

**Universidade de Évora**

**A interdisciplinaridade em algumas obras de arte contemporânea.**

**Maria Celeste Teixeira Cerqueira**

Dissertação de Mestrado em Artes Visuais/Intermédia  
Orientador: Prof. Pintor Filipe Rocha da Silva

Volume I  
ÉVORA  
2007

**Universidade de Évora**

**A interdisciplinaridade em algumas obras de arte contemporânea.**

**Maria Celeste Teixeira Cerqueira**



163 392

Dissertação de Mestrado em Artes Visuais/Intermédia  
Orientador: Prof. Pintor Filipe Rocha da Silva

Volume I  
ÉVORA  
2007

## “A interdisciplinaridade em algumas obras de arte contemporânea”

### **Resumo**

No campo artístico a ruptura introduzida pela liberalização dos recursos e práticas artísticas questionou os fundamentos do academismo apoiando-se na investigação e na experimentação. Este trabalho de investigação tem como tópico a interdisciplinaridade que, ao longo do século XX, diluiu as fronteiras rígidas sustentadas pela trilogia da arte erudita defendida desde Vasari e assumiu, em seu lugar, a pluralidade da expressão artística.

A transição entre o modernismo, as vanguardas e a arte contemporânea não se fez sem dificuldades e para aprofundar o seu entendimento procedi ao estudo de obras e textos sobre arte que, de algum modo, apontaram novos caminhos e formas de conhecimento ao assumirem a actividade interdisciplinar como um importante campo aberto de possibilidades artísticas.

Neste trabalho, apresento diversos conceitos chave que remetem para a interdisciplinaridade: a obra de arte total (Richard Wagner), a teatralidade (Michael Fried), o campo expandido (Rosalind Krauss) e o fim das meta-narrativas (Arthur Danto).

Apresento também diversos trabalhos artísticos em que a interdisciplinaridade é relevante: Wassily Kandinsky, Nam June Paik, Jessica Stockholder e Lygia Clark.

“The interdisciplinarity in some contemporary works of art”

## **Summary**

The rupture introduced by the liberalization of resources and artistic practices questioned the fundamentals of academism in the artistic field. This split was based on investigation and experimentalism. This investigative work highlights the interdisciplinary, which, throughout the 20<sup>th</sup> Century, diluted the strict borders sustained by the scholarly art trilogy defended since Vasari, and replaced it for the pluralism of artistic expressions.

The transition between modernism, avant-garde and contemporary art did not happen smoothly. A study was based upon writings and texts about art, which led to new ways and forms of knowledge, assuming the interdisciplinary as an important open field for artistic possibilities.

In this endeavour I present key-concepts that refer to interdisciplinary relationships: the end of the Metanarratives (Arthur Danto), The Total Work of Art (Richard Wagner), Theatricality (Michael Fried) and Expanded Field (Rosalind Krauss).

Also I present examples of artwork, in which the interdisciplinary is important: Wassily Kandinsky, Nam June Paik, Jessica Stockholder e Lygia Clark.

## Índice

Agradecimentos .....	4
1.0. Introdução .....	5
2.0. Fundamentação histórica – teórica .....	13
2.1. A arte total (Richard Wagner) .....	13
2.1.1. O projecto romântico .....	14
2.1.2. A obra de arte total no Romantismo .....	17
2.1.3. A obra de arte total em Wagner .....	27
2.1.4. Revisitar a tragédia grega .....	34
2.1.5. O projecto wagneriano na perspectiva de Nietzsche e Tolstoi .....	38
2.1.6. Kandinsky e a <i>Gesamtkunstwerk</i> .....	43
2.2. A modernidade <i>versus</i> a teatralidade ( Michael Fried) .....	52
2.2.1. O projecto modernista .....	54
2.2.2. A «literalidade» das propostas minimalistas .....	57
2.2.3. A «teatralidade» no projecto minimalista .....	61
2.3. A noção de «campo expandido» (Rosalind Krauss) .....	64
2.3.1. A sociedade e o artista da década de 60 .....	65
2.3.2. A estrutura diagramática do «campo expandido» .....	67
2.3.3. Uma nova cartografia artística .....	72
2.4. O fim da grande narrativa da história de arte (Arthur Danto) .....	76
2.4.1. A valorização estética das realidades quotidianas .....	76
2.4.2. O período pós-histórico .....	79
2.4.3. Pluralismo da arte contemporânea .....	81
3.0. Exemplificação contemporânea: a interdisciplinaridade em alguns artistas .....	87
3.1. Preâmbulo .....	87
3.2. A injunção de diversas expressões artísticas num acontecimento único .....	89
3.2.1. Possíveis abordagens da obra de arte total na arte contemporânea .....	93
3.2.2. O caso Nam June Paik .....	96
3.3. A instalação .....	106
3.3.1. Os anos 80 e 90 .....	112

3.3.2. Jessica Stockolder .....	114
3.4. A «desmaterialização» da obra de arte .....	122
3.4.1. Lygia Clark .....	128
4.0. Conclusões .....	132
5.0. Bibliografia .....	138

## **Agradecimentos**

Ao Professor Pintor Filipe Rocha da Silva, que orientou esta tese de Mestrado, e que me permitiu traçar com clareza a problemática da interdisciplinaridade na obra de arte.

Aos meus amigos que me ajudaram a aprofundar o estudo, em especial, ao artista Pedro Ruiz e ao Mestre Silvestre Pestana.

## 1.0. Introdução

Este projecto de investigação desenvolveu-se a partir de uma reflexão pessoal no campo artístico resultante da inquietação que me provocou o contacto com algumas obras contemporâneas. O relacionamento com estas obras levaram-me a interrogar a pertinência dos seus fundamentos enquanto obra de arte e particularmente sobre as possibilidades de carácter expansivo e expressivo que essas obras propunham.

A época contemporânea é caracterizada por um conjunto de mudanças significativas em relação aos códigos dominantes do passado, que se caracterizaram por rupturas, cortes e declarações premonitórias do «fim». A implosão das grandes narrativas apresenta-se como um facto inquestionável da contemporaneidade, dando origem a diferentes interpretações e sobre o pluralismo daí resultante. José Bragança de Miranda sintetiza do seguinte modo as emergentes nomenclaturas da situação actual: “pós-moderna (Lyotard), pós-industrial (Bell), tardo-capitalista (Habermas), neobarroco (Calabrese), mediática (McLuhan) ou como estando no «fim da história» (Fukuyama), etc., etc., ou então Sociedade da Informação ou *netropolis* (Mark Taylor), *telepolis* (Javier Echeverría) ou *tecnopolis* (Neil Postman)”<sup>1</sup>.

No campo artístico a ruptura com o academismo deu-se por um processo de liberalização, através de práticas de investigação e de experimentação que entraram em conflito com os códigos tradicionais das instituições artísticas. Este trabalho de investigação focaliza o campo de experimentação que, ao longo do século XX, diluiu as fronteiras rígidas do território artístico, quer em relação à apropriação de outras áreas de saber para o domínio artístico, quer em relação ao entendimento das noções de categorias / géneros dentro da arte.

A importância da acção agregadora do acto artístico foi designada e representada por diversas nomenclaturas, pluridisciplinar (ou multidisciplinar), transdisciplinar e interdisciplinar<sup>2</sup>. Apesar terem a uma mesma matriz do radical – disciplina – estas nomações remetem para o questionamento de práticas diferenciadas: a pluridisciplinaridade refere-se a um conjunto coordenado de saberes, a transdisciplinaridade remete para o sentido de uma fusão unificadora das disciplinas e a interdisciplinaridade promove uma combinação de convergência e complementaridade de saberes.

---

<sup>1</sup> MIRANDA, J. B., “Teoria da Cultura”, pág. 7.

<sup>2</sup> Sobre a definição de cada uma destas áreas ver o texto de Olga Pombo, “Epistemologia da Interdisciplinaridade”, do seminário Internacional *Interdisciplinaridade, Humanismo*. Faculdade de Letras da universidade do Porto, in <http://www.humanismolatino.online.pt>



Para esta dissertação considere relevante aprofundar a significação do termo «interdisciplinar» para caracterizar a aproximação ao mundo artístico, porque o que se pretende estudar é a convergência das práticas pluralistas da arte no (e para o) acto artístico. Além do mais, a própria noção de «interdisciplinaridade» implica, para a arte, uma formação pluridisciplinar e permeável a diversas transversalidades.

Roland Barthes no seu texto “From Work to Text”<sup>3</sup>, refere a importância da interdisciplinaridade como elemento estruturante à significação da obra (de arte). Barthes, neste texto, desenvolve uma atenção crítica às estruturas da linguagem e à importância do *texto* enquanto obra literária. Considera que para se aprofundar a leitura de uma obra e para se poder realizar um diagnóstico das mutações em que esta se encontra, torna-se necessário – *efectivamente* – questionar a solidez formal das antigas disciplinas, o que pressupõe o convergir de diversos ramos de saberes.

Apesar de Olga Pombo considerar o termo «interdisciplinar» como uma “palavra gasta”, o seu espaço de acção conceptual ainda não é consensual nem aceite na sua plenitude pelos circuitos artísticos. Como afirma Jürgen Bock: “A maioria dos representantes da Teoria da História da Arte estabelecidos, rejeita ainda hoje uma abordagem interdisciplinar, não só por recear um desmoronamento da tradição do conhecimento, dos critérios de competência e dos *standards* profissionais, como também por ser vítima da apropriação política da «interdisciplinaridade» proposta pelos Estudos Culturais”<sup>4</sup>.

Ao longo deste estudo, desenvolvi um enquadramento das novas práticas artísticas, sem contudo privilegiar ou valorizar uma lógica de causa-efeito. Isto é, não pretendi rever a história à luz do presente e afirmar de uma forma prosaica, que devido a este autor ou aquela obra foi possível ocorrer a interdisciplinaridade. O que quis foi reunir e realçar obras e textos sobre arte, que de algum modo apontaram novos caminhos e formas de conhecimento, ao assumiram a actividade interdisciplinar como um importante campo aberto de possibilidades artísticas.

---

<sup>3</sup> Barthes ao analisar a problemática literária do *texto*, questiona os fundamentos e intenções da obra, libertando-a dos condicionamentos da autoria, isto é, a obra é apresentada e analisada por si mesma e não fundamentada nas intenções ou razões do seu autor. Esta abordagem pressupõe uma relatividade dos enunciados clássicos relativos à auto-suficiência da obra, à sua *mimesis* e finalidade. Neste sentido, Barthes valoriza a necessidade em se submeter a leitura do *texto* a um exercício polissémico, a que chama de *actividade lúdica*. Segundo este autor, esta actividade permite que a obra seja vivida pelo leitor como uma actividade de produção. BARTHES, Roland, “From Work to Text”, pág. 965.

<sup>4</sup> Jürgen Bock aborda aqui a sua experiência como comissário do ciclo Project Room, no Centro Cultural de Belém. “Da obra ao texto: diálogos sobre a prática e a Crítica na Arte Contemporânea”, pág. 15.

Para o desenvolvimento da presente pesquisa optei por uma organização em dois capítulos: o primeiro desenvolve os fundamentos teórico-práticos da interdisciplinaridade na obra de arte e o segundo analisa a produção de diversos artistas e momentos históricos, em que é relevante e central a prática interdisciplinar na materialização da obra de arte.

A determinação do objecto de estudo desenvolve a análise de textos e de obras de arte, para destacar o percurso do actual pluralismo e interdisciplinaridade. Este inclui conceitos chave, que remetem para a interdisciplinaridade: a obra de arte total (Richard Wagner), a teatralidade (Michael Fried), o campo expandido (Rosalind Krauss) e o fim das meta-narrativas (Arthur Danto).

Procedi ao estudo da fundamentação teórico-prática da interdisciplinaridade na obra de arte, com o filósofo Arthur Danto, que me pareceu ser o autor mais apropriado para assegurar o entendimento da interdisciplinaridade contemporânea, porque foi um autor que não limitou a sua teoria a percursos ou marcas autorais particulares, mas desenvolveu uma teoria agregadora das artes. E também porque Danto considera como uma mais-valia a pluralidade da obra de arte.

Sem recorrer a uma metodologia historicista linear, analiso diversos momentos históricos, que de uma forma incisiva, já promoviam o desenvolvimento de produções artísticas com o intuito de integrar e fundir as suas múltiplas práticas. Neste sentido desenvolvo uma análise de aproximação aos textos do compositor Richard Wagner, mais especificamente “A obra de arte do Futuro”. Este compositor alemão foi, na cultura europeia do século XIX, um dos percursores da interligação das diversas disciplinas artísticas num projecto final comum: a *Gesamtkunstwerk*. Para compreender e aprofundar as implicações do projecto wagneriano também desenvolvo a análise crítica que Nietzsche e Tolstoi fizeram sobre a «obra de arte total». Seguidamente, abordei a obra de Wassily Kandinsky, que desenvolveu um programa pictórico que tem como ponto nevrálgico a sinestesia. A obra deste pintor e as proposições que fez das relações sinestésicas entre a música e a cor possibilitaram a continuidade do projecto da *Gesamtkunstwerk*. Com estes autores – Wagner e Kandinsky – verifiquei como a interdisciplinaridade não se inscreve apenas na produção de novos conteúdos de significação, mas também implica uma nova procura nas formas de o expressar.

Com o predomínio da produção artística conceptual, a dimensão semântica alia-se à dimensão formal, no sentido em que o que se diz e como se diz adquirem um idêntico valor, na constituição da obra de arte. Este posicionamento foi particularmente

desenvolvido por diversos artistas ao longo do século XX, em que a análise da obra de arte deixou de se constituir pelo seu grau de referência disciplinar, como um elemento determinante para a sua análise e recepção.

O movimento minimalista foi um dos mais pertinentes na defesa de uma obra de arte que se constituía pela sua interdisciplinaridade, principalmente na relação entre o espaço pictórico e escultórico. O crítico de arte Michael Fried considerou as propostas minimalistas desprovidas da essência da arte, porque remetiam para a «teatralidade», e por isso desenvolveu um acérrimo ataque às suas obras e fundamentos. O termo «teatralidade» apesar de, no entendimento de Fried, ter uma conotação negativa, abrange uma nova apreciação da obra, porque inclui simultaneamente a dimensão temporal e espacial. O termo «teatralidade» também inclui o observador, isto é, a recepção da obra, como elemento constituinte da própria obra.

Por sua vez, a crítica de arte Rosalind Krauss desenvolve a partir das obras de arte realizadas nos anos 60, uma cartografia artística que designa de «campo expandido». A necessidade de enquadrar as novas expressões artísticas advém da constatação que os géneros pintura, escultura, etc., não eram adequados para nomear estas obras de arte, de essência inter e multidisciplinares.

Ao longo do segundo capítulo, analiso diversos artistas e momentos históricos, em que é relevante e central a prática interdisciplinar na obra de arte.

A complexa tarefa de tornar legível uma leitura contemporânea da prática artística, sujeita a contaminações disciplinares artísticas e extra-artísticas, requer uma estrutura de suporte que permita uma conexão entre a proposta (praxis artística) e o discurso do artista (conceptual). Para o entendimento das opções subjacentes à seriação dos artistas e das obras de arte em estudo, optei por considerar os seguintes itens como a matriz estrutural deste capítulo: as potencialidades de diversas expressões artísticas reunidas num acontecimento único e a desmaterialização da obra de arte.

Ao longo do primeiro item dedicado à **injunção de diversas práticas artísticas num acontecimento único**<sup>5</sup>, aborda-se o percurso estético traçado pela interdisciplinaridade, que remete para o multimédia, mixed-média e o espectáculo. Trata-se de um programa artístico polissémico e transdisciplinar com características

---

<sup>5</sup> Aqui emprego o termo utilizado por Maria Teresa Cruz. No seu texto *Navegar – De regresso à(s) base(s)* esta terminologia refere-se às novas tecnologias no campo artístico e das possíveis relações entre o espaço cibernético e o espaço da arte. Como aqui também se aborda a apropriação por parte dos artistas de diversos campos extra-artísticos, talvez esta terminologia seja a mais correcta.  
<http://www.interact.com.pt/interact3/interfaces/interfaces9.html>

rizomáticas<sup>6</sup>. Devido às polissemias e à polivalência disciplinar que estas práticas podem atingir, considere necessário apoiar-me numa grelha analítica que me permitisse clarificar os diferentes aspectos da interdisciplinaridade que cada obra sugere. Na constituição desta grelha optei por uma abordagem que se relaciona com o carácter temporal e o espacial da obra de arte contemporânea. No que se relaciona com o carácter temporal da obra de arte, incluí as práticas artísticas do *happening*, *performance* e vídeo arte. No que concerne o carácter espacial da obra, considere sobretudo a instalação.

Sublinhe-se, no entanto, que a dupla ramificação tempo-espço tem um carácter meramente instrumental de análise<sup>7</sup>. Na verdade, na prática artística, eles são indissociáveis, pois cada um abrange segmentos do outro. Esta situação torna-se ainda mais paradoxal, se pensarmos na integração do espectador na obra de arte, onde se procura a experiência estética da interação do artista-objecto-sujeito. Este paradoxo mantém-se no processo inerente às vanguardas, que têm como princípio uma arte processual que desestruturou os suportes expressivos clássicos: onde se situava a clássica divisão entre pintura e escultura, instala-se agora - no espaço e no tempo - a Arte Conceptual, a Performance, a Instalação, o Happening, a Land Art (ou Earth Art), a Vídeo Arte e a recente Net Arte.

No entanto, pareceu-me pertinente constituir esta fissura conceptual de espaço-tempo na abordagem das obras de arte seleccionadas, dado que é possível identificar e destacar a importância que cada uma delas adquire na obra estudada. Esta malha torna-se uma ferramenta útil de análise para estruturar o *acontecimento* da obra de arte, se considerarmos que funciona como uma espécie de gráfico com dois eixos (tempo e espaço), em que consoante as características da obra se acentua a importância de um ou do outro eixo.

No eixo da temporalidade, destaco como significativas as práticas artísticas do *Happening*, *Performance* e Vídeo arte. Os dois primeiros géneros, o *Happening* e a *Performance*, manifestam-se ao nível da «ocorrência», isto é, o tempo de acção,

---

<sup>6</sup> Este termo, formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em “Mil Platôs” (1980), surge como entendimento da dinâmica do ciberespaço. Porém, devido ao carácter não hierarquizado das estruturas constituintes, parece-me adequado utilizar este termo para caracterizar a obra de arte resultante de uma prática pluridisciplinar.

<sup>7</sup> Torna-se importante sublinhar este factor meramente instrumental, pois parece consensual vivermos numa época de entropia, essencialmente provocado pelo impacto tecnológico, o que alterou dramaticamente a noção do espaço e do tempo. Se, ao nível do espaço, há muito que temos o conceito de «aldeia global» de Marshall McLuhan, ao nível da dimensão temporal, parece existir a ideia de um eclipse do tempo, com a permanência de um eterno presente e do «tempo real».

efémero ou não, é assumido como um elemento constituinte da obra. O género *Video arte*, por seu lado, remete para registos da imagem em movimento, em tempo real ou diferida.

No eixo da espacialidade, considero e incluo as obras artísticas catalogadas como instalação. A Instalação ou *Environments* é um termo genérico suficientemente vasto para englobar a extraordinária elasticidade dos recursos técnicos, materiais e conceptuais que a caracteriza. A ensaísta Claudia Giannetti esquematiza sucintamente as características que definem o campo de acção da instalação:

*É congénita a prática interdisciplinar e híbrida; a ruptura com a forma fechada do objecto; a ênfase das ideias do site-specificity e da intervenção; a investigação da relação entre contexto (espaço, arquitectura, ambiente, etc.), tempo (duração) e as partes constituintes da obra; a multiplicidade e a inter-relação dos elementos ou materiais (a ideia de expanded collage ou expanded assemblage); a preocupação pelo papel que desempenha o receptor; o protagonismo da noção de processo (em contraposição à obra única, permanente e acabada); a compreensão da obra como um espaço social e público; e a valorização da poli-sensorialidade das obras*<sup>8</sup>.

Destas características facilmente se depreende o valor atribuído por Claudia Giannetti à temporalidade na instalação, mas afigura-se no entanto defensável integrá-la no eixo da espacialidade, devido às suas qualidades expansivas no local expositivo e da integração do urbano, do espaço envolvente e social, até muitas vezes na própria obra.

No que se refere ao segundo item, considerarei a expansão do território artístico e o questionamento do acto artístico que, levado ao limite da sua prática, contribuiu para a sua própria **desmaterialização**. Intrínseco ao espírito da desmaterialização da obra de arte, que foi predominante nos anos 60, encontra-se o desejo de fundir a criação artística com a vida. Foi neste âmbito que muitos artistas levaram a cabo projectos artísticos cujo sentido primordial era explorar ao máximo o fluxo de experiências que eram capazes de provocar nos espectadores, para tentar alterar a estrutura definidora de arte-vida e a ambivalente relação entre emissor (artista) – receptor (público), provocando uma

---

<sup>8</sup> GIANNETTI, Claudia, “Estética Digital”, pág. 76.

alteração radical do entendimento de objecto artístico<sup>9</sup>. Estas formas artísticas que tentaram irromper na «vida real», tiveram profundas consequências na produção artística, se atendermos aos conceitos e práticas das intervenções urbanas *in-situ* e da mail-arte.

Como foi referido anteriormente, desenvolvo cada uma destas abordagens através da prática artística de alguns artistas ou de determinadas obras de arte, que relaciono com os conceitos estudados no primeiro capítulo. Aqui, mais uma vez, torna-se impossível arriscar um mapeamento preciso. Isto porque vamos encontrar sobrepostos os conceitos da obra de arte total, quer nos pressupostos do *Happening* e da Vídeo arte, quer na Instalação. Por sua vez, encontra-se em todas as obras referidas, com maior ou menor visibilidade, o conceito crítico de *teatralidade* exposto por Michael Fried. A mesma contaminação acontece com a noção de *campo expandido* de Rosalind Krauss. Desta forma, é consequente um fluir permanente de conceitos que esclarecem diferentes partes deste capítulo, dado que se torna útil ao presente estudo manter algumas directivas que permitam definir algumas balizas. Esta situação exige uma tentativa de análise e um agrupamento das obras e artistas consoante o grau de permanência dos conceitos acima referidos (obra de arte total, teatralidade e campo expandido), reconhecíveis e identificáveis na própria obra analisada.

Neste sentido, relaciono e contraponho a obra do artista Nam June Paik com a componente teórica do primeiro capítulo do estudo, do programa artístico wagneriano.

No caso referente ao eixo da espacialidade na obra de arte, analiso as instalações da artista Jessica Stockholder, que submeto e oponho à noção de *teatralidade* de Michael Fried.

No item que diz respeito à desmaterialização da obra de arte, abordo a obra da artista Lygia Clark que por sua vez serve de polaridade aos conceitos desenvolvidos por Rosalind Krauss, com o «campo expandido».

Para finalizar esta introdução, acrescento que as obras seleccionadas para o estudo não correspondem a periodizações cronológicas claras. A razão justifica-se na medida em que a arte a partir dos anos sessenta se desenvolve por micro-narrativas individuais, uma espécie de biografias e, por isso, a relação de cruzamento disciplinar e conceptual

---

<sup>9</sup> Importa referir que, em relação a esta temática, existem vários exemplos a serem citados, tais como o movimento Dada, Yves Klein, Marcel Duchamp, etc. No entanto destaco um dos casos mais paradigmáticos da fusão arte-vida encontra-se em Joseph Beuys, na sua obra emblemática *7.000 Eichen (Sete Mil Carvalhos)*. Como parte da Documenta de 1982, sete mil árvores foram plantadas em Kassel, ao longo de cinco anos. Ao lado de cada uma dessas árvores, jaz uma pedra, como índice ou marca do gesto do artista e como símbolo da eternidade.

que proponho não se identifica nem pode ser reduzida a uma sistematização cronológica.

## 2.0 Fundamentação histórico-teórica

### 2.1. A arte total (Richard Wagner)

A ópera constitui-se desde o século XVIII como um género caracterizado por um drama musical cantado, dançado e representado. Por isso, à ópera é inerente um carácter agregativo, reunindo variadas disciplinas artísticas, como a música e a palavra, numa plataforma dramática. Este visa alcançar, numa lógica totalizante, a produção de obras compósitas e complexas, que englobam diversas práticas artísticas numa obra única e única que tem um paralelismo na contemporaneidade com as artes do espectáculo<sup>10</sup>.

No âmbito do carácter multi-disciplinar da ópera destaca-se a obra do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), que foi dos mais acérrimos defensores da potencialidade agregativa deste género artístico. A sua obra constitui-se não só nas propostas musicais, mas também na sua defesa teórica, o que o torna um dos personagens incontornáveis no estudo das práticas artísticas interdisciplinares. Wagner funde na ópera as diversas expressões artísticas, numa perspectiva de monumentalidade (a obra de arte total) que se torna inseparável do seu desejo de criar um *estilo maior*. O seu objectivo era o de concentrar no drama musical todos os recursos comunicativos, quer racionais, quer irracionais, numa perspectiva de fusão criadora. De uma forma sucinta, podemos caracterizar o drama musical wagneriano como um espaço em que se cruzavam diversas disciplinas artísticas, predominantemente a música, a dança e a poesia, de forma a constituir uma obra total, uma re-união ou fusão das artes individuais, no sentido de apresentar e propor um outro modo possível de pensar e fazer arte. A noção do *drama musical* – a *Gesamtkunstwerk* – implicava uma dissolução dos géneros constituintes, numa relação de interdependência entre todas as disciplinas, num esforço de conciliação harmónica (no sentido de não hierárquico) entre o drama e a música.

O projecto wagneriano do *drama musical* encontra-se teorizado na obra “A obra de arte do Futuro” (1849), o que torna Richard Wagner num dos percursores das propostas de interligação das diversas disciplinas artísticas num projecto final comum.

---

<sup>10</sup> Um movimento recente das artes do espectáculo que reequaciona a agregação de diversas disciplinas num acto único é o Novo Circo. Apesar de ser uma linguagem artística ligada às técnicas de circo tradicionais tem o intuito de adicionar outras linguagens artísticas como a dança, o teatro e a música. Ao assumir-se como Novo Circo, este, valoriza-se enquanto devir nas expressões artísticas e na sua permanente alteração dos códigos da realização.



Neste capítulo, iremos incidir sobre as propostas teóricas de Wagner enquanto pensador e defensor da obra de arte total (e não sobre as suas produções musicais).

### 2.1.1. O projecto romântico

Toda a obra de Richard Wagner, inclusive “A obra de arte do futuro” (1849), defende um movimento amplo de acção artística, que abrange a constituição de um projecto artístico global e a intervenção da obra artística numa acção sócio-política<sup>11</sup>. Para Wagner, era urgente regenerar a cultura alemã e criar uma espécie de helenismo germânico, dando continuidade ao projecto de Goethe, Hölderlin e Schopenhauer<sup>12</sup>. A necessidade sentida por Wagner de encontrar outras formas de expressão e práticas artísticas surge enquadrada nas preocupações artísticas desenvolvidas ao longo do século XIX, com o projecto artístico romântico. Wagner enquadra-se no espírito romântico, na medida em que defende que o artista que é dotado para todas as artes e possui o gosto do espiritual e do simbólico, da defesa da liberdade, e a tendência para o monumental e para o grandioso. É no domínio da invenção teórica<sup>13</sup> que se insere a obra escrita do compositor Richard Wagner, nomeadamente o seu projecto de constituir e criar uma obra de arte total – a *Gesamtkunstwerk*.

---

<sup>11</sup> No período compreendido entre 1849-51, Wagner encontrava-se exilado na Suíça devido ao seu envolvimento nos levantamentos populares em Dresden (1849). É durante este período que escreve “A obra de arte do futuro”, “A arte a revolução”, “Ópera e drama” e “Uma comunicação aos meus amigos”. Wagner tenta responder aos antagonismos entre a criação artística e a necessidade de mudança social e revolucionária, através de uma reforma teatral e musical. Estes textos também demonstram as principais ideias de Wagner sobre a tragédia grega e a procura de encontrar na Grécia os fundamentos para a transformação da arte e da sociedade dos tempos modernos.

<sup>12</sup> Segundo José M. Justo o projecto wagneriano sofreu mutações ao longo da sua produção artística e teórica. Enquanto em “A obra de arte do futuro” se pode reconhecer a influência do filósofo Feuerbach, transparecendo o optimismo próprio do revolucionarismo liberal desses anos, mais tarde, reconhecem-se influências da obra de Schopenhauer. Mas se, por um lado, as ideias musicais de Wagner sofreram uma inflexão na adopção da terminologia e da inspiração schopenhaueriana, por outro manteve como matriz o desejo da constituição da obra de arte total, embora o lugar atribuído à música dentro da complementaridade das outras modalidades artísticas tenha sofrido alterações. Foi também sob a influência da filosofia de Schopenhauer que Wagner alterou o seu optimismo inicial ao considerar a dor como a essência da vida. Variando as suas posições prévias sobre a monarquia, acentuou o seu conservadorismo político e cristão, ao adoptar como valores centrais a resignação e a redenção. “O tempo e o anel (Wagner, Feuerbach e o futuro)” in “A obra de arte do futuro”, pág. 238 – 240.

