinging*, 1961.



Fig. 18 - *Sunbather*, 1966.

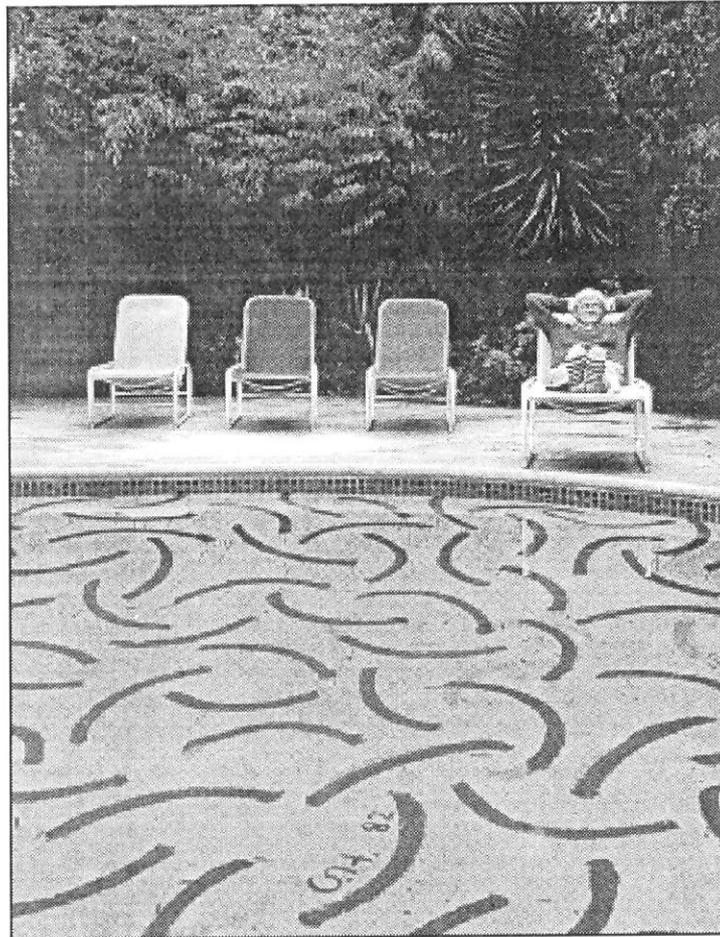


Fig. 19 - David Hockney.

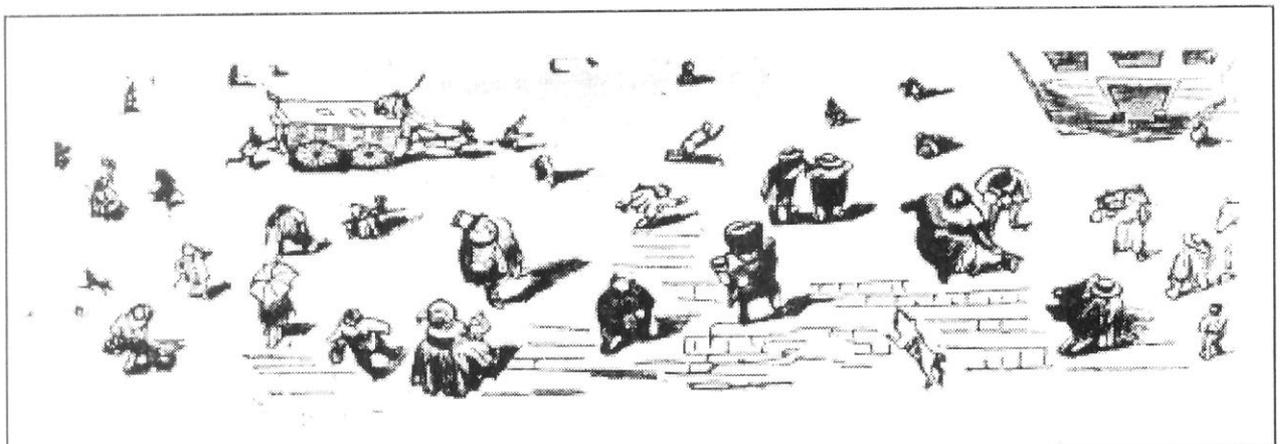


Fig. 20 - Nadar, *Le Monde Vu d'un Ballon*, Vers, 1858.