<sup>13</sup> Também no domínio da invenção teórica, surgiram sobretudo os filósofos alemães sucessores de Kant: J. G. Fichte (1762-1814), F. W. Joseph von Schelling (1775-1854), G. W. F. Hegel (1770-1831), A. Schopenhauer (1788-1810) e Karl Marx (1818-1883).

Segundo Claudon cada país desenvolveu áreas de conhecimento específicas. Este autor sintetiza estas áreas de conhecimento na especificidade cultural e política de cada país, sendo que “a França operou no domínio da acção revolucionária, a Inglaterra no domínio da economia e a Alemanha no domínio da invenção teórica”. (CLAUDON, F., “Enciclopédia do Romantismo”, pág. 21). Tendo em conta esta diferenciação territorial, justifica-se que, neste estudo, a centralidade do discurso e da análise artística incida sobre o romantismo essencialmente alemão.

Wagner enquanto artista romântico pretende uma transcendência sem dogmas, desenvolvendo a tendência da supremacia da expressão (ou do sentimento) sobre a razão<sup>14</sup>. Estas expectativas inscrevem-se numa discussão global sobre a sociedade e o indivíduo que abrangem áreas tão diversas como a política – conceito de Estado e/ou possibilidade da revolução – a religião – possibilidade de uma nova mitologia – a filosofia – (im)possibilidade da apreensão da verdade e a praticabilidade do absoluto – e a arte – teorização do fenómeno da arte e como esta se revela.

Devido à complexidade que é inerente ao projecto romântico wagneriano, torna-se necessário rever os parâmetros pelos quais este se caracterizou. Em primeiro lugar, destaca-se a dificuldade de identificar um carácter uníssono nas propostas elaboradas pelos artistas românticos. Como factor determinante para esta dificuldade de identificação encontramos a tendência do artista romântico para a valorização duma subjectividade centrada no Eu. Esta tendência teve como consequência, conforme a sensibilidade de cada artista, a proliferação de diferentes expressões. Por isso o Romantismo, mais do que um projecto comum, como por exemplo o anterior Classicismo francês, foi um movimento pouco sintonizado e nada centralizador. "*O Romantismo não tem dogma, nem princípio, nem objectivo, nem programa, nada que se situe dentro de um pensamento definido ou de um sistema de conceitos (...) O Romantismo é uma atitude vital de índole própria e nisso reside a impossibilidade de determinar conceptualmente a sua essência*"<sup>15</sup>.

A dificuldade ou *impossibilidade* em escalonar as particularidades inerentes ao projecto romântico inscrevem-se mais na categoria *psicológica* que este movimento assumiu, mais do que na sua categoria *histórica*.

O Romantismo, enquanto categoria histórica, desenvolveu-se principalmente na Alemanha, no período que abrange o final do século XVIII até meados do século XIX. Ainda como categoria histórica ou movimento artístico torna-se possível delinear características de um projecto comum, do qual se salienta: a) a revolta metafísica, tanto social como política, a que não são alheias as ideias da revolução Francesa e da revolução Industrial; b) a insatisfação do indivíduo perante o que existe, prova da contribuição das desilusões provocadas pelo liberalismo e pela recente industrialização;

---

<sup>14</sup> Esta nova forma de estar teve como incentivadores: Rousseau (1712-1778), Kant (1724-1804) e Fichte (1762-1814). Com Rousseau surgiu a valorização dos sentimentos em detrimento da razão intelectual, e da natureza mais autêntica do homem, em contraposição ao artificialismo da vida civilizada, com Kant o incentivo do desenvolvimento de uma liberdade de pensamento e com Fichte o conceito da reflexão originária do Eu.

<sup>15</sup> HARTMAN, Nicolai, "A Filosofia do idealismo alemão", Lisboa, Gulbenkian, pág. 189-190.

c) a vontade (numa perspectiva schopenhaueriana) como suporte do indivíduo para a ultrapassagem da precária realidade, em que a “a consciência, o pensamento, não são realidades primeiras, mas sim fenómenos resultantes do querer, único absoluto autêntico”<sup>16</sup>; d) o idealismo da metafísica do Espírito e da Natureza. No primeiro caso, temos a filosofia de Fichte da transcendência do Eu, no segundo encontramos a concepção filosófica de Schelling da ideia da Natureza como individualidade orgânica.

Estas características apontam para as áreas em que o Romantismo mais se distingue: enquanto fenómeno psicológico (estados de alma); como expressão artística (expressão do interior espiritual e do exterior da Natureza numa aspiração ao infinito, fundada numa simbiose com o Eu); no pensamento filosófico (principalmente no idealismo alemão e a reflexibilidade do sujeito, que se auto-produz produzindo o real); e na interpretação do sentimento religioso (posicionamento face a Deus). Segundo C. Couto, “a tradição do romantismo filosófico está presente numa *Tópica Nocturna*, desde a Odisseia da consciência estética schellingiana aos *Hinos à Noite* de Novalis, desde a metafísica musical de Nietzsche ao virtuosismo e engenho de Liszt”<sup>17</sup>.

Sob um ponto de vista de categoria ou fenómeno *psicológico*, destaca-se o denominador comum do espírito romântico da entrega quase incondicional ao sentimento, o que dificulta a possibilidade de esboçar uma cartografia do perfil do indivíduo.

A rigidez normativa dos estilos anteriores, valorizada pelo neoclassicismo, é abolida pelos românticos, para permitir a emergência de novas premissas artísticas, que retratam a própria conflituosidade do indivíduo romântico consigo próprio e com o mundo. Aqui destaca-se a aparente incongruência das propostas do movimento romântico e a tendência para se construir em polaridades antagónicas, reflectida nas obras e no ardor da sua defesa. Os artistas românticos defendem simultaneamente o momento presente e o historicismo, ao apoiarem a revolução social e paralelamente, apelarem ao refúgio na Natureza e no universo dos sonhos. Estes paradoxos constituem o próprio ser romântico.

A originalidade do movimento romântico pressupõe a atenção concedida à centralidade emocional do sujeito, tornando-o mais do que um movimento ou um estilo artístico, numa forma de pensamento ou, com afirma Baudelaire: “não é precisamente na escolha dos assuntos nem na verdade exacta que se situa o Romantismo, mas sim no

---

<sup>16</sup> CLAUDON, F., “Enciclopédia do Romantismo”, pág. 22.

<sup>17</sup> COUTO, S. C., “Tópica Estética”, pág. 482.

modo de sentir”<sup>18</sup>. Por outras palavras o espírito romântico afirma-se mais como uma atitude: uma forma de viver (ou de morrer).

Deste modo, o sentir romântico implicava o conhecimento de si mesmo. Como afirma Ricarda Huch “para os românticos, todo conhecimento é inseparável de um aprofundamento de si mesmo pela reminiscência e pela reflexão”<sup>19</sup>. Simultaneamente o conhecimento infinito e subjectivo de si mesmo aproxima o homem romântico de uma perspectiva religiosa. A abordagem da religiosidade na obra romântica foi assumida como uma condição essencial à realização da própria obra. O pintor Otto Runge ao definir as regras da obra de arte assume três condições para a sua realização: “1º O nosso pressentimento de Deus; 2º A sensação de nós próprios em acordo com o todo e o mais além; 3º A religião e a arte; quer dizer, o exprimir as nossas sensações supremas através de palavras, de sons ou de imagens”<sup>20</sup>. Estas condições de realização da obra de arte, vai de encontro ao que Ricarda Huch afirma como a dimensão “mística inconscientemente aplicada”. Esta autora afirma, ainda, que desta asserção só não podemos aceitar o termo “inconscientemente”, porque os românticos tinham clara consciência de que visavam ter uma experiência mística que lhes daria um conhecimento absoluto. “Apesar do seu pensamento muitas vezes exclusivo, eles nunca perderam de vista a unidade e a totalidade do ser”<sup>21</sup>. De ressaltar que o forte teor místico dos artistas românticos abrangia a vivência da religião, no sentido em que, com e através dela, o sujeito podia experienciar momentos de intensa e sincera emoção, através de sentimentos devotos, do êxtase e da contemplação beatífica<sup>22</sup>.

### 2.1.2. A obra de arte total no Romantismo

O projecto da *Gesamtkunstwerk* faz parte da ambição romântica em constituir uma obra de arte global. A necessidade de constituir uma expressão artística que fosse globalizante surge da vontade do ser romântico em procurar uma comunhão com a vida, numa entrega total à existência.

Anteriormente ao projecto wagneriano da obra de arte total, existiram outras propostas da fusão da arte e vida, nomeadamente com os românticos alemães. Neste

---

<sup>18</sup> BAUDELAIRE, citado por Claudon, F., “Enciclopédia do Romantismo”, pág. 179.

<sup>19</sup> HUCH, Ricarda, “Les romantiques allemands”, pág. 89.

<sup>20</sup> HUCH, R., “Les romantiques allemands”, pág. 283.

<sup>21</sup> HUCH, Ricarda, “Les romantiques allemands”, pág. 89.

<sup>22</sup> Por outro lado, o pietismo na Alemanha é também uma resposta à ortodoxia protestante oficial, extremamente com os seus cânones extremamente rígidos. GUINSBURG, J., “O romantismo”, pág. 266.

sentido, estes artistas defenderam a incorporação mútua de duas ou mais disciplinas, de tal modo que uma fecunda a outra e vice-versa, segundo uma relação extra ou supra-disciplinar. Nesta atitude surge o princípio do projecto romântico da unificação dos géneros artísticos, que abarcava as propostas literárias, as artes plásticas e a música. Constata-se a mesma vocação unitária nas articulações dos diferentes saberes, que englobam arte, filosofia, ciência e religião. Como sintetizou Friedrich Schlegel nos seus “Fragments critiques”: “toda a história da poesia moderna é um comentário contínuo ao seguinte breve texto filosófico: toda arte deve tornar-se ciência e toda ciência, arte; poesia e filosofia devem unir-se”<sup>23</sup>. Neste sentido, antes de particularizarmos o projecto da obra total em Wagner, analisaremos o conceito de totalidade e as práticas que aí advieram no movimento romântico.

Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy<sup>24</sup> consideram que a inauguração do projecto teórico na literatura se iniciou com o primeiro romantismo, chamado o romantismo de Iena<sup>25</sup>. Nos autores românticos de Iena, em que se destaca Friedrich Schlegel, o exercício da crítica assume uma dimensão essencial na produção teórico-poética. A revista *Athenäum*<sup>26</sup> foi o principal meio de divulgação das ideias revolucionárias de uma política metafísica<sup>27</sup>, onde se teorizou o romance, a nova mitologia e a ironia, onde se aprofundou a crítica literária e onde se desenvolveu uma forma reflexiva e filosófica do fragmento<sup>28</sup>. Desde então, tratou-se em criar dispositivos de autonomização do discurso poético-artístico, que permitiam que a arte reflectisse sobre si própria, num incessante questionamento dos seus pressupostos, fundamentos e identidades. A crítica assumia-se como um dispositivo de mediação entre a particularidade e a singularidade da obra com o carácter infindo da arte. Schlegel, principalmente no período entre 1798 e 1800, dedica-se a uma espécie de *romantização*

---

<sup>23</sup> SCHLEGEL, F. - Fragments critiques (115) in “L’absolu littéraire”, pág. 95. Este fragmento não está completamente atribuído da Friedrich Schlegel (ver pág. 178).

<sup>24</sup> LACOUÉ-LABARTHE, J.-L. Nancy, “L’absolu littéraire”, pág. 9.

<sup>25</sup> Na escola de Iena surgem personalidades como o filósofo Fichte e reagrupa entre outros Tieck, Novalis e os irmãos Schlegel.

<sup>26</sup> Em 1798 F. Schlegel publica, juntamente com Ludwig Tieck, Novalis, Schelling, Schleiermacher e August Wilhelm von Schlegel, a primeira edição do periódico *Athenäum*.

<sup>27</sup> A mais constante tradição de uma política ideal e metafísica, em política orgânica, fornece o modelo da fragmentação, LACOUÉ-LABARTHE, J.-L. Nancy, “L’absolu littéraire”, pág. 65.

<sup>28</sup> A escrita sob a forma de fragmento foi editado pela primeira vez em 1797 na revista *Lycée des beaux-arts*, dirigida por Reichardt. É nesta revista que Friedrich Schlegel publica os seus “Fragments critiques”. Segundo Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy o género do fragmento remonta a textos de Chamfort (*Pensamentos, Máximas e Anedotas* de 1795), que por sua vez, remete para a leitura de Pascal (*Pensées* de 1670) e Montaigne (*Essais* 1580-1588). “L’absolu littéraire”, pág. 58 e 61.

Como veremos, a ideia de fragmento implica uma individualidade inacabada e um colocar em singular a totalidade. Por isso, no presente estudo, o termo *fragmento* será sempre aplicado e usado no singular.

do mundo, o que implicou recriar o mundo a partir do “eu”, numa afirmação do individual e do moderno, e numa clara ruptura com a divisão tradicional e estanque entre sujeito e objecto.

Deste modo, na recepção da exposição da crítica, aprofunda-se o conceito de fragmento como um projecto teórico-poético que incorpora no processo de construção do conhecimento sobre o individuo e sobre o objecto, a ideia do inacabado e da totalidade sempre em aberto, que traduz a inesgotabilidade do fazer numa «ontologia do inacabamento»<sup>29</sup>. Decorrente do projecto romântico linguístico os fundamentos do entendimento do fragmento, tornam-se pertinentes no sentido da procura da obra total, porque o fragmento é um compromisso entre a singularidade (isolamento) e a totalidade.

Segundo Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy “Mais do que o «gênero» do romantismo teórico, o fragmento é considerado como a sua incarnação, a marca mais distintiva da sua originalidade e o signo da sua radical modernidade”<sup>30</sup>. Ainda segundo estes autores, na continuidade do entendimento linguístico – artístico da noção do fragmento, existe um relativo inacabamento, uma certa ausência do desenvolvimento discursivo e uma subjectividade experimental. Assim, o fragmento designa o sujeito (unidade) como um todo e parte de um todo.

Segundo Schlegel a concepção do fragmento implica um pensamento inacabado, ou melhor, em construção, mas que se constrói como pensamento do Sistema. “Um diálogo é uma cadeia ou uma coroa de fragmentos. Uma troca de cartas é um diálogo numa escala maior. (...) Não há ainda nada que seja fragmentário na sua matéria e na sua forma, totalmente subjectivo e individual ao mesmo tempo que totalmente objectivo e formando como que uma parte necessária do sistema de todas as ciências”<sup>31</sup>. Nesta citação-fragmento (77) de Schlegel podemos constatar como a ideia de alteridade pode pressupor e conter a unidade pela totalidade, no sentido em que um sistema de *fragmento(s)* se compõe por uma complexa relação do cruzamento de diversos pensamentos, encadeados uns nos outros numa auto-reflexão totalizante.

A teorização do conceito de fragmento de Schlegel, manifesta além da ideia da totalidade como fragmento e do fragmento como totalidade, a impossibilidade do acesso ao todo. Isto é, para este escritor, o fundamento do conceito de fragmento consiste

---

<sup>29</sup> COUTO, S. C., “Tópica Estética”, pág. 247.

<sup>30</sup> LACOUÉ-LABARTHE, J.-L. Nancy, “L’absolu littéraire”, pág. 58.

<sup>31</sup> SCHLEGEL, F. - Fragments critiques (77) in “L’absolu littéraire”, pág. 107.

precisamente na valorização da totalidade fragmentária, na sua organicidade<sup>32</sup>. Entenda-se esta organicidade conseguida a partir do excesso de proposições, o que implica a dificuldade de uma exposição sistemática dos seus fundamentos, dado que, para o espírito romântico, a fragmentação consiste precisamente na capacidade de abarcar a totalidade fragmentária.

No entendimento de Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy, o fragmento na sua acepção filológica assume o valor de ruína<sup>33</sup> pela sua asserção evocativa: evoca o perdido ainda que represente, enquanto esboço, a unidade viva duma individualidade, de uma obra ou autor. Na sua acepção literária o fragmento distancia-se da noção de «trecho» ou de «pensamento» (máxima, observação, opinião) porque assume como essencial à constituição do fragmento a ideia moderna de inacabado. “Neste sentido, todo fragmento é projecto: o fragmento – projecto não vale como programa ou prospecto, mas como projecção *imediata* daquilo que, no entanto, ele inacaba”<sup>34</sup>. Este processo do devir contínuo do fragmento reforça a ideia romântica da dificuldade em sistematizar o discurso do particular que se assume como um todo.

Entendida como uma «pequena obra» o fragmento é como um microcosmo da Obra<sup>35</sup>. Os românticos ao assumirem o carácter inacabado do fragmento como obra, reforçam duas ideias da particularidade desta escrita: primeiro, em algo que não se pode fechar já que se trata de uma procura infinita, e em segundo, trata-se do revelar de uma verdade em que o homem assume o carácter de eterno errante. “Ora, [segundo Carlos Couto] uma poética que reflecta a sua própria inquietude insere-se na dinâmica (,,,) na «desconstrução» das noções tradicionais de modelo, bem como do sistema de oposições biunívocas que classicamente o discurso filosófico – metafísico sobre a Arte comporta: arte / natureza, sensível / inteligível, forma / conteúdo, superfície / fundura, aparência / realidade, significante / significado, etc.”<sup>36</sup>.

A construção da obra enquanto fragmento e poesia reflecte as contradições do acto de fazer, e revela-nos a duplicidade do pensamento romântico, em que se apresenta por um lado como defensora da total liberdade criativa e, por outro, nos remete para impossibilidade de alcançar o infinito. Como Guinsburg analisa: “na poesia, por trás do arbítrio, do criador, de sua absoluta liberdade, é a informidade básica do sem-fim que se

<sup>32</sup> LACOUÉ-LABARTHE, J.-L. Nancy, “L’absolu littéraire”, pág. 64-65.

<sup>33</sup> LACOUÉ-LABARTHE, J.-L. Nancy, “L’absolu littéraire”, pág. 62.

<sup>34</sup> LACOUÉ-LABARTHE, J.-L. Nancy, “L’absolu littéraire”, pág. 63.

<sup>35</sup> LACOUÉ-LABARTHE, J.-L. Nancy, “L’absolu littéraire”, pág. 68.

<sup>36</sup> Apesar de Carlos S. Couto não se referir explicitamente à problemática romântica, esta sua reflexão sintetiza uma apreensão da instauração da obra de arte. COUTO, S. C., “Tópica Estética”, pág. 191.

apresenta como expressão essencial do Romantismo. Uma vez que o infinito não pode caber numa forma, a obra não pode fechar-se formalmente, isto é, ser completa<sup>37</sup>.

Há uma certa impossibilidade de se situar a totalidade fragmentária, porque esta se encontra simultaneamente no todo e nas partes constituintes: por um lado cada fragmento vale por si mesmo na individualidade, por outro, a totalidade presentifica-se em cada parte como uma co-presença<sup>38</sup>. Os românticos para transmitirem e valorizarem esta problemática, assumiram estrategicamente o anonimato nas suas publicações. Este anonimato não pretendia esbater a importância da sua autoria, mas sim, reforçar o que em diversas ocasiões é apresentado como «symphilosophie» ou «sympoésie», entendida como a universalidade da visão do todo<sup>39</sup>.

A valorização do conceito de obra, enquanto fragmento, conduz-nos a uma outra definição fundamental do estar romântico e da sua procura de um saber absoluto: o *Witz*<sup>40</sup>. A compreensão do conceito *Witz* implica toda a estrutura fragmentária dialéctica do fragmento: o seu modo operativo apresenta-se como uma relação necessária com a plenitude infinita. O *Witz* para além de ser forma ou género é, essencialmente, uma pluralidade de valores tendo como denominador comum uma faculdade do espírito. O *Witz* ao vincular-se a um saber especulativo produz-se na metafísica da Ideia, na sua auto-manifestação. Neste sentido, o *Witz* é a essência do fragmento, isto é, ele é a sua faculdade do espírito. Porque, a sua ocorrência é a própria genialidade potencializada no fragmento (“é o espírito social incondicionado, ou genialidade fragmentária”<sup>41</sup>), no sentido em que transmite a genialidade poética da produção do instante, a luminosidade do instante, enquanto forma acabada do Sistema.

---

<sup>37</sup> GUINSBURG, J., “O romantismo”, pág. 273.

<sup>38</sup> “A obra fragmentária não é directamente nem absolutamente a Obra. Mas é, contudo, na sua relação com a obra que é necessário compreender a sua própria individualidade”, LACOUÉ-LABARTHE, J.-L. Nancy, “L’absolu littéraire”, pág. 64.

<sup>39</sup> LACOUÉ-LABARTHE, J.-L. Nancy, “L’absolu littéraire”, pág. 65.

<sup>40</sup> O *Witz* remonta ao século XVII. O *Witz* aproxima-se do estar, do saber e do sentir, que os franceses nomearam de *l’esprit* e os ingleses de *Wit*. A ideia de *Witz* pode-se traduzir como a graça, o gracejo, o espírito, mas é necessário frisar que este se manifesta na construção do todo. Schlegel sintetiza o espírito inerente ao *Witz*: “A fantasia procura exteriorizar-se com todas as suas forças, mas, na esfera da natureza, o divino só pode comunicar e exteriorizar-se indirectamente. Eis [a razão] porque daquilo que na origem era fantasia não perdura no mundo dos fenómenos senão o que apelidamos de *Witz*”, LACOUÉ-LABARTHE, J.-L. Nancy, “L’absolu littéraire”, pág. 326. Sobre a definição do *Witz* ver pág. 74 a 80.

<sup>41</sup> SCHLEGEL, F. - Fragments critiques (9) in “L’absolu littéraire”, pág. 82.



O *Witz*, enquanto faculdade do espírito, apresenta a dificuldade de este nunca poder ser verdadeiramente assimilado a um género ou obra. No entanto, para se constituir e vincular enquanto obra, precisa de se materializar pela escrita<sup>42</sup>.

Quer a noção de obra enquanto fragmento quer o conceito *Witz* têm implícito a mudança significativa do entendimento da arte que ocorreu no período romântico, que é o deslocamento da atenção do objecto criado para o acto de criação e para o sujeito criador. Como afirma Guinsburg “há, pois, um deslocamento da ênfase valorativa, que passa da obra para o autor. A obra valida-se na medida em que exprime o ser profundo do autor. Ocorre então uma certa depreciação do valor objectivo do produto artístico, cuja importância se torna função do génio que deve revelar-se como explosão subjectiva e não como perfeição objectiva”<sup>43</sup>.

É este pensar e ser Obra que permite o entendimento da relação do artista enquanto sistema (Sistema-Sujeito) e enquanto obra (Obra-Sujeito), que altera a lógica linear do discurso artístico clássico, ao promover um novo discurso que afirma que a obra de arte deve valorizar o seu devir através de processos que remetem para o *work in progress*<sup>44</sup>.

Os artistas românticos ao reflectir sobre a obra de arte tiveram necessariamente de se confrontar com os seus processos de mediação. Schlegel considera, na continuidade do pensamento de Fichte, que a realização plena do ideal de liberdade torna-se impossível de realização, mas simultaneamente afirma que essa impossibilidade é mais do domínio da filosofia, e que a arte poderia indicar um caminho para essa concretização. A obra de arte seria a ponte entre o real e o ideal, entre o Eu e o Não-Eu. Segundo Schlegel caberia ao poeta realizar a tarefa de mediação de um modo mais profundo. Neste sentido, a poesia seria um idealismo concretizado, ao tornar concreta a filosofia.

Schlegel também entende a totalidade da poesia como fragmento, no sentido em que a poesia romântica é simultaneamente «universal e progressiva»<sup>45</sup> e cuja essência é “de não poder ser/devir senão eternamente, e de nunca se completar (realizar)”. Conceitos que por sua vez remetem para a poesia enquanto *poiesis* e

---

<sup>42</sup> “Só se pode exprimir o verdadeiro *Witz* pela escrita, como as leis (...)”, *Fragments de l’Athenaeum* (394) in “L’absolu littéraire”, pág. 164.

<sup>43</sup> GUINSBURG, J., “O romantismo”, pág. 268.

<sup>44</sup> LACOUÉ-LABARTHE, J.-L. Nancy, “L’absolu littéraire”, pág. 69.

<sup>45</sup> SCHLEGEL, F. - *Fragments critiques* (116) in “L’absolu littéraire”, pág. 112.

produção<sup>46</sup>. A nova essência da poesia moderna apresenta-se como uma criação de uma intenção<sup>47</sup> que aspira à perfeição, enquanto a poesia clássica era entendida como uma criação do instinto.

De acordo com Schlegel esta nova poesia «universal e progressiva» estava conectada com a filosofia, porque em ambas encontramos a actividade do espírito mediada pelo Eu, que aspira alcançar o infinito, quer através da intuição intelectual, quer através da necessidade de se materializar em objecto / Obra. Enquanto Schlegel (e também o poeta Novalis) direcciona a poesia filosoficamente - «symphilosophie» -, o filósofo Schelling direcciona a filosofia poeticamente - «sympoésie». Deste modo, estas abordagens permitem um confluir de práticas e teorias que legitimam obras híbridas. Para Novalis a poesia não será mais do que uma “*pintura e uma música interna (...)*. Uma verdade modificada pela natureza da *alma*” que procura poder produzir “*tonalidades afectivas interiores, além de pinturas ou de intuições, ou talvez mesmo de danças espirituais*”, o que leva Novalis a considerar a poesia igual à “*arte da simulação da alma*”<sup>48</sup>.

Para os românticos, a poesia e a literatura, assim como as outras formas de expressão artísticas, adquirem cada vez maior autonomia, uma vez que cada uma das áreas, constrói o seu próprio universo referencial. Com os artistas românticos a construção / realização da obra não se concebe a partir do referencial da realidade exterior, mas cria a sua identidade no poder criador da “«*imaginação mágica*», (...) da «*palavra criadora*», do «*genialismo romântico*», da «*luminosidade*”<sup>49</sup>. A literatura produz-se também a partir da sua própria teoria, já que, atendendo aos preceitos formulados pela escola de Iena, a teoria de um romance deve ser ela mesma um romance<sup>50</sup>. Com os artistas e filósofos românticos forma-se um novo entendimento artístico em que ao artista não é pedido a reprodução de uma realidade previamente dada, em que o autor se limitava a registar esse código mimético, para em seu lugar se valorizar o processo da feitura da própria obra (escrita, desenho, pintura, música...). Neste sentido, com o romantismo a atenção recai sobre o acto de criação e a obra

<sup>46</sup> “ (...) a *poesia infinita* do fragmento 116, ou «o espírito em devir» da poesia do fragmento 93 (*Ath.*), ou «a poesia infinitamente valiosa» (*L. 86*) são essencialmente poesia na medida de sua natureza *poiética*” LACOUÉ-LABARTHE, J.-L. Nancy, “L’absolu littéraire”, pág. 69.

<sup>47</sup> HUCH, R., “Les romantiques allemands”, pág. 95.

<sup>48</sup> NOVALIS, “Arte t Utopie” pág. 95. Fragmento 507.

<sup>49</sup> COUTO, S. C., “Tópica Estética”, pág. 235. Embora não se referindo unicamente ao movimento romântico, este autor, adjectiva de uma forma precisa o imaginário deste movimento.

<sup>50</sup> LACOUÉ-LABARTHE, J.-L. Nancy, “L’absolu littéraire”, pág. 22.

assume-se como permanente criação – o devir. Nesta característica do devir da obra o fragmento torna-se um dos casos mais paradigmáticos do entendimento romântico da criação.

O posicionamento da valorização do devir da obra, também se estende às outras linguagens artísticas, inclusive à pintura (essencialmente no género paisagem) em que o artista solicita ao observador para não se focar no que está representado na sua forma imediata, mas sim, discernir a aplicação dos conceitos inerentes à obra. O pintor romântico alemão Kaspar Friedrich, defendia por princípio que uma imagem não devia ser inventada mas interpretada, donde se pode concluir que as suas imagens “brotavam de um sentimento lírico-musical”<sup>51</sup>. Friedrich, segundo Huch, raramente fazia esboços ou desenhos prévios para as suas pinturas, porque desta forma ele acreditava que apreendia e retinha na totalidade o impulso criativo subjacente, que se apresentava como condição de genialidade.

Um outro artista alemão, o pintor Phillip Otto Runge, foi um dos que mais apelou ao observador para apreender a significação da sua pintura através dos conceitos do fragmento e de totalidade. Segundo Graça Amarante, este pintor conseguiu realizar a ideia de totalidade orgânica no seu projecto visionário *Die Tageszeiten (As partes do dia)*. “Para este artista a construção de um espaço arquitectónico de inspiração gótica albergaria no seu seio o ciclo de pinturas *Die Tageszeiten (As partes do dia)*, acompanhado por comentários poéticos do escritor Luwig Tieck. Um fundo musical asseguraria a coesão mística da totalidade do acontecimento”<sup>52</sup>. O escritor Tieck considerava que as pinturas de Runge realizavam completamente a pretendida fusão entre a matemática, a música e o cromatismo. Para este escritor, além da poderosa mestria em relacionar as várias disciplinas artísticas, a grande força criativa de Otto Runge era a intensidade alegórica que emanava da sua pintura<sup>53</sup>. Para Ricarda Huch a grande particularidade deste pintor é que assumia que essência da obra de arte era exprimir e comunicar<sup>54</sup>.

Para Schlegel, a obra do pintor Otto Runge aproxima-se do que nomeou de “pintura musical” sobretudo ao desenvolver a noção de *arabesco*. O *arabesco* alterou o

---

<sup>51</sup> HUCH, R., “Les romantiques allemands”, pág. 280.

<sup>52</sup> GRAÇA, A., M. A. Amarante. – A estética Wagneriana e a miragem oitocentista da fusão das artes, in Revista portuguesa de estudos germanísticos, nº2, 1984, pág. 28.

<sup>53</sup> HUCH, R., “Les romantiques allemands”, pág. 285.

<sup>54</sup> HUCH, R., “Les romantiques allemands”, pág. 286. Esta autora analisa como o acto criativo para Otto Runge era um processo doloroso, inquietante e hostil. De tal modo, que ele foi um dos primeiros artistas a conceptualizar o que seria o devir da obra, para além da sua capacidade pessoal de realização artística.

espaço dantes reservado ao *tema*, para remeter o observador para uma leitura dentro da *hermenêutica de sentido*. Segundo Schlegel o arabesco desempenha um papel fundamental no romantismo, porque corresponde ao espírito romântico no sentido em que era a forma mais antiga e original de vincular fantasia. Para os românticos a fantasia assumia um sentido significativo profundo, pois correspondia a uma livre manipulação da imaginação, possibilitava um jogo irónico e permitia a desenvoltura de uma imaginação sem limites. O que é sintetizado pelo poeta Novalis como “Os arabescos, os modelos, os ornamentos, etc., são a música propriamente *visível*”<sup>55</sup>.

O pintor Otto Runge afirmou a impossibilidade de a pintura poder alcançar o elevado grau de excelência da época grega e renascentista. Por essa razão, considerou que a pintura tinha de procurar novas referências e potencialidade para poderem corresponder às novas abordagens da representação. Neste sentido, considerou a paisagem como o tema de eleição.

A pintura de paisagem, paralelamente à notoriedade que o *arabesco* assumiu na representação pictórica do sujeito romântico, também conquistou a primazia na representação do sentimento romântico. Para os românticos o Eu transcende a Natureza física, mas é através dela que o sujeito se encontra, numa simbiose entre o sentimento interior e o “nível orgânico das coisas, com o *entendimento interno* da Natureza viva e animada”<sup>56</sup>. O que levou o poeta Novalis a afirmar que «O que está fora de mim está justamente em mim, é meu – e inversamente»<sup>57</sup>. Esta assumida simbiose entre o estado de alma sujeito e os fenómenos naturais, fez com que a pintura mudasse radicalmente os seus propósitos. Segundo Ricarda Huch, que, ao analisar a obra de Otto Runge escreve: “primitivamente, via-se a natureza no espírito, em particular no homem; hoje, inversamente, vê-se o espírito na natureza”<sup>58</sup>.

No romantismo reconhecemos um cruzamento da individualidade orgânica da natureza com a individualidade singular do homem, e nesta simbiose, o aspecto material revela o espírito que as anima, numa relação entre o seu carácter expressivo / simbólico e criação. Para o artista / poeta a natureza oscila entre o estado do objecto e o estado da linguagem, cabendo o papel mediador entre o Eu e a Natureza exterior. Ainda segundo

---

<sup>55</sup> NOVALIS, “Art et Utopie”, pág. 46.

<sup>56</sup> NUNES, B., “A visão romântica” in “O romantismo”, pág. 58.

<sup>57</sup> Novalis citado por NUNES, B., “A visão romântica” in “O romantismo”, pág. 58.

<sup>58</sup> HUCH, R., “Les romantiques allemands”, pág. 282.



R. Huch os românticos impuseram os seus próprios sentimentos sobre os objectos que representavam. De tal modo que estes adquiram uma significação e uma linguagem<sup>59</sup>.

A pintura de paisagem representou o estar romântico, porque a narrativa pictórica aproximava-se da ausência da representação mimética para, em seu lugar, se valorizar uma representação exaltada dos sentimentos. Isto é, para os pintores românticos, a valorização anterior, atribuída à representação e à ilusão, era agora considerada como elemento menor. A arte funciona como uma espécie de revelação eterna que, ao realizar a unidade entre beleza e verdade, descerra a unidade congénita entre a filosofia e a poesia.

A defesa romântica da validade da tese de uma desejável união interdisciplinar das artes, encontra novas premissas, no relacionamento entre a música e o texto. Exemplo desta interligação de música/poesia é a sinfonia “Fausto” (1855) de Liszt, cuja “divisão em três partes, cada uma caracterizando uma das três personagens principais, é mais um poema sinfónico do que uma sinfonia propriamente dita”<sup>60</sup>.

Este exemplo é demonstrativo de como os artistas e músicos românticos pretendiam, por um lado, transpor os limites da sua própria existência, numa luta constante consigo próprio, mas também ultrapassar as convenções artísticas que impediam a representação totalizante do seu sentir. Ainda, atendendo-se ao registo musical, “a outra consequência desta nova idealidade (...) é a exigência de complementaridade das artes ou, o que quer dizer o mesmo, a tentativa de o artista se sentir à vontade em vários modos de expressão. O músico é também poeta. (...) Assim, no lied<sup>61</sup>, a palavra e o som, a poesia e a música, fundem-se intimamente numa obra específica.”<sup>62</sup>.

O compositor Wagner, imbuído pelo espírito e entusiasmo romântico, chega mesmo a conceber e a teorizar a fusão dos géneros e a ligação de linguagens artísticas da seguinte forma: “Só a arte que corresponde a esta capacidade total do homem é,

---

<sup>59</sup> HUCH, R., “Les romantiques allemands”, pág. 283. Esta autora salienta que esta transposição de significado também se encontra na arte da poesia.

<sup>60</sup> CLAUDON, F. - Enciclopédia do Romantismo, pág. 264.

<sup>61</sup> “O *lied* torna-se (...) um verdadeiro pequeno drama lírico de reduzida dimensão. Aliás, no romantismo o género *lied* assumiu um tal valor expressivo que o seu nome transitou para a música instrumental”. (CLAUDON, F., “Enciclopédia do Romantismo”, pág. 267). O *Lied* como síntese poético-musical é uma forma de inter-relação entre Poesia e a Música. Para além da música também teve como seus defensores os poetas Goethe, Wilhelm Müller e Heine. IRIARTE, R., “Música e Literatura no Romantismo Alemão”, pág. 21.

<sup>62</sup> CLAUDON, F., “Enciclopédia do Romantismo”, pág. 269.

portanto, *livre*, o que não acontece com uma *modalidade* artística, assente apenas em uma capacidade humana isolada”<sup>63</sup>.

### 2.1.3. A obra de arte total em Wagner

Wagner encontrou na ópera, que prefere designar por «drama»<sup>64</sup>, a possibilidade de criar uma “leal penetração recíproca das diferentes artes, que é ao mesmo tempo um processo de gestação a partir de cada uma delas e de complementação de cada uma pelas outras”<sup>65</sup>. Para entendermos de que forma esta «obra de arte una» se revela, temos que analisar as especificidades que Wagner atribui a cada «modalidade», mais especificamente à música, às artes plásticas, à poesia e, por fim, à dança.

Wagner reconhece na música a capacidade metafísica de expressar o nível mais íntimo do espírito. Para além de ser uma expressão artística em que não existe figuração, ou representação de um objecto, o “carácter unificador da música é o que lhe confere a sua dimensão metafísica e a sua capacidade de expressar o inexprimível”<sup>66</sup>. A música, ao ultrapassar a representação, remete para os sentidos, porque permite que o ouvinte faça ilações livres, fora de toda a objectualidade e por isso envolvendo-se com a sua percepção e seu subjectivismo.

A valorização da dimensão metafísica da música não é exclusivamente wagneriana, pois, como já foi referido anteriormente, faz parte do pensamento romântico e da filosofia hegeliana. A música no projecto romântico é entendida como a linguagem do sentimento e das paixões em que, tal como no sublime, há uma libertação do intelecto face à vontade individual. O estatuto que a música adquiriu na estética romântica reflecte a sua concepção anti-mimética e anti-representacionista. Para

---

<sup>63</sup> WAGNER, R., “A obra de Arte do Futuro”, pág. 55.

<sup>64</sup> Segundo Aires Graça e Maria Antónia Amarante, “Wagner furtou-se sempre a uma designação específica, rejeitando a denominação *drama musical*, utilizada pela crítica contemporânea em relação à sua obra, e preferindo-lhe a perífrase *ersichtlich gewordene Taten der Musik* (acções musicais tornadas visíveis).” in *A estética Wagneriana e a miragem oitocentista da fusão das artes*, pág. 32. Segundo Elisabete Jesus de Sousa “O drama musical wagneriano, apresenta, do ponto de vista formal, um modelo alternativo ao esquema tradicional da ópera exactamente devido à ausência de uma compartimentação em números musicais; narração e expressão não têm que se conformar a modelos compositivos opostos, tais como a ária e o recitativo, formas de apresentação habituais na ópera em toda a Europa até meados do século passado”, in “A técnica do *Leitmotiv* em *Der Ring Des Nibelungen* de Richard Wagner e em *Buddenbrooks* de Thomas Mann”, pág. 64.

<sup>65</sup> WAGNER, R., “A obra de Arte do Futuro”, pág. 63.

<sup>66</sup> CASTRILLO, D., F. J. Martínez, “La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche”, in *Historia de las ideas estéticas y ...*, vol I, pág. 372.

Wilhelm Wackenroder<sup>67</sup> a música tem o poder de exprimir e conservar os afectos distanciando-se, no entanto, da situação concreta que a originou. Neste sentido, a música adquire um valor no domínio do simbólico, porque ao trazer à consciência sentimentos inconscientes, faz com que actue sobre o psiquismo humano<sup>68</sup>. Para Schopenhauer a música também encontra a sua supremacia do domínio metafísico da filosofia romântica. Para este filósofo, a música ocupava um lugar privilegiado entre as artes, porque é uma expressão artística que permite a própria consumação do sujeito no seu interior e onde a apreensão da essência íntima das coisas se realiza de modo mais perfeito. Para Schopenhauer, na tradição do pensamento platónico, a diferença entre a música e as outras expressões artísticas é que esta não constitui uma imitação de uma ideia, mas traduz, de modo imediato, as vibrações da essência do mundo, numa palavra: a própria Vontade. Schopenhauer ao assinalar a música como a representação directa da Vontade faculta-a de uma intangibilidade, o que por sua vez, para além de lhe dotar uma existência autónoma em relação ao mundo dos fenómenos, também a dota de uma linguagem universal que ultrapassa qualquer tipo de individualidade.

D. Castrillo e F. Martínez afirmam acerca deste assunto: “Para Schopenhauer, a música não é uma representação (Nachbildung) ou uma repetição (Wiederholung) das Ideias, ou uma representação objectiva da Vontade, mas sim uma representação directa da própria Vontade, o que faz que ela actue imediatamente sobre si própria, modificando os sentidos, as paixões e as emoções do público”<sup>69</sup>. Neste sentido, a música exprime a essência das coisas (no seu carácter geral e não particular) o que a coloca num plano superior das Ideias. Para este filósofo a música, é um espelho da vida, que suprime nela as vicissitudes realmente experimentadas, em que as coisas deixam de ser motivos (para a vontade) e se convertem em puro reflexo objectivo, que se oferece à nossa desapaixonada contemplação. Para Schopenhauer a linguagem musical representa a coisa-em-si, o mundo metafísico, e é no encontro com a sua essência, que se distancia do mundo físico e dos processos imitativos características das outras linguagens artísticas. Como afirma Nuno Nabais: “O sublime é o que abre o sentimento para além da representação e para além das Ideias, isto é, para o abismo da vontade do mundo

---

<sup>67</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773 – 1798) foi um dos autores alemães que iniciou e teorizou a concepção romântica da arte musical. O seu primeiro texto “Die Wunder der Tonkunst” (As maravilhas da arte musical) data de 1799.

<sup>68</sup> IRIARTE, Rita, “Música e Literatura no Romantismo Alemão”, pág. 10-11.

<sup>69</sup> CASTRILLO, D., F. J. Martínez, “La metafísica de la música”, pág. 369.

como coisa-em-si”<sup>70</sup>. Para este filósofo o compositor é o artista supremo, porque ao ser a objectivação da vontade ele revela-se completamente, no sentido em que, consegue exprimir os sentimentos mais ocultos da sensibilidade humana.

Neste sentido, a influência da filosofia schopenhaueriana na produção e na obra de Wagner torna-se uma referência fundamental ao facultar à música a magnitude da arte. Segundo Nuno Nabais, a tese de Wagner sobre o carácter sublime da música “responde a um problema estético muito próprio: o da determinação da natureza do «drama musical» ou o problema da condição de possibilidade metafísica da articulação da música com as outras formas de arte (a poesia, a cenografia, a dança, a arte do actor) no interior de uma obra de arte única e «total»”<sup>71</sup>.

Wagner chega mesmo a afirmar, paralelamente à confirmação da singularidade metafísica da música e à sua exclusiva pertença à esfera do sublime, que todas as outras artes deveriam ser compreendidas a partir da categoria do belo. Destas diferenças entre belo e sublime assinaladas por Wagner, entende-se que a ópera concilia e opera diferentes expressões artísticas, em diferentes domínios: enquanto a poesia e a mímica representam a realidade, a música opera e exprime-se de uma forma pura.

Enquanto o belo é interpretado como uma metamorfose da representação empírica dos objectos singulares sujeitos às formas do espaço, tempo e causalidade, o sublime, por sua vez, pertence à ordem do irrepresentável. Devido a estas características referentes ao belo e ao sublime, Wagner relacionou o belo às artes plásticas (pintura e escultura) e o sublime à música, constituindo-se, assim, a escultura e a pintura como sub-sistemas da «obra total».

Wagner, na análise que desenvolve sobre as particularidades da escultura, apresenta-a em dois domínios: como elo privilegiado do discurso político e como escultura que emerge em movimento no corpo do actor. No primeiro caso, considerou que a escultura, no sentido em que se desviou do acto de representação comunitário, valorizou e entronizou a representação das figuras políticas. De acordo com Wagner, a escultura servia ao poder político para se impor à sociedade, na condecoração de si próprio. No segundo caso, corpo em movimento, a escultura adquire uma dimensão performativa.

---

<sup>70</sup> NABAIS; N., “Schopenhauer, Wagner e o sublime”, in Educação estética e utopia política, pág. 310.

<sup>71</sup> Nuno Nabais refere-se ao texto escrito por Wagner em 1870, para comemorar o centenário do nascimento de Beethoven, “Schopenhauer, Wagner e o sublime”, pág. 312.



Wagner refere estas mesmas características da escultura aquando da sua apreciação da pintura, no entanto, valoriza-a um pouco mais devido ao género da paisagem. Isto porque via na pintura de paisagem a possibilidade de realizar cenários para a obra total. A pintura é, assim, remetida para uma zona periférica: “ensinar-nos-á assim a dispor o *palco* para a obra de arte dramática do futuro, palco no qual ela própria, com a sua vivacidade, representará o caloroso *fundo da natureza*”<sup>72</sup>. Assim, Wagner reconhece na pintura apenas a sua capacidade de *imitatio*.

Para justificar uma nova classificação das artes, Wagner baseia-se nos graus distintos de complexidade do «sublime» e do «belo»: “O drama transpõe os limites da poesia, como a música se eleva acima das outras artes, nomeadamente das artes plásticas, pelo facto de o seu efeito residir unicamente no sublime”<sup>73</sup>.

Ao categorizar a música como «sublime» e as outras artes (pintura e escultura) como «belo», está a transportar para o conceito de «obra de arte total» uma nova divisão das artes. Desta vez, não se trata de uma divisão das artes segundo as áreas de especialização, mas da “catalogação” das diferentes áreas pelo seu grau de valorização.

No desenvolvimento do projecto wagneriano da «obra de arte total» as categorizações de belo e sublime já não se mantêm no desenvolvimento da tríade música-texto-dança.

A fusão entre música e texto, amplamente reconhecida pelos românticos<sup>74</sup>, era manifestamente insuficiente para o entendimento artístico wagneriano do «drama musical». Wagner tenta responder através da sua obra, ao problema formulado por Hoffmann<sup>75</sup> que foi a (im)possibilidade de encontrar uma unidade orgânica entre o libreto e a música da ópera. Wagner resolve este problema, que para Hoffmann é insolúvel, tornando-se ele próprio o autor dos libretos dos seus dramas líricos. No entanto, para Wagner a simbiose das artes, na sua fusão e complementaridade, exige mais do que esta relação música – texto. Este requeria uma outra totalidade, que Wagner vai relacionar com dois momentos distintos: por um lado desenvolve o *leitmotiv*<sup>76</sup> e por outro, relaciona a música e o texto com a noção de performatividade.

<sup>72</sup> WAGNER, R., “A Obra de Arte do Futuro”, pág. 172.

<sup>73</sup> Wagner, citado por Nuno Nabais, em “Schopenhauer, Wagner e o sublime”, pág. 315.

<sup>74</sup> Os pressupostos e ambições típicas do romantismo de unir texto e música já anteriormente tinham sido equacionadas por Bellini (1801-1835), Meyerbeer (1791-1864) e Berlioz (1803-1869).

<sup>75</sup> Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776 - 1822). IRLARTE, R., “Música e Literatura no Romantismo Alemão”, pág. 21.

<sup>76</sup> Segundo Guinsburg o *leitmotiv* não foi inventado por Wagner, pois tem vários antecedentes, em que se destaca a *ideia fixa* de Berlioz. No entanto foi Wagner que desenvolveu esta técnica fazendo dela um sistema altamente elaborado. O *Leitmotiv* consiste numa técnica de composição narrativa em que a sua

No primeiro momento, Wagner com o desenvolvimento do *leitmotiv* faz ligações entre cenas e actos que se constituem como elipses ou como resumos. Estes aumentam a sua frequência à medida que se aproxima do epílogo, desencadeando no público uma reacção emocional. O desenvolvimento do *leitmotiv* no drama musical demonstra como Wagner estava interessado em recuperar a condição primordial do teatro, uma vez que, a sua inclusão tem para a ópera wagneriana o mesmo efeito que o coro na tragédia grega<sup>77</sup>. O emprego da técnica do *leitmotiv* na ópera implica a utilização da orquestra como principal veículo de expressão dramática, o que faz com que a música perca a sua anterior autonomia, para se subordinar a uma acção dramática<sup>78</sup>. Por sua vez para Wagner, a focalização na acção dramática, através da aplicação do *leitmotiv*, permitiu-lhe estimular o público numa crescente ascensão sentimental.

Wagner desenvolve na ópera de uma forma análoga ao *leitmotiv* a inclusão da dança, acentuando o seu contexto dramático. Para que tal dramatização tivesse lugar, tornava-se necessário um sincronismo entre o gesto (dimensão espacial) com a música (dimensão temporal). A sincronização destes elementos, o movimento corporal com a melodia, representa a fusão wagneriana entre visão – audição e espaço – tempo, numa relação entre a simultaneidade e indissolubilidade “a *ver* e a *ouvir*, a *ver-e-ouvir*”<sup>79</sup>. Wagner, com a inclusão da expressão corporal na representação do *drama musical*, amplia-o e remete-o para uma outra dimensão: “a arte do futuro, universal e única, num voo lançado a partir daquele terreno que é o de toda a arte puramente humana, o do movimento plástico do corpo, representado no ritmo musical”<sup>80</sup>. Francis Claudon analisa o impacto da integração da expressão corporal na ópera de influência romântica: “que dizer da ópera se não que se tornou, na época romântica, uma obra-prima total, por um lado devido a uma melhor dramaturgia, por outro, devido à integração mais bem concebida da palavra e do som, da letra e do canto?”<sup>81</sup>.

---

estrutura e funcionamento se baseiam numa técnica compositiva musical. Trata-se de um ou mais temas que se repetem sempre que entra em cena uma personagem ou assunto. GUINSBURG, J., “O romantismo”, pág. 228-229. Também sobre o *leitmotiv* wagneriano consultar a tese “A técnica do *Leitmotiv* em *Der Ring Des Nibelungen* de Richard Wagner e em *Buddenbrooks* de Thomas Mann”, de SOUSA, Elisabete Marques Jesus de, pág. 53 a 61.

<sup>77</sup> SOUSA, E. M. J., “A técnica do *Leitmotiv* em *Der Ring Des Nibelungen* de Richard Wagner e em *Buddenbrooks* de Thomas Mann” pág. 69-71

<sup>78</sup> GUINSBURG, J., “O Romantismo”, pág. 228.

<sup>79</sup> Jean Quillien citado por COUTO, S. C., “Caderno de Demónios”, pág. 134.

<sup>80</sup> WAGNER, R., “A Obra de Arte do Futuro”, pág. 86.

<sup>81</sup> CLAUDON, F., “Enciclopédia do Romantismo”, pág. 269.

Ao analisar as produções artísticas da sua época, Wagner considerou como incompleta e ausente a união entre a expressão corporal e a musical. Isto porque à música não se exigia mais do que ser mera executora de registos sonoros para complemento da coreografia. Wagner considerou que a ausência de uma completa integração entre música – dança, transformou a dança que era “a mais real das modalidades da arte”, na “guarda avançada de todas as artes do galanteio”<sup>82</sup>, cuja única função seria agradar à classe burguesa dominante. Wagner, nestas observações, alerta-nos para o seu conceito de performatividade do corpo, naquilo que ele tem de gesto, movimento e mímica. O movimento do bailado, aliado a um ritmo musical, acrescenta à usual representação gestual de sentimentos e de acções, a performatividade numa figuração alegórica das ideias e numa ampliação da metáfora. Ao destacar o movimento – mímica, tem uma percepção do corpo algo diferente de um amontoar de gestos mais ou menos bem coordenados e, por isso, afirma que é no homem-corpo que se exprime a totalidade do ser. Neste sentido, a sua visão do homem-corpo integra simultaneamente movimento e voz, ou seja, visão e audição. No entanto, Wagner reconhece que para se efectuar a comunhão total entre dança – música – poesia, além de requerer todas as expressões próprias do corpo, movimento e voz, também é necessário incluir a mímica e o ritmo.

A noção do corpo performativo wagneriano engloba a *visão*<sup>83</sup>, num sentido diferente do estatismo das «imagens» da pintura, escultura e arquitectura, porque a inscreve no movimento da dança. Wagner remete para a faculdade de comunicação corpórea e para a importância da mímica a sua intangibilidade: “O que a linguagem aspira a tornar compreensível (...), enquanto expressão sensível, não se torna verdadeira e convincente senão em colaboração activa e imediata com a mímica.”<sup>84</sup>

Mas esta mímica não é nem aleatória nem arbitrária, pois ela dá a comunicar as suas sensações através do ritmo: “(...) se o movimento e o gesto são a sonoridade expressiva da própria sensação, o ritmo é a respectiva linguagem pronta a ser compreendida”. Assim, o ritmo, ao ser considerado a medida dos movimentos, torna-se um factor decisivo para que a “sensação se torne intuível”<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> WAGNER, R., “A Obra de Arte do Futuro”, respectivamente pág. 58 e 68.

<sup>83</sup> Wagner relaciona a obra de arte e a sua percepção aos sentidos do corpo, nomeadamente à visão e à audição “Os sentidos aos quais o homem se apresenta como objecto artístico são a *visão* e a *audição*: à *visão* representa-se o homem exterior, à *audição* o homem interior”, “A Obra de Arte do Futuro”, pág. 45.

<sup>84</sup> WAGNER, R., “A Obra de Arte do Futuro”, pág. 64.

<sup>85</sup> WAGNER, R., “A Obra de Arte do Futuro”, pág. 60.

O ritmo (o movimento do corpo) torna-se indispensável para a realização da obra. Segundo as considerações de Wagner, a dimensão corporal é bastante complexa, pois, além do valor atribuído ao movimento, inclui a importância da voz<sup>86</sup>. A voz torna-se uma “experiência sensível simultaneamente interior e exterior, ou seja, enquanto experiência sensível que apesar de tudo permanece no domínio da proximidade, do contacto”<sup>87</sup>. A voz humana, “a carne mais viva da sonoridade”<sup>88</sup> é ponte do exterior – visão – corpo, mas também sonoridade do corpo, o que remete para o texto: “a linguagem é a condensação do elemento vocal, a palavra é a fixação da matéria sonora”<sup>89</sup>.

Ao relacionar o corpo com a expressão mímica e voz, Wagner amplia a sua possibilidade de acção e de comunicação. A nova dimensão que a expressão corporal adquire estabelece a proximidade da visão – dança, audição – música – voz, permitindo a união entre as três artes, (a dança, a música e a poesia que Wagner denomina as três irmãs) num sentido não hierárquico.

A esta visão tripartida – poesia, música, dança – acrescenta-se uma outra configuração em tríade, à maneira do materialismo positivista de Feuerbach: o homem-corpo, o homem-sentimento e o homem-entendimento. Segundo José M. Justo “é nesta tripartição – fundada no corpo e na performatividade – que assenta a sinóptica wagneriana das artes, a ideia da especificidade de cada uma da complementaridade de todas”<sup>90</sup>. Esta tripartição estrutura todo o processo de mediação (no sentido crescente), para realizar a obra de arte total: “o progresso que vai do homem-corpo, na sua exterioridade, ao homem-entendimento, passando pelo homem-sentimento”<sup>91</sup>.

Wagner recorre à tripartição homem-corpo, homem-sentimento e homem-entendimento para explicar os mecanismos e a necessidade do autor artístico e do receptor da obra. O homem-corpo inclui a sonoridade da voz, que, quando se exprime, comunica directamente, sem mediações, ao homem-sentimento. No entanto, para Wagner este grau de comunicabilidade da tríade não é suficiente para se elevar a um

---

<sup>86</sup> August Wilhelm Schlegel escreve uma análise pormenorizada sobre a voz e o *canto* e as suas conexões com a música. Para este filósofo, assim como para Schopenhauer, a voz e o *canto* são a origem da própria Música. No texto “Música” também faz uma análise sobre os componentes da música, tais como, o ritmo, modulação e harmonia. SCHLEGEL, A., “Música” in “Música e Literatura no Romantismo Alemão”, pág. 73 a 89.

<sup>87</sup> JUSTO, J. M., “O tempo e o anel” in “A obra de Arte do Futuro”, pág. 249.

<sup>88</sup> WAGNER, R., “A Obra de Arte do Futuro”, pág. 62.

<sup>89</sup> WAGNER, R., “A Obra de Arte do Futuro”, pág. 46.

<sup>90</sup> JUSTO, J. M., “O tempo e o anel”, pág. 250.

<sup>91</sup> WAGNER, R., “A Obra de Arte do Futuro”, pág. 49.

nível de comunicação superior. Para tal é necessário o entendimento da linguagem e da palavra: “A linguagem pela audição, (...) comunica-se a um sentimento que se exerce igualmente como condensação e fixação, e ao qual o primeiro quer proporcionar uma segura, certa, compreensão de si”. Mais tarde, Wagner reafirma a dependência destes três elementos. Estes três elementos só conseguem vingar se surgirem como unidade, semelhante ao processo do relacionamento entre a música – dança – poesia, pois, caso contrário, “a exclusividade da essência de cada um deles faz com que esta seja conduzida à desmesura extravagante”<sup>92</sup>. O que se pode apreender nestas ideias de Wagner é que os três momentos se fundem na performatividade do corpo, num fluir constante dentro de cada especificidade, cuja “consequência óbvia é a de que o homem, na sua vitalidade, é centralmente entendível na sua expressão artística”<sup>93</sup>.

#### **2.1.4 – Revisitar a tragédia grega**

A proposta de Wagner da união das artes e a sua crítica à sua separação e à “fragmentação” do sujeito inscrevem-se numa crítica aguda da sociedade, também entendida como fragmentada. Wagner responde aos momentos conflituosos da sua época (convulsões sociais e industrialização) através de um projecto que se inspira no sentimento comunitário da tragédia grega. Wagner encontrou na cultura grega o sentido artístico totalizando a fusão de todas as artes.