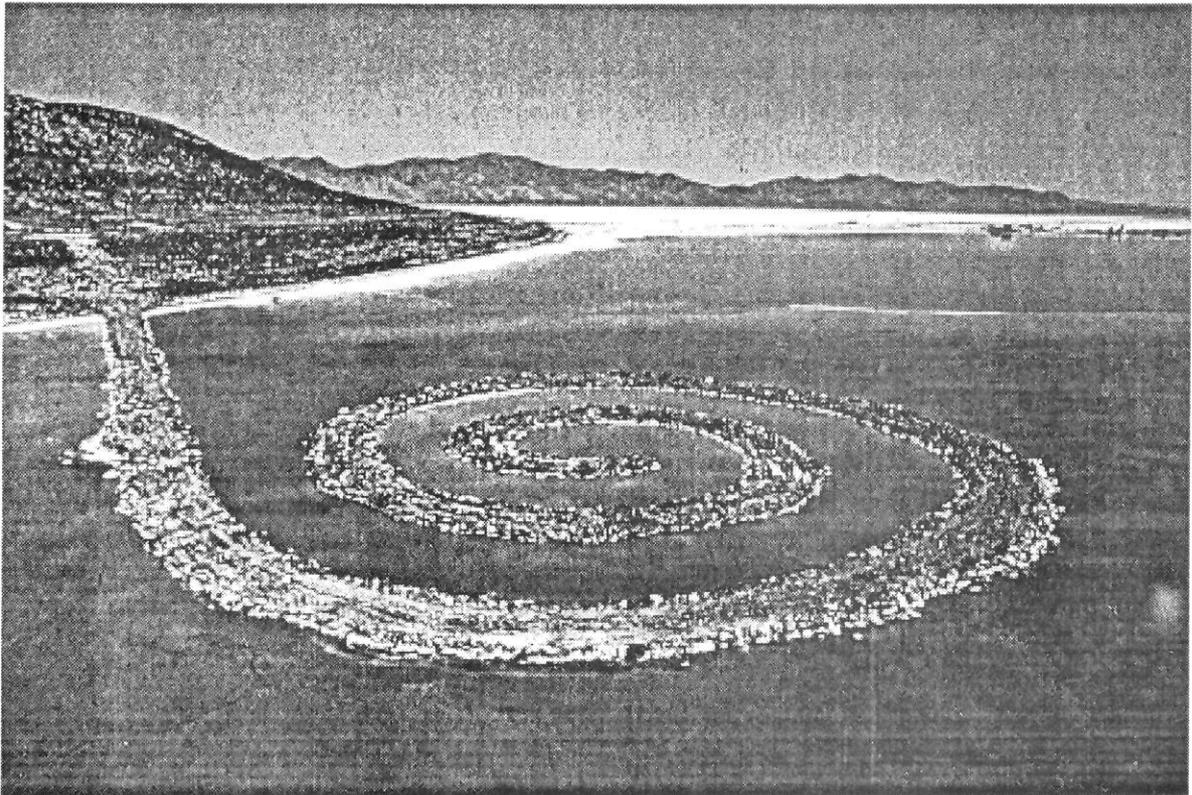


Fig. 21 - Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1969-70.