Olhar o passado com sentido de nostalgia é um dos elementos introduzidos pelo romantismo, acompanhado pela série de campanhas de escavações arqueológicas de Johann Winckelmann (1717-1768) e pela descoberta de Herculano e de Pompeia em 1738 e 1748, respectivamente. Estes factos foram preponderantes para o surgimento do historicismo que, juntamente com o misticismo, conduziu a inspiração romântica ao interesse pelo passado. Este interesse em revisitar o passado indica a insatisfação do artista romântico em relação aos acontecimentos sociais que viviam. O desalento com as reviravoltas políticas da época acentuou a fuga ao presente, na procura de um outro tempo histórico. A predilecção dos românticos pelos temas históricos, mitos e lendas, também não foi alheia ao facto de o artista romântico ter considerado que a matéria da arte estava no inconsciente popular.

Para Wagner, a procura de um outro momento histórico inscreve-se numa linha de pensamento que engloba quer o seu sentido revolucionário, quer um olhar

---

<sup>92</sup> WAGNER, R., “A Obra de Arte do Futuro”, respectivamente pág. 46 e 68.

<sup>93</sup> JUSTO, J. M., “O tempo e o anel”, pág. 250.

antropológico sobre a forma de viver dos gregos, ou melhor, sobre a unidade social e conceptual que se manifestava na tragédia grega. Wagner recua até aos fundamentos do teatro grego, porque acredita encontrar nestes a fusão entre artistas e povo<sup>94</sup>, numa relação harmónica entre o indivíduo e a *polis*. Wagner contrapõe o modelo da tragédia grega, à arte do seu tempo, que considerava dominada pelo negócio e pelo interesse em distrair um público essencialmente materialista e burguês. O modelo da tragédia grega valorizava uma função catártica em relação ao indivíduo e em função da sua integração na comunidade.

Porém, esta espécie de nostalgia na revisitação da tragédia grega não tem o intuito de imitar este período. Consciente desta possibilidade de equívoco, Wagner avisa: “A criação que nos compete não se confunde com nenhuma reprodução da arte grega. (...) Não. Não queremos voltar a ser gregos”. Wagner alerta para as imitações que se apresentam como um “artifício sem carácter próprio”<sup>95</sup>. A influência da tragédia grega deve ser entendida como uma aprendizagem ou, talvez, como uma demonstração da possibilidade de realização da síntese artística. É neste sentido que Wagner escreve: “é para a magnífica arte grega que olhamos, para no seu íntimo entendimento aprendermos como tem que ser criada a obra de arte do futuro!”<sup>96</sup>.

A arte da tragédia grega, para além de conter uma ideia de totalidade, também propunha uma ligação com o viver comunitário, que permitia “um modo de realização da unidade do homem consigo mesmo, como re-ligação”<sup>97</sup>.

Wagner, deste modo, consolidou a sua noção de obra de arte, não como fenómeno individual, mas sim como expressão de um povo. A sua dedicatória ao livro “A obra de arte no futuro” é explícita quanto às suas motivações: “Pelo facto de nunca ter sido inteiramente bem sucedido nesse esforço (nas acções artísticas) fui obrigado a

---

<sup>94</sup> Devido à posterior associação de Wagner com os nacionalismos (alemão), talvez seja necessário transcrever os esclarecimentos prestados por D. Castrillo e F. Martínez, sobre qual o seu entendimento de povo na altura do livro “A obra de arte do futuro”: “Mas a noção wagneriana de povo não é nacionalista (...) já que povo é o conjunto de «todos aqueles que sentem uma necessidade e concebem a própria necessidade como uma necessidade colectiva, ou pelo menos se sentem implicados nela»”. “La metafísica de la música”, pág. 371.

<sup>95</sup> WAGNER, R., “A arte e a revolução”, pág. 85.

<sup>96</sup> WAGNER, R., “A obra de arte do futuro”, pág. 40. A concepção da cultura grega para os românticos permite uma identificação mística com a Antiguidade, numa espécie de apropriação da noção antiga de participação identificadora que deve ser compreendida num entendimento dionisíaco como também numa espécie de ritual de fusão do mundo, que implicava o sacrifício e o renascimento. Também Schlegel afirmou por diversas vezes o seu apreço pela Grécia: “a história da poesia grega é uma história natural universal da poesia”, ou que se deve “conhecer toda a poesia grega para poder-se imitá-la”. Aqui o sentido de imitação não implica o local ou o individual, mas sim o seu estilo, ou de outra forma, o “modo” de ser grego.

<sup>97</sup> JUSTO, J. M., “O tempo e o anel”, pág. 241.

reconhecer que não é o indivíduo mas sim a comunidade quem consegue praticar as reais acções artísticas”<sup>98</sup>. Assim, o artista «limitava-se» a dar forma consciente ao que, de forma inconsciente, já residia no povo. Por isso é na tragédia grega que se encontra a raiz necessária ao próprio drama wagneriano. A tragédia grega reclamava uma unidade performativa porque “a arte grega é o núcleo mais energético da vida comunitária, precisamente porque, sendo feita «por todos», ela efectua também o viver conjunto «de todos»”<sup>99</sup>. Esta unidade performativa aplicava-se quer em relação à obra de arte, quer em relação ao público, numa relação interactiva público-obra.

O sentido comunitário, este agir em comum, é por Wagner considerado importante pois “a grande obra de arte total, que há-de compreender todos os géneros da arte para, de certo modo, usar cada um desses géneros como meio e suprimi-lo em favor da realização do objectivo conjunto de todos eles, (...) necessariamente tem que ser pensada como obra colectiva”<sup>100</sup>.

O filósofo Schopenhauer, paralelamente ao entendimento de Wagner sobre a tragédia grega, também reconhece nela uma metáfora por excelência do mundo. Considerava-a como o mais elevado dos “géneros poéticos, tanto pela grandiosidade dos efeitos, como pela dificuldade de realização”<sup>101</sup>, devido a ela proporcionar aos espectadores o sentimento trágico da vida, ele afirma a sua relação com o sublime: “O nosso prazer na tragédia pertence, não ao sentimento do belo, mas ao do sublime. Pois, do mesmo modo que, perante o sublime na natureza, nos desviamos do domínio da vontade para nos comportamos como puros sujeitos de intuição; perante a catástrofe trágica desviamo-nos da própria vontade de viver”<sup>102</sup>. Schopenhauer vê na tragédia a representação da dualidade que orienta a sua obra desde o início: o mundo como vontade e como representação.

A dualidade do sublime da tragédia constitui-se em duas atitudes confluentes no receptor: - o espectador, tendo a noção que é uma representação, distancia-se dela e pode-se elevar à serenidade da pura contemplação; - o espectador vê-se a si próprio como uma figura da tragédia, pois esta é a “figuração em palco da essência cruel e ilusória da existência”<sup>103</sup>. O sujeito na contemplação estética, emancipado do seu olhar, submerge de tal modo no espectáculo a que assiste, que quase chega a fundir-se nele e a

<sup>98</sup> WAGNER, R., “A obra de arte do futuro”, pág. 222.

<sup>99</sup> JUSTO, J. M., “O tempo e o anel”, pág. 241.

<sup>100</sup> WAGNER, R., “A obra de arte do futuro”, pág. 37.

<sup>101</sup> Schopenhauer, citado por Nuno Nabais, “Schopenhauer, Wagner e o sublime”, pág. 304.

<sup>102</sup> Schopenhauer, citado por Nuno Nabais, “Schopenhauer, Wagner e o sublime”, pág. 305.

<sup>103</sup> NABAIS, N., “Schopenhauer, Wagner e o sublime”, pág. 306.

esquecer a sua personalidade e o próprio querer. Em Wagner encontramos esta postura de entrega à música, quando se refere ao homem-sentimento. Mas, segundo Nuno Nabais, o que no início da teoria schopenaueriana era uma ascensão dos fenómenos naturais, violentos e avassaladores, a arquitectura colossal, agora, com a inclusão da tragédia, torna-se uma representação negativa. Factor que, por sua vez, o aproximou do sublime kantiano, pois “no sublime acedo a uma intuição negativa da própria coisa-em-si, ao conhecimento da vontade do mundo ele mesmo na sua irrepresentabilidade”. Deste modo, o sublime consiste numa conversão do olhar: “conversão que transforma a representação em representação em segundo grau (...) portanto em re-apresentação”<sup>104</sup>. O sublime, ao exigir a presença de um Outro, requer a representação daquilo que por essência é irrepresentável<sup>105</sup>. Schopenhauer faz assim uma transposição da conversão da *representação negativa*, que define a experiência do sublime, para a *representação sem objecto*, que define a obra musical.

O conceito de sublime para Wagner permitia a articulação-chave na obra de arte total: a unidade da música e do drama. Porque estas duas formas de arte “assumem a condição de uma obra de arte única sem que o universo sensível de cada uma, a condição da sua materialidade seja afectada: porque elas se fundem, não no domínio das formas, mas num para além das formas, para além do belo”<sup>106</sup>. Esta articulação da música e do drama na «obra de arte total» torna-se possível pelo seu poder de *re-apresentação* (Schopenhauer) e pelo poder integrador da *re-ligação* do indivíduo com a comunidade (tragédia grega).

Esta essência maior não se reduz ao universo da aparência da forma. Esta essência é a noção de carência<sup>107</sup>. Assim, um dos factores que faz despoletar a obra é a sua capacidade «expressiva» em que se liga ao sentimento de carência e pulsão. “Assim, a «arte» é «imediatamente» e fundamentalmente expressão pulsional do «desejo», ou seja, não do «sentir», propriamente dito ou da experiência do belo sensível, mas sim da privação do belo”<sup>108</sup>. Encontramos este sentido de carência como fazendo parte da constituição do ser humano o que inclui a realização da obra de arte colectiva, pois a sua

---

<sup>104</sup> NABAIS, N., “Schopenhauer, Wagner e o sublime”, respectivamente pág. 308 e 307.

<sup>105</sup> “Experiência do irrepresentável enquanto correlato de um sentimento de exigência de uma outra coisa para além do representável: mas esse representável não é uma Ideia”. NABAIS, N., “Schopenhauer, Wagner e o sublime”, pág. 308.

<sup>106</sup> NABAIS, N., “Schopenhauer, Wagner e o sublime”, pág. 315.

<sup>107</sup> Já na sua própria dedicatória a Ludwig Feuerbach, escreve que esta mesma obra surgiu da carência: “Não foi vaidade, mas sim um sentimento de incontornável carência que – por um curto período – fez de mim escritor”. WAGNER, R., “A obra de Arte do Futuro”, pág. 221.

<sup>108</sup> JUSTO, J. M., “O tempo e o anel”, pág. 262.



satisfação “é o único objectivo do empreendimento colectivo: é por esse objectivo que se orientam as acções de cada indivíduo”<sup>109</sup>. Isto implica que o artista apenas satisfaz a sua verdadeira carência quando a partilha com a comunidade, mais propriamente através do «drama». O que quer dizer que o artista tem que se transformar em Outro porque, para essa comunicação se dar em absoluto “o actor perfeitamente artista é o homem singular capaz de se ampliar a si mesmo até à *essência do género*”<sup>110</sup>.

Por isso, para Wagner, a arte é a finalidade que mais perfeitamente significa e sintetiza a pulsão da humanidade.

### 2.1.5. O projecto wagneriano na perspectiva de Nietzsche e Tolstoi

O projecto do *drama musical* wagneriano encontrou na sua época apoios e desacordos, que retratam bem as clivagens sociais e estéticas da classe emergente da industrialização. A industrialização forneceu os fundamentos de um mundo construído e regulado pelo homem e, como tal, apresentava-se disponível para substituir e submeter as forças da Natureza a uma racionalidade orquestral.

As referências neste estudo a Léon Tolstoi (1828-1910) e a Friedrich Nietzsche (1844-1900) são importantes e pertinentes para um melhor entendimento do projecto wagneriano da obra de arte total – a *Gesamtkunstwerk*, e a forma como esta foi constituída numa prática artística<sup>111</sup>. O filósofo alemão Friedrich Nietzsche escreveu diversos textos sobre Wagner e sobre a pertinência da sua obra<sup>112</sup>. O enquadramento filosófico que aproximou estes dois pensadores sofreu ao longo dos tempos diversas empatias e repulsas que são amplamente explícitas nos seus textos filosóficos. A relação Wagner – Nietzsche já foi amplamente abordada<sup>113</sup>, e neste estudo interessa aprofundar as reflexões de Nietzsche escritas após a fissura na sua amizade, porque de alguma forma, estes textos foram significativos para a futura recepção crítica da obra musical de Wagner.

---

<sup>109</sup> WAGNER, R., “A obra de Arte do Futuro”, pág. 204.

<sup>110</sup> WAGNER, R., “A obra de Arte do Futuro”, pág. 190.

<sup>111</sup> Ambos os autores referidos escreveram diversas reflexões críticas sobre o projecto wagneriano, embora as razões destas reflexões tenham origens e surgissem em momentos bem diversos.

<sup>112</sup> Nietzsche escreveu diversos textos dedicados a Wagner ou sobre ele. No primeiro caso temos o prefácio da “Origem da Tragédia na Música” (1871). Sobre Wagner temos “Richard Wagner em Bayreuth” (1876), “O caso Wagner” (1888) e “Nietzsche contra Wagner” (1888).

<sup>113</sup> Destaco a tese “Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos” de SILVA, I. M. M. G., do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Campinas, e o livro “Le cas Nietzsche-Wagner”, de GRAF, Max. Paris: Buchet-Chastel, 1999.

Nos textos dedicados a Wagner, escritos por Nietzsche, encontramos a vontade de poder que constitui a realização da identidade, da substância e do sujeito. Dentro da filosofia nietzscheana, destaca-se a ideia do renascimento do espírito dionisíaco e a sua relação com a música. Nietzsche no início interpretou e defendeu o projecto musical wagneriano como sendo um renascimento da grande arte da Grécia. Inicialmente as críticas de Nietzsche à qualidade da ópera dominante na sua época, foram coincidentes com as posições defendidas por Wagner, no sentido em que ambos criticavam o modo como a música se tornara num mero instrumento de divertimento do público. Para estes pensadores, o entendimento valorativo da música tinha como ponto comum nevrálgico a sua relação original com a essência e a profundidade da cultura grega. Para ambos, o crescente desinteresse pela cultura grega na modernidade, era o próprio reflexo da superficialidade vigente na época moderna. Para Wagner no texto “A arte e a Revolução” encontra-se explícito a crescente desintegração da tragédia grega no conflito entre a cultura antiga e a cristã. Para Nietzsche a superação da concepção cosmológica cristã apenas podia ser alcançada com o ressurgimento da tragédia grega. Em ambos os casos, a restauração da integridade artística estava necessariamente correlacionada à renovação da sociedade como um todo.

Mais tarde, Nietzsche considerou a música wagneriana, ela própria, como uma manifestação de decadência, quando Wagner renunciou ao positivismo de Feuerbach para se deixar influenciar pelo pessimismo de Schopenhauer. Chega mesmo a afirmar: “O navio embateu contra o escolho. Wagner afundou-se. Esse escolho é a filosofia de Schopenhauer”<sup>114</sup>. Nietzsche assinala e reconhece esta mudança de pensamento em Wagner quando, na ópera Siegfried, substituiu o arquétipo revolucionário contra as convenções estipuladas dentro do espírito da Revolução Francesa, pela submissão ao medo, mostrando uma “grande paixão cristã”<sup>115</sup>. Quando tal aconteceu, considerou Wagner como o representante moderno da *décadence*<sup>116</sup>. Nietzsche afirma que, devido a

---

<sup>114</sup> NIETZSCHE, “O caso Wagner”, pág. 39.

<sup>115</sup> NIETZSCHE, “O caso Wagner”, pág. 46. A ópera Siegfried (1871) faz parte da trilogia Anel do Nibelungo (1852-1874). Aqui acrescento que as oscilações, dentro do romantismo, entre uma revolução com os ideais da Revolução Francesa e uma revolução «conservadora», são o próprio reflexo de como este movimento estava intimamente comprometido com este período de rupturas e instabilidades. O romantismo ao se repensar continuamente também foi recebendo novas trajectórias históricas. O próprio Friedrich Schlegel também teve um percurso idêntico, se o seu primeiro período é caracterizado por uma admiração da Grécia, em 1808, converte-se ao catolicismo e em 1813, adopta um discurso nacionalista e patriótico.

<sup>116</sup> O termo *décadence* foi escrito por Nietzsche sempre em francês.

estas considerações, as objecções que apresenta à sua música são filosóficas e não estéticas.

Para o escritor russo Léon Tolstoi, o valor da arte encontra-se no desempenho da função moral que esta possibilita e por isso rejeita a ideia de que a arte tem valor em si mesma. Nega que o valor da arte consista no prazer que esta proporciona, separando assim a arte da expressão do desejo subjectivo. Segundo Tolstoi, o que faz a arte ter valor é o tipo de sentimentos que o artista exprime que, contagiando as pessoas, as impele a agir, o que em última análise contribuirá para o progresso e bem-estar da humanidade. Assim, a arte servirá como elo de ligação e união dentro do colectivo.

Nestas divergentes opiniões críticas ao *drama musical* wagneriano destaca-se a convergência dos dois autores em considerá-lo como uma espécie de narcótico para o público. Wagner, anteriormente, também tinha condenado a ostentação da classe burguesa, na ópera e no ballet, cuja finalidade era perpetuar-se numa sequência de galanteios. Agora era a vez de Nietzsche e Tolstoi classificarem o seu *drama musical* do mesmo modo. Para Nietzsche, trata-se de impor a representação do “sentimento a qualquer preço, o refinamento, expressão da vida *depauperada*: cada vez mais nervos em vez de carne”<sup>117</sup>. O que tinha como resultado que o público caísse numa espécie de estado hipnótico. Nietzsche insiste: “quando vamos a Bayreuth, deixamos o nosso verdadeiro eu em casa, renunciemos ao direito de decidir e de falar livremente, renunciemos ao nosso próprio gosto, e até à nossa coragem”<sup>118</sup>.

Também para Tolstoi no *drama musical* “são estas qualidades, da dimensão poética, da beleza e dos efeitos cénicos, que graças às particularidades do talento de Wagner (...) são levadas ao mais alto nível de perfeição, de tal modo, que estas hipnotizavam o espectador”<sup>119</sup>. Quer para Nietzsche quer para Tolstoi, o que Wagner procurava na sublimidade da música era uma afectação nervosa, uma substituição da realização artística pelos seus efeitos teatralizantes. Aliás, Tolstoi vai mesmo mais longe e classifica Wagner como mais um músico, dentro dessa corrente comum da época, que pretendia “a substituição dos *efeitos* pelos sentimentos artísticos” que originava “uma acção fisiológica imediata sobre os nervos”. Para estes dois autores era exactamente esta capacidade do *drama musical* em afectar o público que originava que “o público

---

<sup>117</sup> NIETZSCHE, “O caso Wagner”, pág. 70.

<sup>118</sup> Nietzsche refere-se ao teatro Festpielhaus em Bayreuth, que foi construído e dedicado à representação exclusiva das obras de Wagner. Em 1876, realizou-se o I Festival de Bayreuth. “O caso Wagner”, pág. 85.

<sup>119</sup> TOLSTOI, L. – Qu’est-ce que l’Art?, pág. 181.

interpretasse este efeito fisiológico como um efeito artístico”<sup>120</sup>. Ainda para Tolstói, a obra wagneriana era dotada de uma arte falsa, porque ao procurar atingir uma nova linguagem musical dramática encontrou um efeito ilusionista da realidade. E que conseqüentemente, ao procurar a ilusão de uma nova realidade, através do processo imitativo, se tornava numa arte perniciosa para público porque o alienava deste modo da realidade.

Nietzsche no prefácio do livro “A origem da tragédia”, afirma a influência dos textos wagnerianos (mais precisamente a obra “Beethoven” de 1870) ao considerar a arte como “a missão mais elevada e a actividade essencialmente metafísica da vida humana”<sup>121</sup>. Nesta perspectiva da metafísica da arte e do artista, está implícito uma solidariedade entre a arte e o mundo real, em que o homem, através da arte, podia conhecer a realidade para além das convenções. No pensamento de Nietzsche podemos reconhecer a ideia persistente de que a arte era o principal meio de combate à crescente decadência social. O que levou Nietzsche inicialmente a defender o projecto artístico wagneriano, inclusive o seu projecto de Bayreuth, foi a possibilidade da recriação de valores sociais a partir da actividade artística. Posteriormente retirou o seu apoio ao projecto wagneriano, quando este se sujeitou a valores com uma forte vertente mística e redentora e, simultaneamente, alimentou o gosto decadente do público.

Quer para Nietzsche e Tolstói, a união das artes – a *Gesamtkunstwerk* – era uma impossibilidade. Para o primeiro, porque se tratava de “elementos que não são de uma mesma ténpera”<sup>122</sup>; para o segundo, porque cada arte tinha a sua esfera precisa de acção pois, sendo uma expressão dos sentimentos mais íntimos do artista, ela “só encontra a sua expressão através de uma forma particular e por isso, ao se pretender que uma produção de um certo tipo de arte se funda a uma produção de um outro tipo de arte, é pedir o impossível”<sup>123</sup>. Para estes dois críticos do *drama musical* de Wagner, a amplitude dos recursos requeridos para a construção da obra de arte total, mais não era do que uma série de subterfúgios para “seduzir multidões”, usados com mestria, requerendo toda uma “riqueza de cores, de penumbras, de luzes fracas ocultas e declinantes”<sup>124</sup>. Para Nietzsche, Wagner cultivava o excesso, e “acima de tudo a pretensão do profano, do imbecil que se disfarça de arte”. Para este filósofo, o desejo de

---

<sup>120</sup> TOLSTOI, L. – Qu’est-ce que l’Art?, pág. 141-142.

<sup>121</sup> NIETZSCHE, “A origem da tragédia”, pág. 34.

<sup>122</sup> NIETZSCHE, F., “O caso Wagner”, pág. 48.

<sup>123</sup> TOLSTOI, L. – Qu’est-ce que l’Art?, pág. 63.

<sup>124</sup> NIETZSCHE, F., “O caso Wagner”, pág. 49.

Wagner de interligar as diversas disciplinas artísticas numa só obra devia-se ao seu «estilo dramático» mais não ser do que uma demonstração de uma “impotência para encontrar um estilo”<sup>125</sup>. Por isso, “ele não tinha escolha, era-lhe necessário fazer uma obra fragmentária, «motivos», gestos, fórmulas, redundâncias, duplicados, centuplicados”<sup>126</sup>. Nietzsche parece mesmo não reconhecer o mérito musical de Wagner, pois refere-se que este é apenas sustentado pelo seu gosto teatral. Enquanto para Wagner a música é um meio, para Nietzsche ela tinha que ser um fim em si mesmo. Nietzsche também, por diversas vezes, acusa Wagner de nunca pensar “como músico partindo de uma qualquer consciência musical. Ele procura o efeito, não procura mais nada para além disso”<sup>127</sup>.

Nietzsche resume, um pouco, a razão do seu desconforto em relação à obra wagneriana: “se a teoria de Wagner era aquela segundo o qual o «drama é o fim, a música sempre o meio», a sua *prática*, pelo contrário, não deixou de ser aquela segundo a qual «a atitude é o fim, ao passo que o drama e da mesma maneira a música, são sempre meios»”. Assim a música passa a ser concebida “como o meio de explicitar, de reforçar, de interiorizar o gesto dramático e o exibicionismo sensual”<sup>128</sup>. Por tudo isto, Nietzsche nega em Wagner a possibilidade de algo mais substancial do que o aspecto sensual da música: “o elementar *basta*: timbre, movimento, coloração”<sup>129</sup>.

Também podemos constatar que Tolstoi considerava a música wagneriana destituída de seriedade. A versatilidade do *drama musical* wagneriano foi entendida como reflexo da ausência do rigor musical, pois era: “possível fazer todo o tipo de transposição, fazendo avançar o que encontrava atrás e viceversa, sem que o significado musical fosse modificado”. Tudo isto deve-se ainda ao “facto de que, na música de Wagner, o significado reside nas palavras e não na música”<sup>130</sup>.

Nietzsche acaba mesmo por revelar a sua impossibilidade em aceitar a proposta wagneriana da obra de arte total, pois afirma-se contrário à simbiose entre as artes, quando confessa o seu desejo de “que o teatro não acabe por dominar todas as outras artes”<sup>131</sup>. Isto porque Nietzsche antevia o perigo do teatro, ou melhor, “da *teatrocracia*, a fé aberrante numa preeminência de teatro, num direito natural que o

---

<sup>125</sup> NIETZSCHE, F., “O caso Wagner”, respectivamente pág. 65 e 48.

<sup>126</sup> NIETZSCHE, F., “O caso Wagner”, pág. 57.

<sup>127</sup> NIETZSCHE, F., “O caso Wagner”, pág. 52.

<sup>128</sup> NIETZSCHE, F., “O caso Wagner”, pág. 84.

<sup>129</sup> Nietzsche refere-se à obra *Parfival* (1882) que foi a última obra de Wagner. “O caso Wagner”, pág. 51.

<sup>130</sup> TOLSTOI, L. – *Qu'est-ce que l'Art?*, pág. 165.

<sup>131</sup> NIETZSCHE, F., “O caso Wagner”, pág. 62.

teatro faria de *reinar* sobre as artes e sobre a Arte”. Ao longo do seu discurso, confessa que “como se pode ver, tenho um temperamento radicalmente anti-teatral, tenho pelo teatro, a arte das *massas par excellence*, o ultrajante desprezo”<sup>132</sup>. Recordar-se aqui, mais uma vez, que para este filósofo o teatro wagneriano era interpretado como “qualquer coisa de secundário, de exagerado, (...) para uso de massas” e ao mesmo tempo, o “transe dos êxtases morais”<sup>133</sup>.

Esta aversão de Nietzsche pelo teatro, ao criticar o *drama musical*, tem interesse, por de alguma forma revelar que o projecto wagneriano da interacção das artes gerou, já no seu tempo, uma discussão em aberto, devido a Wagner intentar um pensamento inovador e polémico, ao implementar um projecto artisticamente pluridisciplinar.

### 2.1.6 Kandinsky e a *Gesamtkunstwerk*

O projecto do *drama musical* wagneriano também encontrou aderências e recusas no circuito das artes plásticas. O pintor Wassily Kandinsky (1866-1944) foi um dos artistas que analisou criticamente o projecto da *Gesamtkunstwerk* reconhecendo primeiramente o papel determinante que a obra de Wagner teve no seu percurso biográfico<sup>134</sup>.

Kandinsky, no texto “On stage Composition”<sup>135</sup> (1911/12), reconhece que Wagner interpretou a totalidade do projecto da ópera como um conjunto aglutinador das artes, evitando os superficialismos genéricos do entendimento do drama com a música. Segundo ele, Wagner conseguiu unir o movimento e o progresso da música, o movimento e o tempo musical, o que lhe facultou novos significados. Apesar deste reconhecimento de união e da síntese das artes no projecto wagneriano, Kandinsky afirma, no entanto, que a união conseguida entre o movimento e a música tinha adjacente uma natureza exterior. Isto é, se por um lado Wagner “enriqueceu o seu

---

<sup>132</sup> NIETZSCHE, F., “O caso Wagner”, respectivamente pág. 66 e 84.

<sup>133</sup> NIETZSCHE, F., “O caso Wagner”, respectivamente pág. 66 e 84.

<sup>134</sup> Kandinsky reconheceu que a representação da ópera *Lohengrin* de Wagner (1896) e a exposição das obras Claude Monet (Museu de Moscovo) foram os dois acontecimentos determinantes no seu entendimento da arte. Também foram estes momentos que impulsionaram a sua vocação artística (Kandinsky era licenciado em Direito e Economia Política) ao aperceber-se que a música e a pintura poderiam afectar emocionalmente o público. Sobre as impressões de Kandinsky em relação a estes dois acontecimentos consultar “De lo espiritual en el arte”, Editorial Labor, Barcelona, 1991, pág. 10-11.

<sup>135</sup> KANDISKY, Wassily, “On Stage Composition” in “Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: Letters, Picture and Documents”, ed. Hahl-Koch J., pág. 111 a 116.

próprio significado, por outro lado diminuiu o seu sentido interior – o significado interior da pureza artística como meio auxiliar de significação”<sup>136</sup>.

Para Kandinsky, a ópera de Wagner, ao reproduzir de uma forma puramente mecânica e *literalista* os sons da Natureza e da realidade, revela apenas a exterioridade dos efeitos porque lhe retirou a hipótese de uma colaboração interna. Para Kandinsky, o mesmo acontece na forma como este compositor utilizou os *leitmotiv*. O carácter repetitivo do *leitmotiv* perde o seu poder musical inicial, transformando-se num mero efeito superficial: “o nosso próprio sentimento revolta-se, finalmente, contra este tipo de coerência, e do seu uso programático da mesma e repetida forma”<sup>137</sup>.

Também considerou que Wagner, ao usar o texto e as palavras como meio narrativo e de expressão de sentimentos, foi mais longe do que a ópera da sua época. Mas, mais uma vez, a sua tendência para a monumentalidade colocou esta união numa mera questão de efeitos, ao permitir que as palavras fossem subvalorizadas pela orquestra.

O que estava em causa para Kandinsky, nesta apreciação da ópera wagneriana, era a ausência de uma interioridade significativa da obra, que fornecesse sentido à própria arte. Estas mesmas apreciações críticas abrangem o ballet da sua época, que considerou sujeito a um contentamento empobrecido, com referências aos sentimentos amorosos, numa forma infantil de contos de fadas<sup>138</sup>. Kandinsky, de uma forma idêntica a Wagner, considerou a dança da sua época como uma forma de galanteio da classe burguesa, uma representação de futilidade sem conteúdo, reconhecendo como uma das únicas excepções a bailarina Isadora Duncan. Para ele, era necessário um novo entendimento da dança que desenvolvesse “*integralmente* o sentido interno do movimento, no *Tempo e no Espaço*”<sup>139</sup>.

Ainda para este artista, a arte era um modo de expressar uma *necessidade interior*, que sucede nas profundezas do nosso ser e que não podemos explicar nem entender de uma forma racional, tornando-se por isso, numa experiência pessoal, que se inscrevia no domínio do intangível.

Kandinsky sempre negou o materialismo na obra de arte. Na sua carta a Schönberg<sup>140</sup> de 13 de Janeiro de 1912, respondeu que “em matemática  $4:2= 8:4$ . Em

---

<sup>136</sup> KANDINSKY, W., “On Stage Composition” pág. 114.

<sup>137</sup> KANDINSKY, W., “On Stage Composition”, pág. 114.

<sup>138</sup> KANDINSKY, W., “On Stage Composition”, pág. 115.

<sup>139</sup> KANDINSKY, Wassily, “O espiritual na arte”, pág. 106.

<sup>140</sup> Kandinsky e Schönberg mantêm uma correspondência constante entre 1911 e 1923.

arte - não. Em matemática  $1+1 = 2$ , em arte  $1-1 = 2$  também pode existir”<sup>141</sup>. Para Kandinsky, era através da *necessidade interior* que o indivíduo poderia encontrar o universo espiritual e daí alcançar uma liberdade criativa, livre das convenções da expressão artística. Era também através da *necessidade interior* que o artista encontrava a motivação para o seu desejo de expressão.

Apesar das afinidades artísticas entre Kandinsky e Schönberg, é ainda com base no seu entendimento da *necessidade interior* como gerador da obra artística, que critica as xilografuras apresentadas pelo compositor. Kandinsky, na carta que lhe envia em 27 de Março de 1914 afirma que estes seus trabalhos foram concebidos de uma forma superficial, constituídos por modernas convenções e destituídas de sentimento: “Aquilo a que chamamos ‘criação’ não se encontra neles”<sup>142</sup>.

O sentimento da *necessidade interior*, juntamente com a defesa do pensamento puro, permitiu a Kandinsky uma grande liberdade de expressão porque, ao situar a liberdade criativa nessa relação intrínseca com a *necessidade interior*, a obra de arte podia assumir diversas formas de expressão, desde que tivessem relação com essa mesma interioridade do artista. Por outro lado, a procura de uma expressão mais pura levou-o a valorizar os valores do irracional, do inconsciente e da intuição.

Para Kandinsky a música era o meio de expressão que respondia e apelava directamente aos “elementos internos” da obra de arte, o que a situava como um meio privilegiado de expressão dos valores espirituais. Por isso, Kandinsky, de uma forma idêntica a Schopenhauer e aos Simbolistas, também encontrou na música a expressão do sublime: a sua capacidade de abstracção e o seu poder emocional levava o ouvinte a fazer ilações livres de interpretação. Segundo os seus critérios, a capacidade da música de afectar emocionalmente o público só poderia ser conseguida pela pintura, se esta se tornasse independente da representação do visível. Por isso, defendeu uma representação pictórica de figuração livre, expressiva e abstracta.

Para Kandinsky, da mesma forma que as notas musicais exercem uma pressão sobre o ouvinte, as cores e as formas também deveriam produzir uma vibração anímica sobre o observador. Para este pintor era fundamental pesquisar os efeitos psicológicos que a cor e as formas poderiam exercer sobre o espectador: “Assim como cada palavra

---

<sup>141</sup> KANDINSKY, W., “Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: (...)”, ed. Hahl-Koch J. pág. 42. Também no texto “On Stage Composition” critica o pensamento positivista e materialista da época e diferencia-o do domínio espiritual, ao afirmar que “se matematicamente  $1+1=2$ , espiritualmente  $1-1$  também pode ser = a 2”, pág. 112.

<sup>142</sup> KANDINSKY, W., “Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: (...)”, ed. Hahl-Koch J. pág. 62.



pronunciada (árvore, céu, homem) provoca uma vibração interior, o mesmo acontece para cada objecto reproduzido em cada imagem. Privarmo-nos dos meios susceptíveis de provocar esta vibração equivale a um empobrecimento dos meios de expressão”<sup>143</sup>.

Kandinsky desenvolve neste sentido o seu programa pictórico que tem como ponto nevrálgico a sinestesia<sup>144</sup>. As relações sinestésicas entre a música e a cor possibilitaram a continuidade do projecto da *Gesamtkunstwerk*, assim como uma intensa colaboração entre a sua actividade artística e a obra musical de diversos compositores, tais como Alexander Scriabin, Thomas von Hartmann e Arnold Schönberg.

Kandinsky encontrou neste último compositor, Arnold Schönberg, uma nova convicção na procura de outros veículos para expressar as suas emoções. Na primeira carta que Kandinsky lhe escreve (18 de Janeiro de 1911), define a coincidência entre as suas pesquisas picturais e a teoria musical: “Estou certo de que a nossa própria harmonia moderna não se encontra no caminho ‘geométrico’, mas no caminho antigeométrico, antilógico (...). E este caminho é aquele das ‘dissonâncias na arte’, portanto, tanto na pintura, como na música”<sup>145</sup>. Tanto Kandinsky como Schönberg valorizaram as noções do irracional, da abstracção e da dissonância na expressão artística. Segundo Timothy Layden, foram estes os interesses que aproximaram a linguagem pictórica das impressões de Kandinsky à linguagem da música<sup>146</sup>.

Schönberg, na sua carta a Kandinsky (19 de Agosto de 1912), mais do que encontrar soluções definitivas, explicita a primazia da procura de valores, teorias e técnicas para uma nova representação artística: “O que ganhamos assim não deve ser encarado como a solução, mas como um método de codificação ou descodificação. O material, em si mesmo sem valor, serve para a criação de novos puzzles”<sup>147</sup>. Nesta carta, Schönberg, também afirma que a teoria de Kandinsky, desenvolvida no livro “Do espiritual na arte”, está de acordo com o seu texto *Glückliche Hand*. Segundo a sua opinião, Kandinsky ainda consegue ir mais longe na renúncia de qualquer pensamento

---

<sup>143</sup> KANDINSKY, W., “Do espiritual na arte”, pág. 70.

<sup>144</sup> A sinestesia é uma capacidade intermodal. Trata-se de um fenómeno de resposta a certas impressões sensoriais com experiências de outras áreas. Rainer Wick afirma que dos vários graus de percepção sinestésica, a de Kandinsky é considerada como uma sinestesia simples. “Pedagogia da Bauhaus”, pág. 257.

<sup>145</sup> KANDINSKY, W., “Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: (...)”, ed. Hahl-Koch J., pág. 23.

<sup>146</sup> LAYDEN, Timothy Baird, “Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea”, pág. 43. Também Madalena Dabrowski considera que as obras de Kandinsky, nomeadamente, as Composições V, VI e VII, podem ser comparadas com a teoria de dissonância de Schönberg. “Kandinsky Composition”, pág. 20.

<sup>147</sup> SHÖNBERG, A., “Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: Letters, Picture and Documents”, ed. Hahl-Koch J., pág. 54.

consciente e de qualquer ideia convencional. Estas renúncias estavam de acordo com o interesse de ambos os artistas em cultivar as profundidades do ser, o que os aproximou de temas fundamentais como a teosofia, a filosofia e o ocultismo. Por isso, as teorias de Kandinsky e Schönberg tornaram-se explicações intelectuais das suas elaborações artísticas a níveis profundos da experiência. O irracional seria uma reflexão da percepção abstracta que se manifesta no coração da nossa experiência, como o êxtase.

Para estes artistas, a necessidade do fluir de determinadas tensões, obrigava a que procurassem outros meios de expressão, num intercâmbio entre disciplinas. Nesta postura, surgem as motivações de Schönberg para desenvolver uma obra pictórica, quando não conseguia exprimir-se pela música<sup>148</sup>.

Kandinsky, ao desenvolver a investigação sobre a relação entre a música pura (ou instrumental) e a pintura abstracta, reconheceu que as duas disciplinas eram distintas, com linguagens próprias, e que seria uma atitude ineficaz tentar reproduzir os efeitos de uma na outra expressão. Esta atitude verifica-se principalmente na experiência essencial de cada linguagem artística, sobretudo na relação com o espaço e o tempo. Kandinsky adverte-nos “É necessário que os princípios se harmonizem. (...) O que o emprego das formas musicais permite à música é interdito à pintura. Em compensação, a música não contém algumas das qualidades da pintura. Por exemplo, a música dispõe da duração. Mas a pintura oferece ao espectador (...) o efeito maciço e instantâneo do conteúdo total de uma obra”<sup>149</sup>.

No entanto, através do processo sinestésico era possível romper o sentido da percepção em unidades fragmentadas, para permitir uma visão mais globalizante da obra. “Vemos despontar a tendência para o «não realismo», a tendência para o abstracto, para a essência interior. (...) As aproximações à música são (...) as mais férteis de ensinamentos”<sup>150</sup>. O que Kandinsky pretendia analisar era o dominador comum de todas as artes e as correlações entre os seus meios específicos. Acreditava firmemente num projecto transversal, que englobava as várias artes, tentando para isso desenvolver uma evidência científica que pudesse confirmar as suas conjecturas.

---

<sup>148</sup> LAYDEN, Timothy Baird, “Aportaciones teóricas y prácticas (...)”, pág. 52.

Segundo Jelena Hahl-Koch esta mudança de instrumentos, “Particularmente para artistas tão auto-críticos e tão estritamente éticos, como eram Schoenberg and Kandinsky, (...) isto deve ter tido um efeito libertador”. “Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: Letters, Picture and Documents”, pág. 150.

<sup>149</sup> KANDINSKY, W., “Do espiritual na arte”, pág. 50.

<sup>150</sup> KANDINSKY, W., “Do espiritual na arte”, pág. 49.

A predisposição natural de Kandinsky para a sinestesia<sup>151</sup> incitou-o a investigar, de uma forma profunda, as particularidades expressivas deste fenómeno, no meio artístico. Neste sentido, desenvolveu diversos projectos interdisciplinares.

Um desses projectos realizou-se em 1908, com a colaboração entre Kandinsky, o compositor Thomas von Hartmann e o bailarino Alexandre Sacharoff. Desta colaboração resultou um ambiente sensitivo e emocional, o que acentuou na pintura de Kandinsky a importância da música.

Kandinsky, na continuidade destas relações interdisciplinares e num especial entendimento entre a afinidade da pintura e da música, (numa continuidade do projecto *Gesamtkunstwerk*), desenvolve a obra “Der gelbe Klang” (O som amarelo) (1911/12). Esta obra afasta-se da concepção tradicional de teatro, pois não existe um discurso narrativo e as figuras tornam-se seres anónimos. Numa sinfonia de luzes e cores simultâneas com a música, a luz não se limitava a iluminar os objectos cénicos ou personagens, mas pretendia por ela própria criar um verdadeiro espaço cénico, um espaço de luz, em que a cor atinge um estatuto quase de personagem (narrativo). Kandinsky, numa clara influência das pesquisas do compositor Aleksander Scriabin<sup>152</sup>, explora as vibrações interiores (anímicas) no público através de contrastes, dissonâncias, confluências, ritmos sobrepostos, arritmias e pontuais ausências de ritmo.

A proximidade teórica entre estes dois artistas revela-se na particularidade de ambos entenderem a cor como um meio de expressão privilegiado para transmitir sensações e emoções.

Kandinsky no texto “On Stage Composition”, que precede a publicação do “Der gelbe Klang”, expressa a sua vontade de alcançar uma síntese das artes, afirmando que o lugar mais indicado para se revelarem em conjunto é no palco. Cada uma, através da sua linguagem própria, levará o espectador a uma vibração interior. Mas, mesmo quando Kandinsky afirma a impossibilidade de descrever por palavras a essência da cor<sup>153</sup>, abre a hipótese de a coordenar com diferentes formas de expressão. Pois, ainda que as formas externas sejam diferentes, na sua última razão interna encontramos uma

---

<sup>151</sup> ZILCZER, Judith, “Music for the eyes” in “Synaesthesia in Art and Music since 1900”, ed. Hyun, J. pág. 31.

<sup>152</sup> Aleksander Scriabin desenvolveu as suas pesquisas de equivalências entre a tonalidade da cor e da música, essencialmente no trabalho de orquestra “Prometheus: A poem of Fire” (1908). Esta sua obra apesar de não ter sido um sucesso, devido aos problemas técnicos, revelou a possibilidade de interacção entre música e cor como um conjunto uníssono.

<sup>153</sup> KANDINSKY, W., “Do espiritual na arte”, pág. 64.

plena identificação<sup>154</sup>. Torna-se assim possível e justificada a criação de uma arte “total”. A música, devido à sua sonoridade interior, cria de imediato a vibração da alma no ouvinte. A cor, devido à sua ressonância interior, possibilita uma vibração psíquica no observador.

Para Kandinsky era importante que a *necessidade interior* se revelasse na sua pureza, sem artificios. Em 1928, quando é convidado para desenhar e coreografar uma produção no Friedrich Theatre, em Dessau, do espectáculo “Pictures at an Exhibition” de Modest Mussorgsky, aplica as suas teses segundo o seu entendimento de como a arte abstracta poderia afectar os sentimentos e as emoções do observador. Para isso, criou um cenário e um guarda-roupa essencialmente abstractos, sobre os quais foram projectadas diversas luzes.

Paralelamente a estas actividades teatrais, Kandinsky também aplica as suas teses sinestésicas na sua pesquisa pictórica. Em ambas as actividades, tratava-se de apelar visualmente ao espírito e às emoções do espectador de uma forma análoga à música, procurando encontrar um nível mais profundo da experiência perceptiva: “A sinestesia nasce da essência da experiência vital”<sup>155</sup>.

A determinação de Kandinsky em relacionar a influência da música na pintura (e vice-versa) é tão determinante, que os títulos dos seus trabalhos “Composição” e “Improvisação”, são uma clara metáfora (em relação ao domínio) musical<sup>156</sup>. Também se interessou pela psicologia da percepção (com fundamentos na teoria da cor de Goethe e de Wilhem Wundt), particularmente da cor. Neste sentido, desenvolveu um amplo programa artístico em que explorou as possíveis correlações entre a escala musical e as vibrações de cor.

Na obra “Do espiritual na arte”, inseriu múltiplas referências à correspondência da cor com um instrumento musical<sup>157</sup>, assim como formula uma

---

<sup>154</sup> BOZAL, V., “Kandinsky origen de la abstracción”, pág. 22.

<sup>155</sup> LAYDEN, T.B., “Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia (...)”, pág. 43.

<sup>156</sup> DABROWSKY, Madalena, “Kandinsky Composition”, pág. 19.

No entanto, os títulos das obras pictóricas com referências ao projecto musical não são um exclusivo de Kandinsky. Segundo Kerry Brougher esta alusão aos termos musicais é comum nos títulos das obras dos Simbolistas, que empregaram termos como *fuga*, *sonata*, *composição*<sup>156</sup>. Por vezes também abrangem as relações de sinestesia que pretendem, quando nomeiam as obras com referências cromáticas, como por exemplo o título do almanaque “Der Blaue Reiter” (O cavaleiro Azul). “Visual – music culture” in “Synaesthesia in art and music since 1900”, pág. 96.

<sup>157</sup> Kandinsky ao analisar as variadas potencialidades de cor nas tonalidades do vermelho, relaciona as suas vibrações cromáticas com a sonoridade de um instrumento musical: relaciona o vermelho claro e o amarelo médio com o som do clarim. O vermelho cinábrio compara-o com o som da tuba e por vezes com o tambor. O vermelho frio (exemplo o charão) exprime os sons do violino. O violeta relaciona-o com as

complexa e revolucionária doutrina da criação sinestésica: “A cor é a tecla; o olho, o martelo. A alma, o instrumento das mil cordas. (...) *A harmonia das cores baseia-se exclusivamente no princípio do contacto eficaz.*”<sup>158</sup>

Segundo Valeriano Bozal, a pintura de Kandinsky de 1908-9, apesar de ainda manter alguma relação mimética com a natureza, demonstra já “determinados princípios de uma gramática das formas e da composição, ordenadas na superfície da tela segundo determinados princípios abstractos”<sup>159</sup>. Estas características surgem nas primeiras Improvisações: a intensidade cromática, o carácter romântico e teatral da composição, o carácter simbólico das figuras reduz-se para ceder a um simbolismo das formas.

Para Valeriano Bozal<sup>160</sup>, o abandono da representação mimética levou à procura de uma verdadeira gramática pictórica. Desta forma, a linguagem artística deixa de ser um instrumento para representar mimeticamente a natureza, mas transforma-se numa verdadeira produção de uma nova realidade. “O artista (...) não se limita ao mero registo do objecto, tal como se apresenta. Procura dar-lhe uma expressão, aquilo que outrora se chamava idealizar, mais tarde estabilizar, e que amanhã terá qualquer outro nome”<sup>161</sup>.

Ainda para este autor, tentar analisar a obra de Kandinsky numa aproximação ou não ao mimetismo, é uma visão empobrecedora<sup>162</sup>. Na sua obra, a desapareição relativa dos objectos é importante mas não é o mais determinante. Na pintura, assim como nos textos, tentou definir princípios plásticos, tais como a dissonância, o contraste, o ritmo, o dinamismo, a relação das formas como um todo, no sentido de produzir um efeito espiritual no observador. A linguagem abstracta, através de uma maior ou menor aproximação à natureza, permite evocar o ritmo da natureza e do sonho, da presença do sublime, do caos e do lirismo das formas.

Nos quadros de Kandinsky, a luz natural começa a dar lugar à luz da cor, numa clara referência ao teatro. Segundo Valeriano Bozal<sup>163</sup>, o cromatismo, a luz artificial (teatral) parecem ser resultados dos efeitos próprios da luz eléctrica e cenográfica, numa clara influência do seu trabalho conjunto com vários compositores e como consequência da sua obra teatral “O som amarelo”.

---

vibrações da flauta de cana e por vezes com o fagote. O laranja relaciona-o com a sonoridade dos sinos ou com a voz de contralto. “Do espiritual na arte”, pág. 87 a 89.

<sup>158</sup> KANDINSKY, W., “Do espiritual na arte”, pág. 60.

<sup>159</sup> BOZAL, V., “Kandinsky origen de la abstracción”, pág. 15.

<sup>160</sup> BOZAL, V., “Kandinsky origen de la abstracción”, pág. 20.

<sup>161</sup> KANDINSKY, W., “Do espiritual na arte”, pág. 67.

<sup>162</sup> BOZAL, V., “Kandinsky origen de la abstracción”, pág. 23.

<sup>163</sup> BOZAL, V., “Kandinsky origen de la abstracción”, pág. 26.

Kandinsky, para se aproximar de uma obra metafísica, desenvolveu três estados do sistema compósito na pintura, que deveria resultar numa arte abstracta (ou «não objectiva») comparável com a música. A primeira categoria pictórica – *Impressões* – apresenta-se de uma forma imediata ao artista, enquanto sensação visual da realidade externa. Construído sobre esta sensação inicial, o pintor converte-a numa *Improvisação* dando expressão à real necessidade a que chamou de *necessidade interior*. No terceiro estágio do desenvolvimento pictural – *Composições* –, o artista deverá continuar a produzir composições imaginativas, nas quais a criatividade e a expressão livre devem ser plenas e sem condicionalismos<sup>164</sup>.

Na sua obra em geral e particularmente nas suas *Improvisações* e *Composições*, este artista procurou expressar um universo de interioridade ligando a música às leis da representação visual, estabelecendo paralelos entre ritmo musical, dinâmica da luz, cor e sonoridades consonantes e dissonantes. Mais tarde, em 1922, quando começa a leccionar na escola da Bauhaus, escreve diversos textos (o mais conhecido “O ponto, a linha e o plano”) em que se refere à possibilidade de realizar a síntese de todas as artes, a *Gesamkunstwerk*, desde que se procure a essência comum. Reforça esta procura na convicção de que a arte, surgindo de um impulso natural, não existe fora da vida.

---

<sup>164</sup> KANDINSKY, W., “Do espiritual na arte”, pág. 123.

## 2.2. O modernismo *versus* a teatralidade.

O crítico e teórico Michael Fried (1939), no artigo *Art and Objecthood* publicado em 1967 na *Art Forum*, aborda o receio da predominância do teatro nas restantes práticas artísticas, já anteriormente manifestado por Nietzsche.

Michael Fried, de uma forma idêntica às apreciações de Nietzsche, considerou que a arte se degenerava com uma excessiva aproximação à condição de teatro. Mas o entendimento da «teatralidade» no campo artístico não se apresenta nestes dois autores com um carácter unísono e concordante. Enquanto Nietzsche se referiu ao domínio extensível das artes teatrais, numa confluência para agradar aos espectadores, em Michael Fried encontramos diversas advertências contra a teatralidade que, na sua opinião, colocava em perigo e acelerava o fim de uma arte autónoma. Por isso, para Michael Fried, a problemática da inserção da teatralidade na práxis artística colocava outro tipo de questões e consequências, que Nietzsche não abordou. A crítica de arte Rosalind Krauss também abordou a noção de «teatralidade» na obra de arte, principalmente na escultura, advertindo que esta se apresenta demasiado densa e confusa e por isso, para se poder aprofundá-la e esclarecê-la, é necessário questionar “porquê e com que fim estético, [os artistas] quiseram apropriar-se ou recorrer de tais coisas”<sup>165</sup>.

A opção de abordar a posição crítica de Michael Fried, deve-se ao facto de este crítico considerar a «teatralidade» na obra de arte como um elemento fracturante da práxis artística. Ao analisar as produções artísticas dos minimalistas, reconhece que estas práticas artísticas não se sujeitam às categorias e géneros praticados pelos modernistas, pois apresentam-se numa expressão híbrida. Como afirma Fried: “o teatro e a teatralidade que hoje se encontram em conflito, ultrapassam a pintura ou escultura modernista, e dirigem-se à arte enquanto tal – e, na medida em que as diferentes artes podem ser descritas como modernistas, também se encontram em conflito com a sensibilidade modernista, na generalidade”<sup>166</sup>. Seguidamente analisa o carácter híbrido e teatralizante da obra minimalista e sintetiza em três proposições as consequências que tal desenvolvimento teve no entendimento e na recepção da obra de arte:

*“1. O sucesso, até mesmo a sobrevivência, das artes tem vindo a depender cada vez mais da sua capacidade para derrubar o teatro. (...) 2. A*

<sup>165</sup> KRAUSS, Rosalind., “Pasajes de la escultura moderna”, pág 205.

<sup>166</sup> FRIED, Michael, “Art and Objecthood”, pág. 843. Este artigo foi publicado a primeira vez no *Artforum*, Summer, em 1967.

*arte degenera quanto mais se aproxima da condição de teatro. (...) 3. Os conceitos de qualidade e de valor – e na medida em que estes ocupam um lugar central na arte, no próprio conceito de arte – fazem sentido, ou inteiramente sentido, apenas no seio de cada arte individual. Aquilo que jaz entre as artes é o teatro.*”<sup>167</sup>

Michael Fried foi discípulo de Clement Greenberg<sup>168</sup>. A partir dos pressupostos defendidos por Greenberg, desenvolveu e alargou uma defesa teórica do Modernismo e da abstracção radical, em contraponto às propostas artísticas apresentadas pelos artistas do minimalismo<sup>169</sup> e da Pop Art. No artigo *Art and Objecthood* (1967) afirmou que o que estava em causa na nova visibilidade proposta pelos artistas minimalistas era a perda da capacidade de auto-reflexão estética. Ao longo da década dos anos 60, a definição de um novo programa artístico defendida por estes novos artistas revelava e propunha uma profunda mudança do entendimento da praxis artística. Enquanto o Modernismo se especializara nos seus próprios domínios, sustentando as suas produções como auto-referência, com as propostas dos artistas minimalistas valorizou-se o processo da produção da obra, baseado já não na sua materialidade, mas no seu conceito. Simultaneamente a esta alteração da percepção da obra de arte, também se valorizou a importância da sua recepção, como valor próprio e artístico. Michael Fried, ao debater a validade destas novas problemáticas, considerou que, a ser assim, estas propostas minimalistas constituíam um campo contaminado porque prescindiam da transcendência da obra de arte. Os minimalistas, ao substituírem a transcendência da obra de arte pela problemática da sua visibilidade exigiram, deste modo, ao espectador, a redefinição constante da sua posição e percepção. Fried classificou como «teatral», num tom depreciativo, esta nova característica e este novo posicionamento, atribuído à obra de arte.

---

<sup>167</sup> FRIED, M., “Art and Objecthood”, pág. 843-844.

<sup>168</sup> Clement Greenberg (1909-1994) foi um dos maiores teóricos sobre o Modernismo e sobre a pintura modernista. Greenberg defende uma arte que se reflecte sobre si própria, sobre os seus próprios meios e limites, o que lhe permitia restaurar a sua identidade. Greenberg defende o Modernismo porque nele encontrou as preocupações com a autonomia da pintura e com as essências da própria disciplina ao aceitar e assumir as limitações do seu médium de expressão.

<sup>169</sup> O termo “Arte Minimal” ou “Minimalismo”, foi usado pela primeira vez no ensaio do filósofo de arte inglês Richard Wollheim, publicado em 1965. No entanto, este ensaio não refere nenhum dos artistas que mais tarde foram nomeados de “minimalistas”. Refere-se aos neo-dadaístas, a Ad Reinhardt e aos *ready-made* de Marcel Duchamp. Outras nomenclaturas existiram para descrever estes «novos trabalhos»: Arte ABC, Arte Rejetiva e Literalismo (Michael Fried).



Rosalind Krauss, ao analisar a noção de «teatralidade» na obra de arte de Michael Fried, adverte para que tenhamos em atenção que o que “distingue a escultura do teatro é o conceito de tempo. Uma extensão da temporalidade, a inserção da experiência temporal da escultura em tempo real, converte as artes plásticas numa modalidade do teatro”<sup>170</sup>.

Segundo Paul Wood e Charles Harrison<sup>171</sup>, a posição defendida e exposta por Michael Fried mostra que este estava consciente das consequências implícitas na mudança da extensão da temporalidade à obra de arte, visto que delineou uma clara distinção entre dois modos de experiência da obra de arte:

- No primeiro modo de experiência, defendido pela arte modernista, reforça-se o conceito de auto-referência da obra, em que o espectador é envolvido por uma configuração formal que aparece perante ele como “instantaneamente presente”. Assim, segundo Fried, na medida em que o sentido de espaço e tempo é suspenso, o que importa são as *relações internas* que conferem à obra de arte a sua própria identidade. Este posicionamento implicou naturalmente a defesa da *perda* de sentido de si (do observador), que é então associado à absorção do “presente” duradouro da obra de arte.

- No segundo modo de experiência, defendida pelos artistas minimalistas, valorizava-se o processo da exposição da obra, segundo o qual o espectador percebe o objecto tal como este é concretamente, como algo que existe no espaço e no tempo. Afirmavam que o que importava eram as relações que regem a *interacção* entre espectador e objecto, e por isso a experiência é envolvida em drama, e o relacionamento espectador/objecto torna-se “teatral”. Assim, o anterior conceito de absorção do “presente” na obra modernista cede lugar às condições “teatrais”, que conduzem às formas de autoconsciência física e psicológica. Fried estigmatizou este factor, devido às dependências das circunstâncias reais do encontro entre as obras e o espectador, como uma nova versão de “antropomorfismo”.

### 2.2.1. O projecto modernista

O projecto modernista defendia o conceito de auto-referência da obra, o que exigia momentos de transcendência e de desprendimento, caracterizados pela ideia de a «tornar presente». Segundo Fried, de acordo com a análise de Francis Frascina, a obra modernista apresentava-se preocupada explicitamente com as convenções que elaborava

---

<sup>170</sup> KRAUSS, R., “Pasajes de la escultura moderna”, pág. 203.