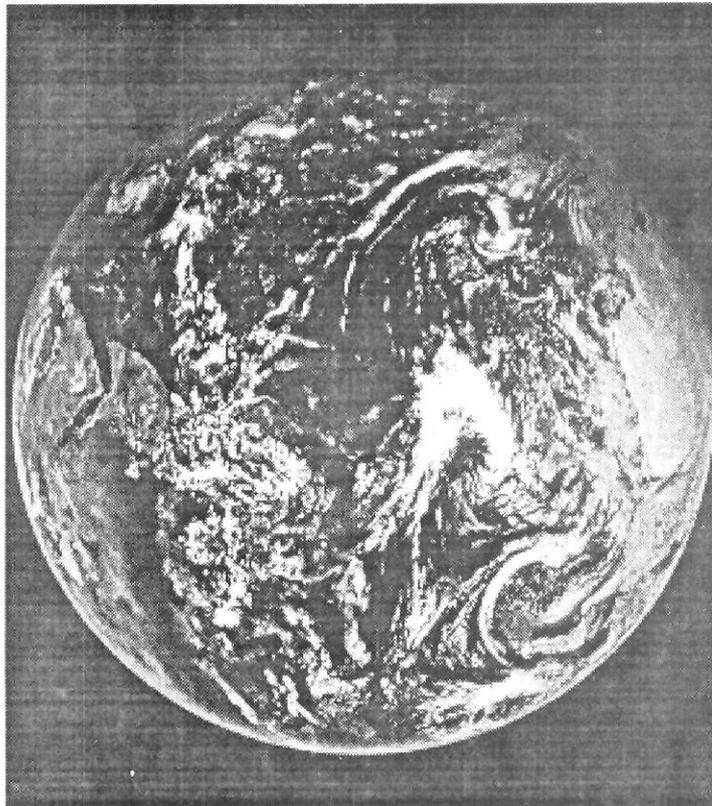


Fig. 22 - L'Afrique et d'autres Régions du Globe vues de la Sonde Apollo 17. Décembre, 1972.



Fig. 23 - Robert Longo – Maintenant tous, 1982-83. Now everybody; technique mixte, 243,9 x 487,7 cm et 200,7 x 71,1 x 114,3 cm. Aix-la-Chapelle, Collection Ludwig.

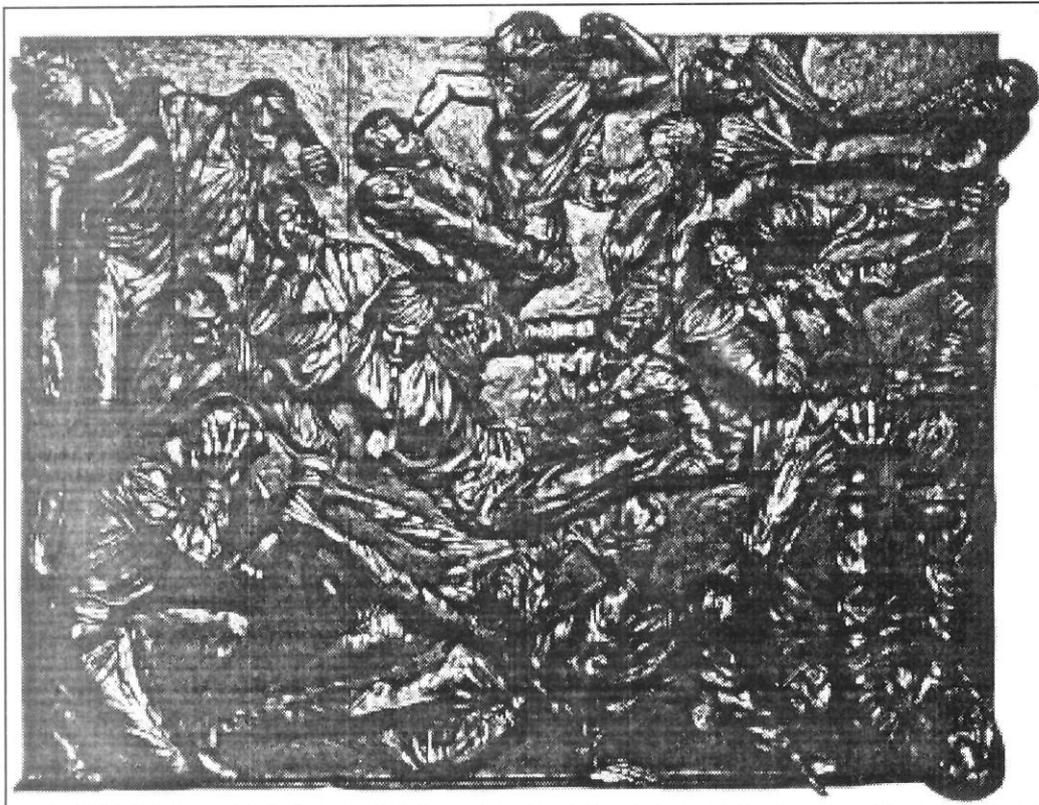


Fig. 24 - Robert Longo. *La Guerre des Trusts: le Mur de l'influence*, 1982. Corporate Wars: Wall of Influence; partie centrale, aluminium, 213 x 274 cm. London, Saatchi Collection.