<sup>171</sup> WOOD, P., C. Harrison, “O modernismo em disputa”, pág. 191.

e que constituíam a sua essência. Esta essência, defendida pelos modernistas e reafirmada por Fried, era experimentada “como uma espécie de presente [*presentness*] ou de instantaneidade [*instantaneousness*]”<sup>172</sup>.

Michael Fried, para exemplificar o seu entendimento da noção de «presença», como condição fundamental na fruição de obra de arte, apresentou como obra exemplar as esculturas do artista britânico Anthony Caro. A obra deste escultor, segundo a sua opinião, apresentava uma identidade “instantânea” enquanto escultura, Fried afirmava que, se tal acontecia, era devido à coerência das suas relações internas e à sintaxe que proponha, de onde quer que fosse observada. Por seu lado, Paul Wood e Charles Harrison analisaram e definiram este tipo de obras como “objectos de *visão*”<sup>173</sup>. Estes dois últimos autores, ao sistematizarem as considerações propostas pelos artistas e críticos modernistas, concluíram que estas obras pretendiam ser simultaneamente instantâneas e inesgotáveis, pois, embora se tratassem de produções artísticas com características visualmente complexas, eram percebidas pelo espectador como um todo indivisível.

Paul Wood e Charles Harrison consideraram a percepção destas obras modernistas como instantânea, “porque a sua identidade é supostamente apreendida de uma vez só e como um todo pelo espectador estático”. Por isso, as obras modernistas apresentavam uma única forma visível e apropriada de leitura, que correspondia à forma apreendida pelo espectador. Estes dois autores consideraram também a percepção destas obras como «inesgotável devido à “rectidão” incomparável de suas relações»<sup>174</sup>. Por esta razão, a obra modernista pretendia suspender simultaneamente quer o sentido da sua literalidade como objecto, quer a percepção que o espectador envolvido tem do tempo enquanto duração.

O projecto artístico moderno, ao apresentar-se como auto-referencial, remeteu, naturalmente, para a necessidade de autonomia da obra de arte, em que se afirmava a finalidade da “arte pela arte”, assinalando-lhe um papel autocrítico e auto-reflexivo.

Ao longo do projecto modernista, esta construção do conceito de autonomia das artes fez-se através da exploração intensiva dos seus próprios limites, como medium. Esta clara delimitação, implicava uma distinção permanente entre o que era e não era arte, delineando deste modo as fronteiras rígidas entre os produtos da cultura de elite e

---

<sup>172</sup> FRASCINA, F. “O modernismo em disputa”, pág. 91.

<sup>173</sup> WOOD, P., C. Harrison, “O modernismo em disputa”, pág. 194.

<sup>174</sup> WOOD, P., C. Harrison, “O modernismo em disputa”, pág. 194.

de massas. Tratava-se de uma declaração moral, que acentuava a necessidade da arte se distanciar tanto do compromisso político, como do kitsch.

Clement Greenberg e alguns dos seus seguidores defendiam este distanciamento como necessário ao reconhecimento da verdadeira obra de arte. Também assumiram que se devia atender e valorizar a obra de arte desinteressada, isto é, uma experiência intuitiva artística, supostamente alheia a um valor emocional ou espiritual. Greenberg e Michael Fried procuraram nas suas críticas uma identificação qualitativa da obra, enquanto parâmetro inquestionável e auto-suficiente da experiência, por isso, defenderam simultaneamente a prioridade dos efeitos formais da obra de arte. Desenvolveram uma prescrição formalista para a pintura abstracta, dado que, segundo as suas opiniões, todas as formas artísticas deviam reger-se por contornos bem definidos, evitando qualquer confusão entre estes. Esta postura, ao formalizar e ao encerrar a produção da obra de arte num conjunto preciso de procedimentos e relações formais, foi responsável pelo seu posterior esgotamento.

Os críticos modernistas, como Greenberg e alguns dos seus seguidores, propuseram uma acentuada limitação à dinâmica da praxis artística. Tal procedimento limitativo gerou algumas fissuras entre sectores de uma crítica modernista mais moderada, em oposição a uma linha mais ortodoxa liderada por Michael Fried. Segundo Paul Wood e Charles Harrison, esta posição ortodoxa entendimento da pintura, teve como consequência uma rígida formatação da obra de arte à linguagem abstracta, o que levou a que diversas obras modernistas fossem excluídas. Segundo os critérios utilizados por Fried na elaboração de uma taxinomia, ele afirmava que certas obras não podiam ser tidas como expressão de alta cultura. Esta linha ortodoxa, também desqualificou uma série de trabalhos artísticos emergentes, que escapavam a uma categorização tradicional de escultura / pintura, como por exemplo, as *performances*, os *happenings* e as instalações.

Paralelamente a esta ortodoxia surgiram artistas que não se reviam nas propostas de redução da arte à expressão formalista, desenvolvendo novos questionamentos sobre a obra de arte. Os artistas do movimento Expressionismo Abstracto propuseram que se expandisse a obra de arte a novos questionamentos. Artistas como Pollock, Jasper Johns e Robert Rauschenberg, tornaram-se protagonistas de relevo na reivindicação do status da nova arte de vanguarda. Estes artistas, desde os finais dos anos 40 e início dos anos 50, tinham vindo a desenvolver uma forma diferente de abordar as possibilidades da expressão artística, ao mesmo tempo que questionavam essa mesma possibilidade de

expressão. Um bom exemplo desta posição é-nos fornecido por Rauschenberg em 1957, quando pinta *Factum I* e *Factum II*, aparentemente duas obras idênticas. Rauschenberg, através destas duas obras, questionava até que ponto os parâmetros normalmente considerados como veículo de expressão pictural, tais como a pincelada, a textura e a cor, se tinham tornado em componentes convencionais e artificiais de esquemas de expressão. Rauschenberg pretendeu também demonstrar que os recursos expressivos da arte eram irremediavelmente convencionais e que, face a eles, era necessário, enquanto artista, considerar e incluir práticas de autocritica, que poderiam e deveriam abarcar a ironia, a negação e a recusa. Paul Wood e Charles Harrison, ao realizarem um escrutínio retrospectivo destas propostas, defendem que, para Fried, «ver este questionamento como função crítica da obra, era o que este crítico desqualificava como “teatral”, pois ele considerava o relacionamento do espectador com este tipo de obras como “cúmplice”»<sup>175</sup>. Estes dois autores realçam ainda que, para Fried, não era suficiente tal postura por parte dos artistas para legitimar as obras como obras de arte, porque considerava que a função crítica da obra de arte era destituído de valor artístico.

A crítica de arte Rosalind Krauss alerta, por sua vez, que esse questionamento merecia uma atenção redobrada e um outro tipo de análise, porque: “o essencial aqui é que o nível de teatralidade que se encontra na obra de Oldenburg, Morris e Nauman, é fundamental para a reformulação do desígnio escultórico: o que é o objecto, como o conhecemos e o que significa «conhecê-lo»”. Rosalind Krauss afirma, nesse sentido, que devemos considerar que os artistas “ao tentarem descobrir o que é que a escultura poderia ser, serviram-se do teatro e da sua relação com o espectador, como ferramenta para destruir, investigar e reconstruir”<sup>176</sup>.

### **2.2.2. A «literalidade» das propostas minimalistas**

Michael Fried defendeu um rigor moral auto-referencial na produção da arte abstracta. Os artistas do movimento minimalista e da Pop art consideraram esta retórica como um discurso regressivo e antagónico às suas preocupações artísticas. Para estes, o que se tornava pertinente e importante era problematizar o modo da feitura da obra e, através desta operação, promover novas atitudes, que contribuíssem para esbater cada vez mais as distinções entre a cultura de massas e de elite. Fried desprezava estas atitudes, porque se tornava claro que as produções do Minimalismo e da Pop art, ao

---

<sup>175</sup> WOOD, P., C. Harrison, “O modernismo em disputa”, pág. 195.

<sup>176</sup> KRAUSS, R., “Pasajes de la escultura moderna”, pág. 237.

incluírem situações externas à obra, enredavam o espectador numa experiência estética, o que questionava os limites estabelecidos de uma arte auto-referencial. Fried, a partir destas considerações, concluiu que a teatralidade introduzida pelos minimalistas na obra de arte podia ser não-arte e portanto prejudicial. No entanto, para os artistas como Dan Flavin, Carl André, Donald Judd, Sol Lewitt e Robert Morris, já não se tratava de defender a autonomia da experiência estética, mas de centralizar essa experiência no observador.

Os artistas americanos da década de 60 desenvolveram um papel renovador na procura de outras possibilidades da praxis artística e no questionamento da validade e da categorização do estatuto das artes. Estes artistas, de uma forma continuada, interrogaram a validade de uma crítica de arte que se mantinha associada às respectivas tradições formais da pintura e da escultura, ou dito de outro modo, interrogaram o fazer da pintura e da escultura. Questionaram sobretudo a pertinência da tradição da realização artística, ao debaterem se esta deveria ser considerada como uma essência do fazer artístico, ou se precisava de ser revista e como tal considerada obsoleta e redundante. Os artistas do movimento minimalista, ao proporem-se a redefinir a concepção tradicional da validação dos géneros da obra de arte, romperam com as condições e com os corolários até então considerados necessários para a validação das obras de ambos os géneros.

Os artistas minimalistas contrapuseram com um outro tipo de produção artística que não se reconhecia como pintura ou escultura, afirmando-se pela negatividade, como não-pintura e não-escultura. Esta dupla negação, converteu-se numa espécie de ausência ontológica, mas demonstrou a tentativa de se encontrar uma outra possibilidade e um outro entendimento do acto criativo.

A partir deste período, o objecto artístico assume um novo carácter e uma nova nomenclatura. O artista Donald Judd, em 1965<sup>177</sup>, ao reflectir sobre os trabalhos minimalistas, chamou-lhes «specific objects». Judd, num ensaio com este título, define com clareza que este novo objecto artístico não pertence nem à categoria da pintura nem da escultura afirmando-se, por isso, através uma dupla condição negativa. Robert Morris, em 1967<sup>178</sup>, refere os trabalhos artísticos minimalistas como uma «nova arte tridimensional». Sol LeWitt, para distinguir as suas obras da tradição da escultura,

---

<sup>177</sup> O artigo “Specific Objects” foi publicado a primeira vez na revista “Arts Yearbook”, 8, em 1965. (Art in Theory, p. 824).

<sup>178</sup> “Notes on Sculptures- Part III” publicado na revista Artforum, vol. 5, nº 10, 1967. (Art in Theory p. 833).

nomeia-as de «estruturas». E Dan Flavin, para se distanciar das aproximações da escultura e da pintura, chama às suas obras de luz fluorescente «propostas».

A «literalidade» minimal, tantas vezes denunciada por Fried, relacionava-se directamente com este carácter puramente objectual assumido pelas obras minimalistas e validado nos seus textos. Segundo Fried, a obra de arte, ao ser reduzida a um nível de qualquer “objecto”, implicava para a crítica de arte a impossibilidade de se poder desenvolver juízos estéticos qualitativos. Para Fried, era claro que a função específica da arte, o seu valor, só podia preservar-se dentro dos limites definidos por cada género artístico. Uma vez que estes limites fossem superados ou mesmo eliminados os seus critérios, desvanecia-se a mera possibilidade de se poder definir qualidade artística.

Fried analisou a importância da forma (*shape*) valorizada pelos artistas Judd e Morris, para lembrar a sua centralidade na pintura modernista, reafirmando que a forma (*shape*) tem que ser eminentemente pictórica, sob risco de se tornar meramente objectual ou literal:

*“Neste conflito o que está em causa é se as pinturas ou os objectos em questão são experienciados como pinturas ou objectos (...). De outra maneira, serão experienciados como objectos e nada mais. Em suma, a pintura modernista considerou indispensável derrotar ou suspender a sua própria objectualidade, e o factor crucial nesta perspectiva é a forma, sendo que a forma deve pertencer à pintura – deve ser pictórica, não, ou não apenas, literal. Enquanto a arte literalista aposta tudo na forma como uma propriedade intrínseca dos objectos, senão, até, como uma espécie de objecto em si mesmo”<sup>179</sup>.*

Um dos elementos fracturantes introduzidos pelos minimalistas em relação ao movimento modernista é semanticamente, a obra minimal se opor ao significado artístico tradicional. O literal é assumido como oposto da representação entendida como mediação. Com as propostas minimalistas, a inclusão da narrativa temporal na obra de arte e a sua «literalidade» afectaram tanto a dimensão semântica da obra de arte, como a sua dimensão espacial.

Donald Judd afirmou do seguinte modo esta procura de uma nova possibilidade de representação:

---

<sup>179</sup> FRIED, M., “Art and Objecthood”, pág. 837-838.

*Metade ou mais dos meus trabalhos novos dos últimos anos não foram nem pintura, nem escultura. Normalmente têm apresentado uma relação, íntima ou distante, com uma das duas. Os trabalhos são diversificados e, neles, grande parte do que não é pintura nem escultura também é diversificado. Mas há algumas coisas que acontecem quase em comum...O desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse em repeti-las...*<sup>180</sup>

Esta nova concepção do fazer artístico, promovido pelas obras dos artistas minimalistas, negava e desvalorizava de uma forma clara a importância dedicada pelos modernistas às relações compositivas das obras e ao seu elevado grau de complexidade formal. Os artistas minimalistas defenderam como valores esteticamente válidos os processos e os meios pelos quais os objectos eram realizados e os materiais que os constituíam. A obra do artista minimalista Robert Morris é exemplar desta nova tendência. Morris ilustrou por diversas vezes o radicalismo destas proposições artísticas, através dos mais diversos objectos informais. Em 1968, apresenta as obras que apelidou de «anti-forma», que consistiam em tiras de feltro cortado, dispersas aleatoriamente pela sala de exposição, como reforço do desejo de um “acaso” formal. Morris advertia-nos, desde logo, que a disposição destas obras pelo chão tinha sido arbitrária e que não tinha obedecido a nenhum critério formal anteriormente definido.

Para Paul Wood e Charles Harrison, as obras de arte minimalistas “provocam uma troca de prioridades e uma mudança em relação à forma como identificamos um objecto como objecto de arte”<sup>181</sup>, ao acentuarem o confronto com as teses mais ortodoxas defendidas pelos modernistas, em que a finalidade da obra de arte era ser contemplada. Fried considerava que existia uma diferença substancial entre a natureza da arte e a dos objectos, que cabia ao escultor e aos artistas preservar, porque defendia que a mera afirmação “isto é arte” não significava o seu reconhecimento.

Ao assumir esta posição, Fried estava a responder implicitamente ao conceito de *readymade* de Marcel Duchamp. Ele afirmava a esse respeito que não encontrava grandes distinções entre as obras literalistas dos minimalistas, e objectos que tiveram uma deslocação nominal na sua mudança de contexto. As obras de Dan Flavin eram

---

<sup>180</sup> JUDD, Donald, citado por Paul Wood e Charles Harrison, “O modernismo em disputa”, pág. 188.

<sup>181</sup> WOOD, P., C. Harrison, “O modernismo em disputa”, pág. 190.

disso exemplo, já que não existiam tentativas por parte do artista para disfarçar ou suprimir a literalidade dos materiais luminescentes que as constituíam.

Greenberg e Fried consideravam que as obras minimalistas trespassavam as fronteiras do artístico devido às suas características de literalidade. Consideravam também que as formas (geométricas) simples de Donald Judd e Robert Morris, afirmadas como elementos esculturais, não se diferenciavam o suficiente dos objectos quotidianos para serem consideradas pela estética. Michael Fried reforça esta sua posição crítica ao terminar o seu artigo *Art and Objecthood* afirmando: “Nós somos literalistas durante a maior parte ou toda a nossa vida. Viver o presente já é um privilégio”.<sup>182</sup>

### 2.2.3. A «teatralidade» no projecto minimalista

A mudança da praxis artística iniciada pelos artistas minimalistas alterou desde então e de um modo significativo a recepção das obras por parte do grande público. Esta mudança implicou a substituição do comportamento passivo do observador por uma outra atitude, que requeria uma participação pela acção. Tratava-se portanto, de uma nova abordagem da obra de arte que tomava em consideração as condições espacio-temporais do espectador. Exemplo disso foram as instalações luminescentes de Flavin, com forte incidência na alteração perceptiva do observador, ou os «specific objects» de Donald Judd, que pretendiam de uma forma pragmática e programática definir um espaço de realidade. A defesa de uma nova visibilidade da obra de arte alterou uma das condições tidas pelos modernistas como fundamental: a da obra de arte ter de ser *contemplada*, para poder ser *experienciada*. Fried defendia que como resultado destas premissas, as propostas das obras minimalistas apresentavam-se diante do observador sem mais nada para oferecer, salvo uma consciência exaltada das condições extraordinárias da experiência.

Ainda segundo Fried, as condições de recepção da obra pelo observador e a sua objectividade afirmada pelas obras modernistas, tinham por finalidade desenvolver uma experiência estética que remetesse para o sublime. Em seu lugar, as novas propostas e o carácter objectual da obra minimalista propunham o aparecimento de uma instabilidade por parte do espectador, ao ser convidado a partilhar com as obras o tempo e o espaço onde estas se encontravam presentes. Pode-se verificar a inclusão do observador na

---

<sup>182</sup> FRIED, M., “Art and Objecthood”, pág. 845



recepção da obra minimalista nos pressupostos da obra de Richard Morris, *Sem Título – Cubos Quebrados*, de 1965, que consistia num conjunto de variados módulos cúbicos que podiam ser manipulados à vontade segundo variadas configurações. Para Morris, era fundamental a integração do corpo do espectador na percepção da obra, no sentido em que, ao incorporar a presença activa do observador, este ultrapassava o seu limitado sentido de «visão». David Batchelor descreve esta obra da seguinte forma:

*Cada uma destas unidades podia juntar-se com quaisquer outras para produzir o mais extenso número de variações possível. Mudando todos os dias, durante a exposição, a configuração das unidades, Morris renovava constantemente a forma global da obra.*<sup>183</sup>

A participação activa de Morris durante a exposição, através da manipulação e reconfiguração dos objectos, teve implicações futuras no entendimento e na recepção da obra de arte por parte do espectador. Uma das consequências inscreve-se na aquisição por parte da obra de arte de uma componente narrativa temporal. Esta característica é já evidente em algumas das suas obras realizadas para o teatro<sup>184</sup>. As obras cénicas deste período ou se assumiam como uma presença de actor<sup>185</sup>, ou funcionavam como veículo cénico. Uma outra consequência da manipulação dos objectos pelo artista foi a valorização de uma atitude mais performativa da obra.

O confronto entre a praxis modernista e minimalista transformou o entendimento da obra de arte, o que por sua vez definiu as dinâmicas que se excluíam mutuamente: a autonomia e a síntese da arte. Se ao longo do projecto modernista encontramos as questões relacionadas com a autonomia do espaço artístico, no projecto defendido pelo movimento Minimalista encontramos a síntese formal, como um novo âmbito de acção.

A questão da teatralidade na obra de arte foi amplamente assumida com o aparecimento do *happening* e as acções do movimento Fluxus. Tornou-se mesmo, a partir da década de 60, numa das principais linguagens artísticas que se reivindicava na

---

<sup>183</sup> BATCHELOR, D., “Minimalismo”, pág. 40.

<sup>184</sup> Robert Morris, na segunda metade da década de 50, trabalhou como pintor e como membro do grupo de vanguarda dirigido por Ann Halprin. Em 1960, junta-se ao grupo Judson Dance Theater, que incluía, entre outros, o artista Rauschenberg e a bailarina e coreógrafa Yvonne Raina.

<sup>185</sup> Rosalind Krauss analisa esta fase de Morris, cujas peças foram apresentadas numa série de *performances* organizadas pelo compositor LaMonte Young e apresentadas no Living Theater em 1961. Sobre as suas características indica-nos: “Abre a cortina. No centro da cena ergue-se uma coluna cinzenta de madeira contraplacada, de dois metros e meio de altura e sessenta centímetros de largura. No palco não se encontra mais nada. Durante três minutos e meio nada acontece; nada entra ou sai de cena. De repente, a coluna tomba. Passam outros três minutos e meio. Fecha a cortina”. “Pasajes de la escultura moderna”, pág. 201.

acção. Enquanto os happenings apelavam a uma teatralidade quase exclusiva, as acções do movimento Fluxus centravam-se em facultar ao público experiências rudimentares e participativas. David Batchelor resume deste modo esta questão:

*A alternativa óbvia para a teoria, demasiado exclusiva, do modernismo, como um «olhar através da transparência do vidro», consiste na teoria claramente inclusiva da gesamtkunstwerk, ou «obra de arte total». Provindo em parte da concepção de Wagner da ópera como um local de intersecção e síntese de todas as artes, a ideia da gesamtkunstwerk tomou diversas formas, ou constitui a motivação de diversos projectos, durante o século XX. O exemplo mais directo e ambicioso encontra-se na Bauhaus de Walter Gropius; mas as obras de Kandinsky e Delauny, Duchamp e Van Doesburg, Beuys e Cage também mostram as marcas da tendência para uma certa síntese<sup>186</sup>.*

---

<sup>186</sup> BATCHELOR, D., "Minimalismo", pág. 64.

### 2.3. A noção de «campo expandido» (Rosalind Krauss)

Os artistas da década de 60 reinventaram novas possibilidades de acção artística, o que tornou necessário a teorização de novos códigos de leitura para a abordagem e para o entendimento das suas pluri-acções. A ruptura das propostas dos artistas minimalistas possibilitou a emergência de outras acções artísticas, que afastaram a rigidez formalista e convencional da arte, contribuindo, desde então, para uma extensão pluralista da arte. Nesta década, a experimentação abrange todos os domínios disponibilizados: o vídeo, a *performance*, as intervenções na paisagem urbana e natural. A partir de agora, já não era possível estabelecer uma lei que definisse as regras da classificação do que era arte e do que não o era, como Michael Fried ainda tentou fazer, pois o campo parecia ser continuamente alargado pela praxis artística.

Enquanto os teóricos modernistas, que defendiam a pureza e a independência dos distintos géneros, classificaram as novas experiências artísticas como ecléticas, para Rosalind Krauss, estas práticas, entendidas sob o ponto de vista da pós-modernidade, tornavam-se lógicas e claras. Isto porque para esta crítica de arte “a prática [artística] não se define em relação a um determinado meio – a escultura –, mas em relação às operações lógicas sobre um conjunto de expressões culturais, para as quais se pode recorrer a qualquer meio – fotografia, livros, (...), espelhos, ou a própria escultura”<sup>187</sup>. Krauss, ao formalizar estes pressupostos como uma base válida de análise artística, acentuava que era necessária uma estratégia analítica em consonância com estas práticas, o que requeria uma teoria fundamentada em parâmetros distintos dos apresentados pelos modernistas. Michael Fried, no confronto com as novas problemáticas artísticas, usou a estratégia de exclusão destas práticas do campo da arte, numa relação entre arte e não-arte. Para Rosalind Krauss, estas classificações de arte e não-arte não se apresentavam pertinentes para a compreensão das novas propostas artísticas, pelo que contrapõe um outro processo de análise. Krauss propõe formalizar novos enquadramentos teóricos, que englobem as práticas artísticas emergentes e que forneçam um entendimento crítico dessas mesmas práticas.

No entanto, o processo de formular um novo enquadramento teórico encontra diversas dificuldades para a sua execução. Uma delas é que os artistas e a nova crítica de arte reconhecem que as nomenclaturas classificativas dos anteriores géneros, pintura e escultura, se apresentavam imprecisas e insuficientes para expressar e nomear as

---

<sup>187</sup> KRAUSS, Rosalind, “La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos”, pág 301.

novas expressões artísticas. Rosalind Krauss foi a crítica de arte que melhor respondeu a estas inquietações, quando formulou uma nova cartografia crítica e apresentou o conceito artístico de «campo expandido». A sua noção de «campo expandido» apresenta-se como um conceito aglutinador, que tenta englobar no processo artístico as dinâmicas e os modelos estéticos que romperam com a tradição modernista. No conceito de «campo expandido» encontramos a fusão entre a prática artística e o fundamento conceptual. Por um lado, surge como uma estrutura epistemológica que se propõe abranger o território da arte, enquanto lugar privilegiado para a experimentação e interrogação. Por outro, propõe-se estudar e incluir, num amplo território conceptual, o alargamento das acções que os artistas desenvolveram, a partir duma abordagem transdisciplinar.

### **2.3.1. A sociedade e o artista da década de 60.**

Para entendermos a complexidade da noção de «campo expandido» de Rosalind Krauss torna-se necessário, primeiramente, algumas considerações sobre a situação social e histórica da época. Esta necessidade relaciona-se com o facto de estas obras e eventos artísticos espelharem as alterações sofridas pela sociedade e pelo indivíduo, que afectaram profundamente o entendimento do acto criativo.

Num resumido enquadramento social, destaca-se a mudança radical que se verificou na concepção da relação indivíduo – sociedade. O cidadão médio e urbano, paralelamente ao desenvolvimento exponencial do consumo e das inovações tecnológicas, também adquiriu uma outra percepção e visão do mundo. A crescente noção de responsabilidade social deveu-se, em grande parte, à capacidade difusora dos novos *média*. Transita-se de uma sociedade rígida para uma sociedade mais hedonista, em que os valores do prazer e da centralização no Eu vão ganhando terreno. Ao mesmo tempo em que se afirma a expressão livre e absoluta do indivíduo, desenvolvem-se inúmeras utopias sobre as novas possibilidades de organização social, o que gerou intensos confrontos com as instituições estabelecidas<sup>188</sup>. Para além de uma nova consciência política, acentuada pelas dicotomias provocadas pela Guerra Fria, surge paulatinamente uma outra, desta vez debruçada sobre as preocupações ambientais e da sustentabilidade dos recursos naturais.

---

<sup>188</sup> Na Europa e nos E.U.A. vão surgindo cada vez mais manifestações que culminam na revolução de 68 em França e nas manifestações contra a guerra do Vietnam na América.

Na Europa e na América, as potencialidades oferecidas pelos avanços científicos, protagonizadas pelo projecto da «conquista» dos espaço e que culmina com a ida do Homem à Lua em 1969, foi intensamente vivida pela população e alterou profundamente a percepção do indivíduo sobre o próprio planeta Terra. Factores como estes, vindos do domínio da política, da ciência e do ambiente, influenciaram bastante as práticas artísticas.

Esta mudança de consciência do estar no mundo sentida pelo cidadão médio e pelos artistas foi controversa e amplamente debatida. Diversos teóricos reivindicaram diferentes posições e posturas perante estes novos fenómenos sociais. Neste período, destacam-se as teorias de Marshall McLuhan e Abraham A. Moles, que analisaram e teorizaram sobre as sociedades emergentes da comunicação; Edgar Morin desenvolveu uma análise de raiz antropológica dos novos fenómenos sociais; Roland Barthes iniciou e estudou a fenomenologia da imagem (fotografia e cinema); Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir apresentaram as suas reflexões sob a forma do existencialismo.

Em simultâneo com estas teorizações do novo indivíduo, também as novas práticas artísticas reflectiam a preocupação com este novo ser social. Os artistas da Pop Arte tiveram um papel preponderante no desejo intenso de destruir a posição tradicionalmente elitista assumida pela arte e pelo artista. Surge também um desinteresse e, em alguns casos, mesmo um desprezo, pelas tradicionais conotações de estilo, valor e aura que acompanharam o objecto de arte ao longo dos tempos. As propostas artísticas que surgiram destas interrogações apontavam para a dissolução auto-reflexiva e analítica da arte. O conceptualismo radical das obras de Joseph Kosuph e On Kawara apontava para este caminho.

Paralelamente, surgiram situações artísticas em que se tomava como núcleo de pesquisa o papel social da arte e das instituições artísticas. Como exemplos desta deconstrução do valor das instituições museológicas encontramos as intervenções em espaços públicos do artista francês Daniel Buren e as intervenções sobre as propostas da criação de um museu fictício de Marcel Broodthaers<sup>189</sup>.

Os artistas Lawrence Weiner e Mel Bochner, numa atenção crítica dirigida à teoria, assumiram intervenções artísticas em que colocaram em causa o carácter cognitivo e conceptual que a obra implicava. Para estes artistas, impunha-se como mais importante os processos formativos inerentes à realização da obra do que a obra acabada

---

<sup>189</sup> Em 27 de Setembro de 1968, Marcel Broodthaers abre na sua casa-atelier da Rue des Pepinière, em Bruxelas, a *Section XIXe Siècle* do seu *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*.

e terminada, numa espécie de desvalorização da constituição efectiva da obra como objecto físico. A própria noção tradicional de escultura foi alterada profundamente: a noção tradicional de objecto esculpido deu lugar às novas noções críticas de «configuração», «organização» e «acontecimento». Uma outra linha de ruptura fundamental teve lugar nas práticas artísticas, quando surgiram propostas com referência à utilização do corpo como matéria-prima referencial e suficiente de legitimação. Tal é o caso da obra *Our New Sculpture*, de 1969, (cujo nome foi mais tarde alterado para *Underneath the Arches*) da dupla Gilbert & George. Neste trabalho os artistas apresentam-se a si próprios como esculturas, mais propriamente como «esculturas vivas». Nas suas *performances* os artistas colocam-se sobre plintos e declararam-se a si próprios como obra de arte. O artista americano Dan Graham sintetiza a prática artística vivenciada nesta época do seguinte modo: “Bem, o que me agradava na arte nos anos 60 era tudo ser permitido”<sup>190</sup>.

### 2.3.2. A estrutura diagramática do «campo expandido»

O conceito de «campo expandido» de Rosalind Krauss visa conceituar e estruturar o enquadramento transdisciplinar e pluralista da obra de arte, o que pressupõe incluir as práticas artísticas afirmadas pelo artista enquanto indivíduo social e sujeito interventivo na sociedade. No entanto, este conceito focaliza somente as práticas artísticas que de alguma forma tiveram como base estrutural uma relação com a escultura, incluindo os trabalhos artísticos minimalistas, obras de intervenção urbana e (situações) na paisagem. Rosalind Krauss afirmava que, enquanto crítica de arte, lhe interessava mapear novos instrumentos conceptuais e novos fundamentos teóricos que sustentassem os limites gerados pela própria noção de escultura.

Rosalind Krauss, de uma forma análoga às considerações dos artistas minimalistas, procurou formalizar uma nova terminologia crítica, porque considerava que as nomenclaturas anteriores, pintura e escultura, só com uma grande elasticidade e maleabilidade dos seus conceitos fundadores é que poderiam abranger e incluir estas novas propostas artísticas. Também afirmou que manter as designações de «pintura» e «escultura» poderia querer fornecer a estas obras um carácter legitimador, de historicidade. Afirmou que ao manter-se estas mesmas designações, poderia dar a

---

<sup>190</sup> Dan Graham, “Dan Graham”, pág. 71.

entender que “apenas” se tratava de um desenvolvimento formal de uma mesma preocupação artística, o que não é manifestamente o caso destas obras.

Por isso, para Rosalind Krauss, a análise das novas práticas artísticas exigiam repensar novos conceitos e não a sua validação pelo historicismo. Esta crítica de arte, ao reanalisar as propostas dos anos sessenta, indica-nos que o género escultura “se trata de uma categoria historicamente delimitada, não universal”<sup>191</sup> e, por isso mesmo, apresenta-se com regras bem precisas e com uma lógica interna delimitada, que não abrange a heterogeneidade implícita nas obras praticadas pelos artistas, desde os finais dos anos 50.

Para Rosalind Krauss, a conceptualização da nova escultura necessitava de ser abordada através de duas abordagens críticas: em primeiro lugar, era necessária a revisão e reestruturação do conceito de «escultura», como prática artística e como referência de género; em segundo lugar, o reposicionamento das características da escultura, numa alargada formulação conceptual.

Na primeira abordagem crítica, Rosalind Krauss, ao propor-se reequacionar a cartografia escultórica, afirma que a lógica da escultura é, por princípio, inseparável, da lógica do monumento”<sup>192</sup>. A partir desta premissa, desenvolveu uma resenha histórica acerca do enquadramento escultórico, na qual revê o percurso da estatuária Romana até aos finais do século XIX. Ao analisar a escultura neste percurso temporal, concluiu que a obra do escultor Auguste Rodin, principalmente a obra *As portas do inferno*<sup>193</sup>, se apresentava como uma fronteira terminal desta linha temporal. Rodin com esta obra alterou, de uma forma decisiva, a ideia da escultura como monumento, gerando o declínio de tal conceito e, mais tarde, contribuindo para a sua dissolução.

Para Rosalind Krauss, um dos factores que contribuiu para a mudança da ideia escultural do monumento deveu-se às propostas da escultura moderna, do início do século XX. A escultura moderna tomou como fundamento das suas reflexões a autonomia estética, colocando a condição de escultura sob uma tensão essencialmente nómada: “Ao constituir a condição negativa do monumento, a escultura moderna alcançou uma espécie de espaço idealista que explorou, num âmbito exterior ao projecto de representação temporal e espacial, um filão inovador e fértil do qual se podia tirar

---

<sup>191</sup> KRAUSS, R., “La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos”, pág. 292.

<sup>192</sup> KRAUSS, R., “La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos”, pág. 292.

<sup>193</sup> O monumento *As Portas do Inferno*, em homenagem à *Divina Comédia* de Dante, foi encomendado, pelo governo francês, em 1880, como uma porta de bronze para o Museu de Artes Decorativas de Paris. O monumento, que teria quase 200 peças, ficou inacabado.

partido durante um certo tempo”<sup>194</sup>. Para Krauss, a capacidade da escultura de se manifestar como espaço idealista, encontrou o seu esgotamento ao longo da década de 50, quando deixa de se poder manter num lugar privilegiado e enfrenta concorrencialmente outras possibilidades de expressão.

Rosalind Krauss, a partir do questionamento e das rupturas propostas pelos artistas aos anteriores géneros artísticos, elabora uma segunda abordagem: o reposicionamento das características da escultura numa alargada formulação conceptual. Para propor um novo entendimento das práticas artísticas emergentes, recorre como apoio a uma lógica estruturalista, que lhe permite decompor as novas e diversas possibilidades de acção. A formulação do conceito de «campo expandido» surge como integração do exercício experimental e como sistematização de um conjunto de práticas, entre as quais a categoria de escultura.

Rosalind Krauss, ao definir o conceito de «campo expandido» recorre a uma estratégia semelhante à utilizada pelos artistas minimalistas. Os artistas do movimento minimalista procuraram uma estratégia de acção artística que não se enquadrava nem se limitava à categorização dos géneros tradicionais de pintura ou escultura. Rosalind Krauss também recorre uma estratégia de dupla negação para enquadrar as novas práticas artísticas, mas desta vez, com as designações de não-arquitectura e de não-paisagem.

Afirma que, a partir dos anos 60, a escultura começou a identificar-se mais com aquilo que não era: “a escultura era aquilo que se encontrava sobre ou em frente a um edifício e que não era o edifício, ou aquilo que se encontrava na paisagem e que não era a paisagem”<sup>195</sup>. Assim, como princípio estruturante do seu diagrama (figura 1) temos a escultura como esse espaço possível e intermédio entre a não-arquitectura e a não-paisagem.

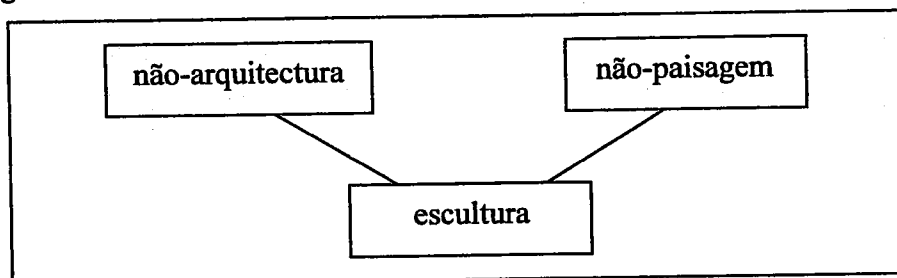


Figura 1: princípio estruturante do diagrama proposto por Rosalind Krauss

<sup>194</sup> KRAUSS, R., “La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos”, pág. 293.

<sup>195</sup> KRAUSS, R., “La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos”, pág. 295.



Esta dupla negatividade de não-arquitectura e não-paisagem referente à escultura requer, dentro da lógica estruturalista, o seu inverso, o que neste caso será o campo de acção entre arquitectura e paisagem. Isto é, amplia o esquema binário, tornando-o um sistema quaternário. Rosalind Krauss chamou ao espaço intermédio entre a arquitectura e a paisagem, de «construção localizada»<sup>196</sup>. Aqui, na «construção localizada», a obra artística pode incluir a construção dos labirintos e jardins japoneses. Neste campo de acção, desvanece-se a solenidade da escultura, como era apresentada e apreciada no monumento, porque o acto escultórico concorre com outro tipo de acções que pode abarcar problemáticas arquitectónicas, paisagísticas e urbanas.

No entanto, Rosalind Krauss reconheceu que o entendimento das intervenções dos artistas dos anos 60 sobre o espaço, realizadas por Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, etc., requeria a formulação de uma estrutura teórica mais complexa. Para Rosalind Krauss tratava-se de alargar a noção de «campo expandido» a lugares que albergassem o novo território proclamado pela escultura dos anos sessenta e posteriores. Desde logo reconheceu que as possibilidades combinatórias do sistema estruturalista quaternário ainda não estavam esgotadas. Havia as possibilidades de explorar as dicotomias paisagem / não-paisagem e arquitectura / não-arquitectura, a que chamou, respectivamente, «lugares assinalados» e «estruturas axiomáticas»<sup>197</sup>.

Na sua análise, o termo «lugares assinalados» corresponde às operações de transformação artísticas levadas a efeito sobre as paisagens naturais. Nesta categoria inserem-se as obras relacionadas com a land-art ou *earthworks*, como as obras propostas por Andy Goldsworthy e Richard Long, e a obra *Spiral Jetty* de Smithson (1970). A crítica de arte Rosalind Krauss também integra neste espaço de acção artística um conjunto de fotografias documentais de experiências realizadas pelos artistas, tendo como registo as manipulações físicas dos lugares.

No termo «estruturas axiomáticas», esta autora integra obras artísticas que operam sobre materiais arquitectónicos preexistentes e que se inserem entre a arquitectura e não-arquitectura. Na linha deste campo de acção axiomático inserem-se as obras artísticas que manipulam, reconstróem e modificam os materiais arquitectónicos, preservando, no entanto, a sua funcionalidade. Ela argumenta que, se o artista alterar a funcionalidade estrutural do edifício, tal implicará a própria experiência do edificar.

---

<sup>196</sup> No original «site construction».

<sup>197</sup> No original «marked sites» e «axiomatic structures».

Rosalind Krauss considera que os artistas problematizaram profundamente os fundamentos da arquitectura, ao incluírem diversas intervenções no seu espaço real, por vezes com reconstruções parciais, outras vezes através do desenho e das aplicações de múltiplos materiais. O campo de intervenção artística foi bastante preciso, “independentemente do médio empregue, a possibilidade que explora esta categoria é um processo de representação gráfica, com traços axiomáticos da experiência arquitectónica – as condições abstractas de abertura e de clausura – sobre a realidade de um determinado espaço”<sup>198</sup>. Nesta categoria de «estruturas axiomáticas» artísticas enquadram-se as obras tridimensionais propostas por Dan Graham e de Vito Acconci.

Rosalind Krauss apresenta, por fim, em termos diagramáticos, a sua tese final:

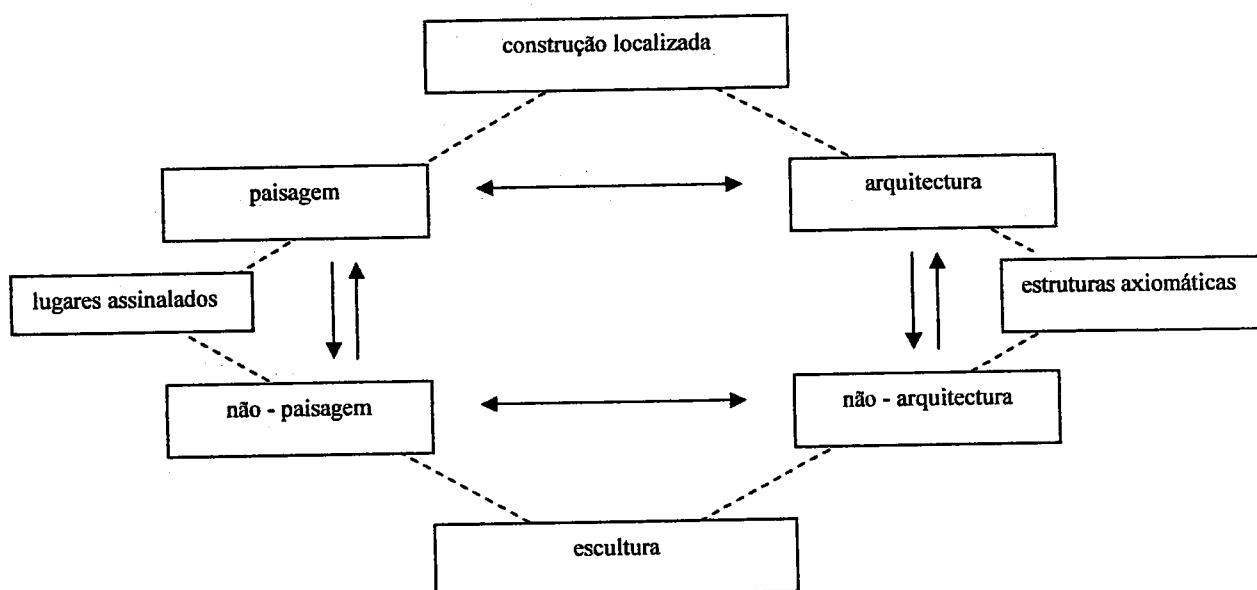


Figura 2: Diagrama proposto por Rosalind Krauss

O diagrama (figura 2) apresenta uma sistematização estrutural das práticas artísticas emergentes na década de sessenta e tornou-se, desde então, uma ferramenta de análise útil para situar a complexidade e diversidade das propostas artísticas apresentadas posteriormente. Krauss propõe, a partir dos conceitos estruturais deste diagrama, uma inclusão dos determinantes culturais, pois segundo a sua opinião, na pós-modernidade se “trata obviamente da aproximação à reflexão histórico – formal diferente do esquema elaborado por árvores genealógicas próprias da crítica

<sup>198</sup> KRAUSS, R., “La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos”, pág. 300.

historicista”<sup>199</sup>. Por isso, para além de se referir à “historicidade” da obra de arte no sentido de uma abordagem genealógica, propõe uma organização da crítica de arte que inclua as novas apropriações artísticas resultantes das determinações culturais.

### 2.3.3. Uma nova cartografia artística

A possibilidade, pressentida por Rosalind Krauss, de uma inclusão futura dos determinantes culturais no conceito de «campo expandido», tornou-se determinante para o professor e crítico de arte José Luís Brea<sup>200</sup>. Este propõe uma nova metodologia de análise crítica que abrange as propostas artísticas ocorridas essencialmente a partir da década de 80. Para este crítico, a análise de Rosalind Krauss de «campo expandido» tem o mérito de clarificar alguns pontos de tensão que as propostas artísticas activaram, mas apresenta-se, no entanto, incompleta porque se encontram ausentes “todos os aspectos que se referem tanto à contextualização social e histórica da referida cartografia como aqueles que se referem à semântica da forma escultórica e da sua dimensão significativa e comunicativa”<sup>201</sup>.

José Luís Brea propõe-se, por isso, ampliar a cartografia dos conceitos defendidos por Rosalind Krauss, com referências à dimensão sócio-histórica e significativa da prática escultórica contemporânea. A abordagem proposta por Brea apresenta-se inovadora e determinante, porque admite que as formas escultóricas se constituem como tal, além de serem reconhecidas como signos, linguagem e objectos públicos de comunicação intersubjectiva. Esta nova problematização da integração do uso público da escultura acrescentou uma dimensão social na leitura da obra, o que por sua vez contribuiu para a transfiguração da obra artística num poderoso instrumento de comunicação.

Brea, ao incluir a comunicação como um elemento fundamental da realização e da leitura da obra de arte, desenvolve um diagrama que se inscreve não nas categorias por géneros, mas na relação que a obra de arte estabelece com a vida pública e o social. Realça, assim, a importância da vivência social das obras e as diversas apropriações de materiais e técnicas a que recorrem os artistas para formularem as suas mais variadas conceptualizações.

---

<sup>199</sup> KRAUSS, R., “La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos”, pág. 303.

<sup>200</sup> BREA, J. Luís, “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”, in [http://www.bbaa.upv.es/Escultura/asignatura/proy2/pro\\_publico/apuntes/BREA.rtf](http://www.bbaa.upv.es/Escultura/asignatura/proy2/pro_publico/apuntes/BREA.rtf), publicado na revista *ARTE: ARTE, PROYECTOS E IDEAS*. Nº4. mayo 1996 Ed. UPV, Valencia.

<sup>201</sup> BREA, J. L., “Ornamento y utopia (...)”, pág. 27.

Brea parte destas novas premissas para iniciar o seu diagrama analítico composto por dois vectores (figura3). Ao primeiro vector chamou «eixo das formas» e assinala o desenvolvimento formal da obra de arte; ao segundo vector chamou «eixo das ideias» e remete-o para a acção comunicativa da obra de arte na sociedade. No «eixo das formas», parte do princípio estrutural delineado por Rosalind Kraus e relaciona a nomenclatura «paisagem / não-arquitetura» com a terminologia «natureza» e «arquitetura/ não-paisagem» com o conceito de «cultura». Posteriormente, adopta a terminologia heideggeriana e chama à «natureza», «terra» e à «cultura», «mundo». No «eixo das ideias», estabelece o uso público dos signos, aquele que “tomando a forma por signo, num resultado significante susceptível de ser lido, decodificado, introduz na realização da sua circulação social a dimensão do conceito”<sup>202</sup>. Neste eixo colocam-se as relações entre a comunicação (razão pública) e o espaço público.

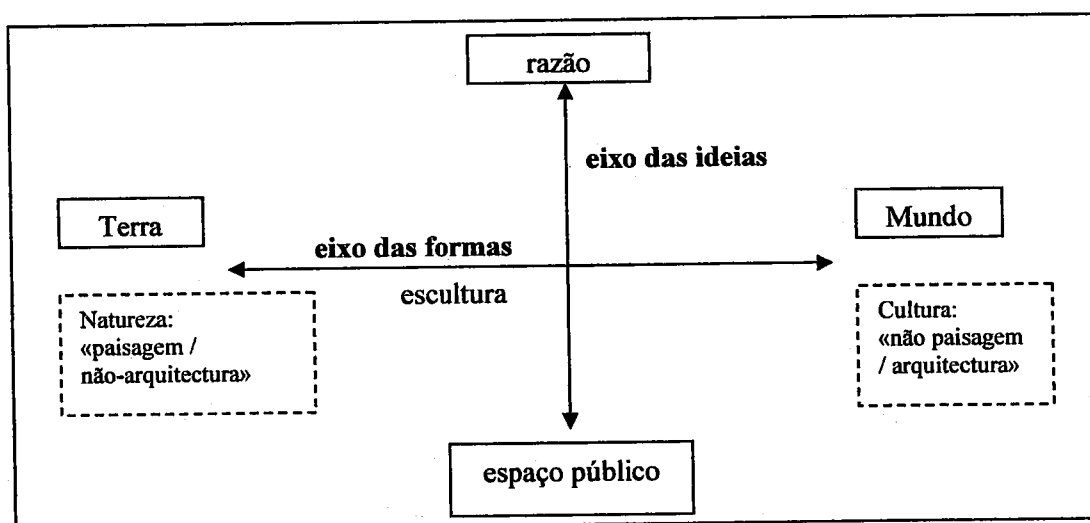


Figura 3: Diagrama base proposto por Brea

A pertinência desta reformulada topologia proposta por Brea é que abrange e inclui, através dos vectores «eixo da forma» e «eixo das ideias», a atitude social da obra de arte. Esta inclusão acrescenta uma complexidade social à análise da obra de arte, factor que não se encontra em objecto de estudo nas análises essencialmente formais, propostas por Rosalind Krauss.

Brea, através do corte transversal dos dois eixos significantes, define e autentica o *lugar* das propostas artísticas contemporâneas, considerando os deslocamentos relativos à forma e ao uso público do objecto artístico. Do campo definido pela intersecção dos

<sup>202</sup> BREA, J. L., “Ornamento y utopia (...)”, pág. 28.

«eixos das ideias» com o «eixo das formas» resultam quatro quadrantes, que Brea preenche com referências a diferentes situações artísticas:

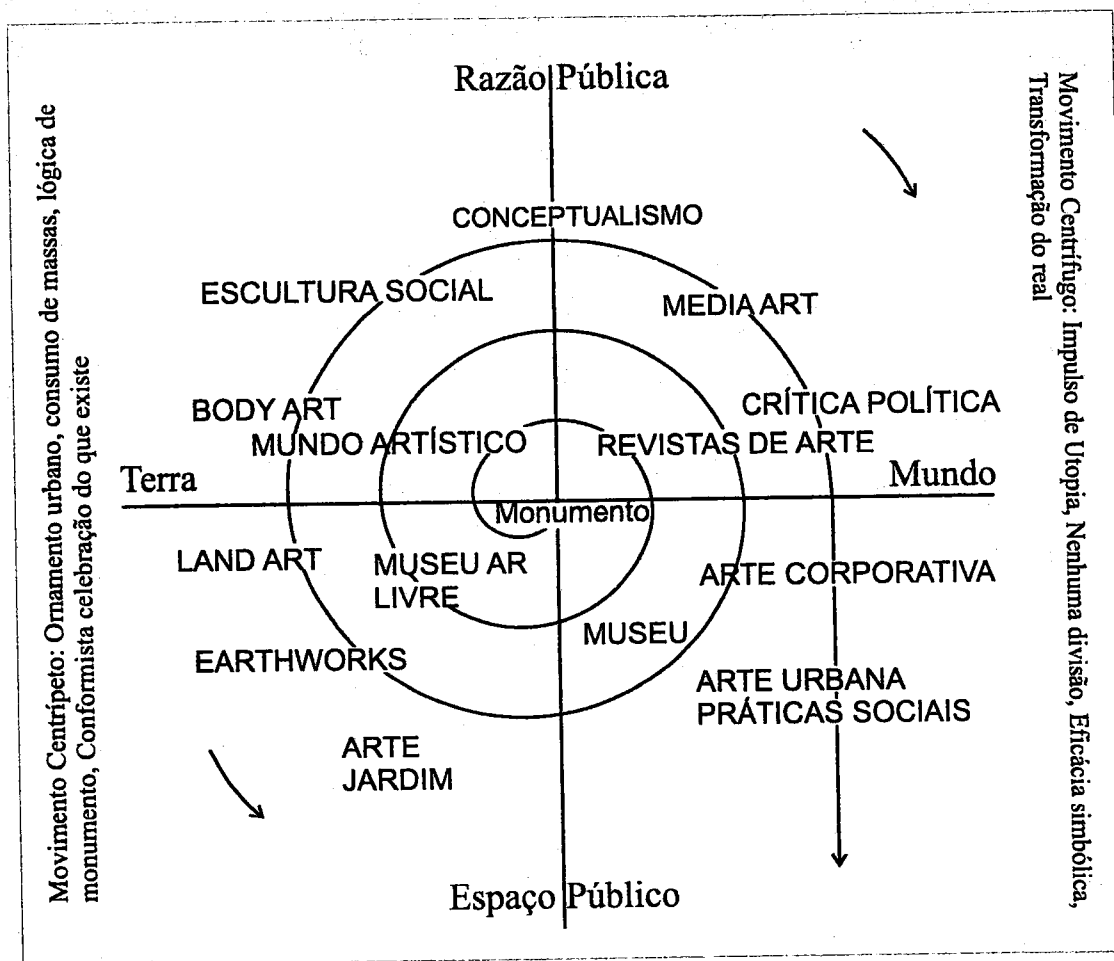


Figura 4: Diagrama total proposto por Brea

Brea amplia o diagrama inicial proposto por Rosalind Krauss (figura 2), abrangendo a relação contextual do uso das formas artísticas no tecido social. Para Brea interessa redefinir os campos de acção propostos pelos artistas, já não com base nas relações formais da obra de arte, mas na dinâmica social em que cada uma se inscreve.

No diagrama proposto (figura 4), assistimos à inclusão das obras de arte que exploram a temática do corpo e das propostas artísticas que se apropriam dos espaços comunicativos da comunicação pública e de comunicação audiovisual. O alargamento conceptual das tensões entre o corpo social e o corpo sujeito leva Brea a afirmar:

*Em termos gerais, diria que todo o trabalho «contextualista» e «multicultural» contemporâneo depende fortemente desta relação com o próprio contexto específico do habitat em que o artista intervém, implicando o envolvimento social, cultural, religioso, sexual, étnico, etc.,*

*que afectam a comunidade em que este se constitui como identidade e como sujeito*<sup>203</sup>.

As considerações propostas por Brea acrescentam à leitura estética da prática artística uma leitura que atende à ética e à política. Para Brea, a inclusão destes dois campos de acção, ética e política, são determinantes nas novas práticas artísticas. Por isso, este autor considera que o alargamento dos espaços expositivos para a paisagem urbana e natural não se reduz à lógica do monumento, mas encontra-se na intervenção social em que o artista se interroga enquanto sujeito activo nessa mesma dinâmica social. Brea conclui que estas acções artísticas públicas, ao abandonarem o centro estabilizado da lógica do monumento, converteram-se e submeteram-se “à tensão de um impulso a que chamaríamos de utópico – crítico”<sup>204</sup>.

---

<sup>203</sup> BREA, J. L., “Ornamento y utopia (...)”, pág. 36.

<sup>204</sup> BREA, J. L., “Ornamento y utopia (...)”, pág. 37.

## 2.4. O fim da grande narrativa da história de arte (Arthur C. Danto)

Arthur Danto a partir dos anos 60 defendeu uma renovação da teoria de arte que abrangesse a pluralidade da obra de arte contemporânea. A pertinência para este estudo dos textos deste filósofo prende-se com o facto, de ele considerar o pluralismo da arte contemporânea como um facto e como uma virtude, no sentido que espelhava uma liberdade criativa sem condicionamentos de géneros. Por outro lado também considerou esse pluralismo como uma representação da vivência polivalente do indivíduo contemporâneo. Embora Danto não se refira de uma forma explícita ao carácter interdisciplinar da obra de arte, valoriza o projecto subjectivo do artista que se exprime por diversos meios e recursos. Se considerarmos que a noção de «interdisciplinaridade» implica uma realização pluridisciplinar e permeável a diversas transversalidades, torna-se relevante para este estudo, entender o modo como Danto interpretou e defendeu o pluralismo da obra de arte contemporânea.

Danto ao assumir o pluralismo da obra de arte propõe um questionamento ontológico e essencialista da obra que a coloca ao nível da especulação filosófica, libertando-a do domínio analítico da crítica de arte, que durante séculos a subordinou à estética. Ao propor a filosofia da arte como um meio privilegiado para a análise da obra de arte ultrapassa a questão de género, do formalismo do estilo e da classificação por categorias.

### 2.4.1. A valorização estética das realidades quotidianas

Arthur C. Danto começou por se interessar pela problemática da legitimação da obra de arte contemporânea após ter sido surpreendido pela obra *Brillo Box* de Andy Warhol<sup>205</sup>. Esta obra teve um profundo impacto no desenvolvimento do seu pensamento crítico, essencialmente devido à pertinência das questões filosóficas e artísticas que a incluíram no domínio da obra de arte. Segundo as suas observações, a “obsessão pela *Brillo Box* teve talvez mais a ver com a sua perspicuidade enquanto exemplo do que com qualquer excepcionalidade.”<sup>206</sup>. Desde então, a obra *Brillo Box* tornou-se a sua referência privilegiada para abordar a problemática do entendimento da obra de arte contemporânea e definir quais os critérios que balizam a sua inscrição e recepção enquanto tal.

---

<sup>205</sup> DANTO, Arthur “Después del fin del Arte”, pág. 137. A obra *Brillo Box* de Andy Warhol foi exposta na Galeria Stable, Manhattan, em 1964.

<sup>206</sup> DANTO, Arthur “Beyond the Brillo Box”, pág. 7.

Ao reflectir sobre as consequências do novo estatuto implícito das obras protagonizadas pelos artistas da Pop Art e, em particular, a obra de Andy Warhol, Danto considerou-as pertinentes devido à extensão materializada da interrogação filosófica sobre a arte: «qual a distinção entre arte e o real?»<sup>207</sup>. A formulação desta interrogação deslocava a questão da natureza da arte, até aqui remetida para o domínio da estética, para um outro campo de estudo, que se identificava com a filosofia. Esta interrogação, já não se baseava na procura de uma referência ou de uma essência comum para a arte, mas interrogava-se sobre a validade das obras de arte contemporâneas na sua clara referência aos artefactos da realidade quotidiana.

Warhol consegue uma nova legitimação ao incluir o artefacto quotidiano no mundo da arte. Através desta legitimação proclamativa lançou um outro tipo de desafio: sendo a *Brillo Box* uma obra de arte, porque é que os artefactos originais (que se encontram nos supermercados), não o são?<sup>208</sup> Isto porque, apesar da diferença de material entre a obra *Brillo Box* (de madeira) e as caixas de cartão a que elas se referem, esta obra permanece contudo um objecto indiscernível do “original” a nível do seu reconhecimento perceptivo.

Warhol, ao se interrogar sobre a distância que existia ou não entre os objectos do quotidiano e as obras de arte, afirmou deste modo que não o preocupava a questão da natureza da arte, nem o aprofundar das particularidades referidas como intrínsecas a cada género artístico (arte pela arte). Para este artista, tornara-se claro que o formalismo dominante promovido pelo expressionismo abstracto era o resultado de uma insistente procura da essência da arte e das suas diversas expressões (materialidade). Esta procura essencialista tinha conduzido a arte a um esgotamento artístico, que se encontrava desfasado da intensa vivência social. Warhol e os artistas da Pop Art, encontraram nas produções estéticas de cultura de massas, nomeadamente na publicidade, o filão legitimador para uma nova representação iconográfica. Para estes artistas, a aproximação do imaginário de uma cultura popular urbana, enquanto apropriação imagética da cultura de massas pelo mundo da cultura erudita, não era só necessária, como não só representava o resultado do consumo impulsionado pela publicidade, mas também transportava valores icónicos que eram reflexo de uma vivência social.

Danto considerou como inovadora e surpreendente esta diluição entre a cultura popular e a erudita. As propostas artísticas da Pop Art apresentaram a vinculação para o

<sup>207</sup> GOMES, Helder, “Relativismo axiológico e Arte Contemporânea”, pág. 115-123

<sup>208</sup> DANTO, A. “Después del fin del Arte”, pág. 56 e 138.



domínio da arte da transfiguração de elementos banais acessíveis na realidade do quotidiano, jogando visualmente com a dicotomia entre representação e realidade representada, como condição de verosimilhança da representação e da realidade do representado<sup>209</sup>. Os artistas da Pop Art, nomeadamente Warhol, pretendiam que “os objectos do quotidiano não fossem vistos como meros artefactos de uma cultura comercial”<sup>210</sup>. Ao revalorizar a estética do quotidiano, estes valorizaram simultaneamente as propriedades formais da imagética de raiz urbana e industrial, ao considerar o “todo da cultura como um vasto sistema simbólico que condensava em si o sentido da vida moderna”<sup>211</sup>.

Para Danto, a legitimação da obra de arte contemporânea dependia da sua interpretação conceptual e da sua recepção no mundo da arte. Ao contabilizar na valorização da obra de arte a importância das relações sociais expressas entre a obra e o público especializado, encontra-se deste modo a negar toda uma tradição vinculada à obra de arte principalmente desde o Romantismo, em que a obra, se apresentava como única, independente e valia por si própria.

Danto substitui estas premissas da valorização artística, por outras que remetiam para um outro sentido: considerou que para as obras possam ser incluídas no campo da arte, era absolutamente necessário existir um determinado contexto histórico-cultural, que fornecesse a legitimidade da obra e o seu reconhecimento público. Dado que, um artefacto só é reconhecido como objecto de arte quando o contexto cultural em que se encontra inserido o permita e o legitime como um acto ou obra artística («isto é»).

Danto defendia que a legitimação da obra da arte se relaciona intrinsecamente com o período em que foi efectuada, pois as obras de arte apenas poderiam pertencer ao mundo da arte, a partir do momento em que podiam ser entendidas à luz da história da arte e das teorias estéticas disponíveis. Danto considerava esta assunção como uma das dificuldades conceptuais que não tinham sido devidamente analisadas e ultrapassadas por alguns críticos de arte, nomeadamente por Clement Greenberg. Considerava que a fragilidade e a falência teórica reconhecível em alguns críticos de arte, principalmente

---

<sup>209</sup> Danto estabelece três distinções sobre a acepção da terminologia *pop*: a *pop na arte de elite*, a *pop como arte de elite* e a *arte pop como tal*. Exemplo da *pop na arte de elite* foi quando os artistas Hopper e Hockney usaram elementos do mundo da publicidade na pintura (no sentido da existência de uma apropriação); sobre a *pop como arte de elite*, é quando se trata de mostrar a arte popular *como arte de elite*. No terceiro caso, a *arte pop como tal*, consiste na transfiguração da cultura popular em cultura de elite. Para Danto é esta transfiguração que a Pop Art explorou que torna significativo este movimento. “Después del fin del arte”, pág. 141-2.

<sup>210</sup> DANTO, A. “Beyond the Brillo Box”, pág. 5.

<sup>211</sup> GOMES, H., “Relativismo axiológico e Arte Contemporânea”, pág. 118.

alguns textos dos mais acérrimos defensores do Modernismo em relação à obra de arte contemporânea, encontrava-se directamente relacionada com o facto de estes persistirem em identificar um estilo determinado como fazendo parte da essência da arte, e não se terem apercebido que quando tal se verificava, a arte que lhe correspondia se encontrava sempre seriamente comprometida com um determinado momento específico da história. O que parecia até então uma necessidade era, afinal, uma contingência<sup>212</sup>.

#### 2.4.2. O período pós-histórico

Danto tornou-se rapidamente numa referência obrigatória do mundo da crítica de arte, após ter declarado o fim da história da arte e nomear o período que se iniciou com o ciclo da arte pluridisciplinar a partir dos anos 60, como período pós-histórico. Este conceito de pós-história da arte não se refere ao fim da produção das obras de arte nas áreas da pintura, escultura, música ou literatura. Refere-se ao fim de um tipo de produção artística que podia ser integrado e compreendido pela extensa narrativa que dominava a história da arte desde o Renascimento. Danto esclarece o que pretendia quando declarou o fim da arte e desenvolveu o conceito de pós-história: “Nenhuma coisa é mais correcta que outra. Não há somente uma direcção. De facto não há direcções. E isto é o que eu queria dizer com o fim da arte quando comecei a escrever sobre isto em meados dos anos oitenta. Não que a arte morrera ou que os pintores tinham deixado de pintar, mas que a história da arte, estruturada enquanto narrativa progressista e linear, tinha chegado ao fim”<sup>213</sup>.

Segundo o seu ponto de vista, o percurso da história de arte ao longo dos séculos, baseou-se numa história narrativa sequencial que agrupou estilos, relacionou movimentos e, sobretudo, valorizou como seu fundamento uma linha quase contínua de evolução e progresso artístico. Danto ao introduzir a noção do fim da arte ou do fim da narrativa da história iniciada com Giorgio Vasari (1511/1574), precisou de demarcar este fim da influência renascentista<sup>214</sup>, por um outro período iniciado a partir de então, a que chamou de pós-história.

Por diversas vezes lembra-nos que as obras de arte da segunda metade do século XX tinham acentuado uma atenção valorativa do subjectivismo pessoal do artista, que

---

<sup>212</sup> GOMES, H., “Relativismo axiológico e Arte Contemporânea”, pág. 317.

<sup>213</sup> DANTO, Arthur, “Después del fin del arte”, pág. 139.

<sup>214</sup> “Since Vasari, to be an artist in the west has been to have internalised a narrative which determines the way we can be influenced by the past”, Danto, “Beyond the Brillo Box”, pág. 123.

não se coadunava com a possibilidade de este se submeter a um manifesto - programa<sup>215</sup>. Isto é, a história da arte enquanto narrativa privilegiada, tinha chegado ao fim, quando se viu confrontada com uma produção artística que explorava o percurso auto-reflexivo dedicado à essência da própria arte. Essa tendência de valorizar o subjectivismo e o universo particular de cada artista, retirou à obra de arte a possibilidade de se poder continuar a enquadrar numa grande narrativa intemporal, o que revelava claramente que o que morreu não foi a arte, mas sim a possibilidade de a explicar com base em manifestos e por meta-narrativas.

Danto considerou que no período iniciado com o fim da grande narrativa da história, o que passou então a dominar a produção artística foi o aparecimento e o domínio das micro-narrativas, que se assumiram como biografias. Chamou a atenção para o facto dessas micro-narrativas não se adaptarem a qualquer grau de universalidade, porque pretendiam manter-se sempre num carácter estritamente privado e particular. No entanto, assinala que estas também poderiam funcionar simultaneamente como meta-narrativas, porque, ao possibilitarem na projecção da história as representações particulares, funcionavam como cristalizações dos modos de representar o tempo, enquanto história.

Para Danto, a integração das micro-narrativas subjectivas e individualizadas dos artistas na história da arte, encontra-se em uníssono com a vivência do pluralismo contemporâneo. Assim, o fim anunciado da história da arte dantiano apresenta-se como uma condição para a libertação e valorização das pequenas narrativas perante as meta-narrativas abrindo, deste modo, “a possibilidade para uma expressão artística plural, conferindo à sua produção um carácter libertador e aporético”<sup>216</sup>.

Devido a Danto considerar que a análise da obra de arte não deve ficar sujeita aos critérios estilísticos nem às contingências históricas da estética da arte, afirma que a sua reflexão deve remeter para a filosofia da arte. Para conseguir tal objectivo, considera necessário que a filosofia da arte mantenha um elevado grau de abstracção e que não deve por essa razão comprometer-se com a análise de obras específicas, porque ao fazer isso iria ficar dependente de critérios de ordem qualitativa da obra, o que remeteria novamente para a natureza da crítica da arte e não para a filosofia de arte<sup>217</sup>. Esta noção universal e abstracta do valor da arte, não remete para a universalidade das suas

---

<sup>215</sup> DANTO, Arthur, “Beyond the Brillo BOX”, pág. 224-6.

<sup>216</sup> GOMES, H., “Relativismo axiológico e Arte Contemporânea”, pág. 298.

<sup>217</sup> DANTO, “Beyond the Brillo Box”, pág. 229-230.

realizações, mas sim para uma realidade mais essencialista, mediante uma apreciação ontológica da arte. Isto é, apesar de Danto reconhecer a relatividade e a pluralidade da realização da obra de arte, que se assume sempre como acto particular e contingente, deverá, no que diz respeito à sua análise filosófica da sua essência, apresentar-se como global e unificada: “Esta perspectiva liga o meu anti-pluralismo na filosofia ao meu pluralismo na arte.”<sup>218</sup>.

Por isso, se por um lado, Danto considera como um dado adquirido para a arte o fim das meta-narrativas, por outro defende que se considere a análise da arte como fazendo parte de uma espécie de meta-representação que não fique sujeita a uma teoria contextual ou estilisticamente situada<sup>219</sup>. Para Helder Gomes, o desejo de Danto em constituir um fundamento ontológico da arte corre o risco “de produzir uma filosofia acrítica ou axiologicamente inoperante. Este nível de abstracção torna-a incapaz de formular ou fundamentar distinções de grau, ou de definir critérios de recepção das obras – independentemente de predicados de ordem estilística –, limitando-se a estabelecer distinções de natureza”<sup>220</sup>. Helder Gomes também adverte que a pluralidade artística que Danto defende pode colocar a obra de arte num relativismo de contornos ontológicos, em que tudo é passível de se constituir como obra de arte<sup>221</sup>, remetendo-a para um fechamento homorreferencial.

#### 2.4.3. Pluralismo da arte contemporânea

Para Danto, o que era essencial era encontrar uma possibilidade de reflexão artística, que pudesse ser suficientemente agregadora da polivalente produção contemporânea. Para conseguir este objectivo considerava que era necessário ultrapassar os critérios subjectivos do juízo do gosto (que a crítica da arte tendia a fazer) porque este se encontrava demasiado comprometido com as particularidades criativas dos artistas e não atendia a um padrão ontológico geral.

A proliferação de estilos e a reconciliação entre o artista e a realidade envolvente, promovida pela Pop Art, dificultou a definição de critérios artísticos. Deixou de ser possível ensinar os fundamentos da arte através do recurso de exemplificação estilística,

---

<sup>218</sup> DANTO, “Beyond the Brillo Box”, pág. 230.

<sup>219</sup> GOMES, H., “Relativismo axiológico e Arte Contemporânea”, pág. 81-2.

<sup>220</sup> GOMES, H., “Relativismo axiológico e Arte Contemporânea”, pág. 84.

<sup>221</sup> GOMES, H., “Relativismo axiológico e Arte Contemporânea”, pág. 302 e 309. Mais tarde, este autor afirma que “por muito saudável e artística e culturalmente produtivo que o pluralismo possa ser, ele não se faz sem custos: a insegurança axiológica do mundo da arte e, genericamente, de toda a realidade contemporânea é disso consequência”, pág. 312.

porque deixou de existir traços comuns entre as obras. Ou seja, a qualidade da obra deixou de poder ser determinada pelo seu compromisso identitário com o estilo.

O aprofundamento do domínio pluralista da arte contemporânea distanciou-se dos procedimentos dependentes do virtuosismo técnico e formal, e passou a operar num balanço entre a dimensão formal e conceptual da obra. Assim, a identidade da obra de arte passou a ser constituída pelo seu núcleo ontológico, semântico e axiológico. Com estas novas premissas tornou-se necessário estender o domínio da especulação filosófica à obra de arte e também aprofundar o domínio da significação linguística. Para Danto, estas novas premissas definiram um novo paradigma da crítica da arte a que chamou pós-histórico, chegando mesmo a afirmar que sob a sua influência se tinha abandonado definitivamente as questões da supremacia do virtuosismo técnico e formal da obra de arte, que remetiam inevitavelmente para o modelo até então apresentado como referencial da análise crítica, delineado durante a renascença por Giorgio Vasari, na obra “A vida dos melhores pintores, escultores e arquitectos” (1550/1568).

Nesta obra Vasari propôs uma estrutura analítica constituída por três pilares que definiam a expressão artística em três grandes áreas de saberes: a pintura, escultura e arquitectura. Para Danto esta concepção tripartida da arte manteve-se unitária desde o Renascimento até ao fim do modernismo tardio do século XX. Argumentava que, ao longo deste período, apesar de algumas considerações conceptuais tecidas por Leonardo da Vinci sobre a pintura, a apreciação da obra de arte manteve como critério qualitativo o grau da mestria técnica revelada na obra, o que comprometeu a obra de arte com o domínio técnico, numa indelével dimensão artesanal. O valor da obra de arte encontrava-se então intimamente ligado “a um conjunto de predicados de ordem técnica que forneciam ao espectador informado critérios implícitos de recepção das obras”<sup>222</sup>. Para Danto foram as propostas artísticas da Pop Art que provocaram a ruptura total com a validação destes procedimentos e critérios de recepção da obra de arte.

No aprofundamento da sua filosofia, definiu que as unidades do discurso artístico são reflexo de uma vasta estrutura sistemática, o que implica uma inter-relação das proposições particulares artísticas numa filosofia global. Segundo a tese de Helder Gomes esta necessidade de Danto de constituir uma definição relacional da identidade dos particulares, remetida para um todo sistemático, é o traço constituinte do seu modelo ontológico, sendo simultaneamente a sua mais-valia e a sua fragilidade de

---

<sup>222</sup> GOMES, H., “Relativismo axiológico e Arte Contemporânea”, pág. 24.

pensamento: “a transformação da realidade e do sentido dos particulares em função da sua inserção orgânica e contextual no interior de um todo articulado conduzirá (...) ao carácter firmemente heterorreferencial tanto da ontologia, como da estética”<sup>223</sup>.

O entendimento de Danto do essencialismo ontológico da arte, tendo em conta o pluralismo artístico, requeria uma definição filosoficamente adequada da arte, no sentido de alcançar uma validade universal. Isto porque, ao procurar definir a essência da arte evitou, sempre que alguma forma particular artística ou estilo pudessem assumir-se como representantes dessa mesma essência<sup>224</sup>. Por isso, valorizou de uma forma especial o pluralismo artístico contemporâneo porque, no seu entendimento, através deste a essência da arte assumia um carácter aberto, que não se podia limitar nem comprometer com nenhuma forma de arte ou estilo particular e que, do mesmo modo, a arte também não podia ficar dependente de uma única maneira de se materializar enquanto obra. Deste modo, tornou-se partidário de uma estética do sentido em lugar de uma estética da forma, devido a esta já não estava sujeita às normas e cânones estilísticos.

Danto considerou que é no pluralismo narrativo da arte, uma realidade factual, que se encontra o sintoma do fim narrativo da história da arte<sup>225</sup>. Já que o pluralismo contemporâneo indicia o fim da narrativa da arte, que se homorreferenciava. O fim das grandes narrativas implica o fim da história da arte, enquanto estrutura capaz de abranger e enquadrar uma totalidade e universalidade das propostas artísticas. Este fim das metas-narrativas também testemunha a abertura das artes para a experimentação o que se coaduna com o seu carácter plural, assim como, revela a impossibilidade da arte em afirmar e determinar um critério de aferição ideal da representação artística. O que implica, por isso, uma dificuldade acrescida de se poder determinar os graus de recepção crítica da obra de arte.

Danto afirmou que só a filosofia da arte estava em condições de poder cumprir o objectivo de analisar a arte contemporânea, porque era nesta disciplina que o crítico de arte podia reflectir sobre a identidade ontológica da obra de arte e esclarecer a distinção entre esta e a realidade (definição dos seus limites). Além do mais defendeu que, na contemporaneidade, a investigação filosófica não era apenas um instrumento ou uma

---

<sup>223</sup> GOMES, H., “Relativismo axiológico e Arte Contemporânea”, pág. 66.

<sup>224</sup> DANTO, “Después del fin del Arte”, pág. 197.

<sup>225</sup> Paralelamente às considerações sobre a pluralidade da obra de arte, Danto também se refere à pluralidade filosófica, que, diferentemente do Monismo e do Dualismo, se define por uma variedade de diferentes substâncias de ordem constituinte e primordial da matéria. “Beyond the Brillo Box”, pág. 220 a 223.

possibilidade para a compreensão da obra de arte, mas algo intrinsecamente necessário ao seu entendimento. Neste sentido, propõe uma concepção de filosofia e filosofia da história como meta-narrativas<sup>226</sup>, e que a filosofia da história se tome a si mesma como um caso particular de modelo de compreensão. Esta situação pressupõe o entendimento da obra de arte como o resultado de uma contextualidade histórica que lhe dá sentido e que torna acessível a sua compreensão. É neste contexto que afirma que certas correntes artísticas só foram possíveis historicamente porque a época a que correspondem se encontrava disponível para a sua recepção, tal como se pode verificar que aconteceu ao Impressionismo em 1870, o Cubismo em 1910 e o Expressionismo Abstracto em 1950.

Assim, propõe uma relação intrínseca entre a realização da obra e o período determinado em que esta é efectuada, ao mesmo tempo, que questiona a legitimidade do modelo de recepção da obra associando-a ao juízo do gosto. Para Danto torna-se desde logo necessário fazer uma clara separação entre o juízo do gosto e a análise filosófica. Como Danto afirma: “a filosofia apenas pode discriminar obras de arte e meras coisas reais; não pode discriminar entre obras de arte, as quais devem poder ser enquadradas nas teorias, se as teorias funcionarem.”<sup>227</sup>.

Segundo Helder Gomes as posições de Danto em relação à crítica de arte apresentam vantagens e desvantagens: por um lado, possibilitaram à crítica de arte um pluralismo estético que a libertou dos condicionamentos da prática artística (isto é, ficou liberta do carácter normativo dos valores estéticos); por outro, omitiu um dos parâmetros fundamentais da obra de arte que é a sua dimensão formal<sup>228</sup>. Em relação a este último ponto, Danto refere que, tal como os artistas começaram a exprimir-se por uma lógica que não se encontrava inscrita em disciplinas/géneros, também a crítica de arte para se tornar efectiva, não devia estar sujeita à materialidade da obra de arte.

Tratava-se, pois, de alargar a crítica de arte a um contexto mais vasto que não fosse sujeito aos predicados estritamente estilísticos, abrangendo o mais possível os conteúdos semânticos<sup>229</sup>. Assim, defendia que à crítica de arte competia o papel de identificar o modo como o artista incorporou materialmente as suas proposições (factor este que determinará a sua riqueza semântica) e relacionar estas questões artísticas com a realidade quotidiana. Danto, por diversas vezes, referiu de uma forma clara que considerava importante a análise semântica da obra de arte, porque entendia que o

---

<sup>226</sup> GOMES, H., “Relativismo axiológico e Arte Contemporânea”, pág. 99.

<sup>227</sup> DANTO, “Beyond the Brillo Box”, pág. 231.

<sup>228</sup> GOMES, H., “Relativismo axiológico e Arte Contemporânea”, pág. 87.

<sup>229</sup> DANTO, “Después del fin del Arte”, pág. 107-8.

carácter trans e interdisciplinar da obra, assim como a sua indefinição formal, não podiam ser devidamente compreendidos somente pela decomposição analítica dos seus elementos constituintes.<sup>230</sup>

Para Danto, cabe à filosofia conceber os instrumentos conceptuais capazes de responder ao relativismo de recepção crítica da obra de arte, pois o pluralismo artístico e a inscrição das micro-narrativas no campo da arte não implicam que tudo é passível de se inscrever na narrativa pós-histórica da arte. Por isso, considera que cabe à filosofia da arte definir os modelos de recepção crítica, alertando, porém, para dois factores: o primeiro é que a filosofia de arte não deve reduzir (como a crítica de arte comumente tende a fazer) a diversidade das propostas artísticas a um modelo de referência único e uníssono; o segundo factor é que a filosofia da arte deve atender à pluralidade artística, mas simultaneamente tem que saber responder a um potencial perigo de um relativismo total.

No seu pensamento, encontra-se implícito um entendimento da arte como plural nas suas manifestações, mas que se apresenta una em relação à sua natureza<sup>231</sup>. Para Danto é necessário existir “um conceito de arte supra-histórico capaz de garantir uma congruência interna às diferentes revoluções artísticas; um conceito supra-histórico que, pelo seu próprio carácter conceptual, caberá à filosofia revelar”<sup>232</sup>.

Danto propõe-se ultrapassar o relativismo semântico da obra (principalmente a que Helder Gomes faz referência como um relativismo por homorreferencialidade) atendendo que o valor de verdade da noção de intenção do seu autor podia constituir um termo de aferição de recepção da obra<sup>233</sup>. Seria então da responsabilidade do crítico de arte verificar e analisar o grau de intenção do artista e a materialidade (ou verdade) da

---

<sup>230</sup> Segundo Helder Gomes, Danto ao privilegiar uma análise semântica da obra furta-se à “conceptualização importante do problema: a indeterminação formal de muitas das obras de arte contemporâneas” e por isso não atende “à necessária implicação forma / conteúdo que confere à arte a sua especificidade”. Neste sentido, a demarcação de Danto perante o relativismo do juízo do gosto, ignora a dimensão importante na obra de arte das qualidades sensíveis da obra (valor histórico, ontológico e semântico). “Relativismo axiológico e Arte Contemporânea”, pág. 93 e 319.

<sup>231</sup> DANTO, “Después del fin del Arte” Danto afirma que a sua teoria está: “fundada numa teoria filosófica da arte, ou melhor dizendo, numa teoria para a qual a pergunta filosófica correcta é relativa à natureza da arte”, pág. 52.

<sup>232</sup> GOMES, H., “Relativismo axiológico e Arte Contemporânea”, pág. 309.

<sup>233</sup> “Uma vez que a obra de arte é sobretudo uma realidade de âmbito conceptual, ontologicamente constituída enquanto obra de arte através de um processo de transfiguração e de corporização de uma realidade indiferenciada que é mais conceptual do que formal (...), da parte da recepção deverá corresponder um simétrico movimento de interpretação, sendo a correcção ou a incorrecção desta interpretação aferível pelo grau da sua conformidade à interpretação matricial do autor, a sua intenção”, GOMES, Helder, “Relativismo axiológico e Arte Contemporânea”, pág. 318.



obra, já que a arte tinha valorizado os pressupostos relativistas dos artistas, tomando-os como referência qualitativa da obra.

Danto coloca a questão do relativismo atribuído à contemporaneidade artística como uma característica que diz respeito à estética, por isso entende que o carácter relativista promovido pela estética se torna pouco pertinente e eficaz para delinear as verdades conceptuais da obra de arte. Apesar de reconhecer que as qualidades estéticas podem constituir “uma das dimensões possíveis em que a obra se realiza”, no entanto não são uma condição necessária e suficiente à definição ontológica da arte. Para ele, são as qualidades conceptuais, e não as qualidades sensíveis, que são necessárias no fundamento da obra de arte<sup>234</sup>.

Danto assume de forma definitiva a pluralidade e a diversidade das práticas artísticas contemporâneas e defende que a natureza da arte só pode ser apreendida através do domínio conceptual de matriz filosófica devido, em parte, à polivalência das suas formas e da sua materialidade. Afirma mesmo que “se existem, no sentido pretendido, «outras teorias da arte», então não poderá haver nem verdade nem falsidade. Verdade e falsidade são incompatíveis com o pluralismo. No entanto, não há verdade nem falsidade na arte, o que significa que o pluralismo é finalmente inevitável.”<sup>235</sup>

Numa época em que o artista se encontra liberto dos compromissos estilísticos, abre-se um amplo campo de experimentação, em que cada criador pode recorrer a diversas linguagens e referências para materializar as suas intenções. Por isso, o pluralismo contemporâneo reflecte uma diversidade de intenções e de propostas que potencializam uma multiplicidade de linguagens artísticas. Ao longo da história da arte, encontramos diversas propostas de artistas que promoveram de uma forma excepcional a polivalência da expressão artística, propondo nesse sentido a fusão de diversos saberes que eram entendidos, até então, como práticas exclusivas de géneros. Sem recorrer a um carácter historicista linear e vectorial, pretendo neste estudo, analisar os fundamentos das obras de alguns artistas que de uma forma incisiva, desenvolveram as suas produções no sentido de integrar e fundir múltiplas práticas artísticas.

---

<sup>234</sup> GOMES, Helder, “Relativismo axiológico e Arte Contemporânea”, pág. 317.

<sup>235</sup> DANTO, “Beyond the Brillo Box”, pág. 230.

### 3.0 Exemplificação contemporânea: a interdisciplinaridade em alguns artistas

#### 3.1 Preâmbulo

Para iniciar a segunda parte deste estudo procurei fundamentá-lo numa selecção criteriosa de artistas e de obras de arte contemporâneas, que tenham como denominador comum a produção artística que se inscreva na problemática da interdisciplinaridade na obra de arte.

Para delimitar o campo e sistematizar a pesquisa, torna-se necessário clarificar os sectores em que se emprega cada vez mais esta designação. Esta necessidade torna-se mais urgente se constatarmos que o termo “interdisciplinaridade” abrange indistintamente tanto as teorias e os métodos dos estudos artísticos, como também as práticas artísticas que, confrontadas entre si, têm lugar no campo da fenomenologia artística.

Assim, quando refiro ao enquadramento da interdisciplinaridade nos estudos sobre as artes plásticas, considere os seguintes itens<sup>236</sup>: em relação às teorias, temos o confronto com as disciplinas constituídas pelas ciências humanísticas (linguística, psicologia, sociologia etc.), pelas disciplinas que provêm de horizontes distintos, em que se destaca o discurso filosófico e político, e pelas disciplinas da ciência da vida (biologia, antropologia, bioquímica, etc); no que diz respeito aos métodos, destaca-se a aplicação na obra de arte das metodologias utilizadas pelos estudos culturais, como por exemplo, género e sexualidade, nacionalidade e identidade nacional, colonialismo e pós-colonialismo, raça e etnia, a cultura popular, ciências e ecologia, a política da identidade, pedagogia, política e estética, instituições culturais e museológicas, história e cultura num sentido global na era pós-moderna; e, quanto às práticas artísticas, verifica-se o encontro de diferentes disciplinas artísticas numa mesma representação: o teatro, a *performance*, o *happening*, o terreno do inter-artístico, do intermédio, e a apropriação do desenvolvimento tecnológico e dos métodos científicos na prática artística.

Ao considerarmos estes três diferentes itens, pode-se verificar que a interdisciplinaridade na obra de arte da actualidade se apresenta como um campo de

---

<sup>236</sup> Para a descrição destes itens baseei-me nas relações propostas por Patrice Pavis sobre o teatro, no artigo “Os estudos teatrais e a interdisciplinariedade”. Anuário galego de estudos teatrais, 2001, Consello da cultura galega, *in* [http://www.consellodacultura.org/mediateca/pubs.pdf/anuario\\_teatro\\_2001.pdf](http://www.consellodacultura.org/mediateca/pubs.pdf/anuario_teatro_2001.pdf)

estudo demasiado diversificado e amplo para se poder abordar e aprofundar todas as possíveis ramificações. Assim, neste segundo capítulo, delimito o campo do estudo em relação às práticas artísticas, no encontro de diferentes disciplinas numa mesma representação: o teatro, a *performance*, o *happening*, o terreno do inter-artístico e do intermédio.

A opção de referenciar e analisar essencialmente estas actividades, como característico da problemática da interdisciplinaridade na obra de arte, baseia-se na constatação de que muitos artistas e produções artísticas transbordam as margens de produção de artefactos, para se infiltrarem noutras áreas de conhecimento. Por isso, considere importante restringir a selecção a obras e artistas que, de uma forma clara, seja possível descrever e analisar as suas produções sob um ponto de vista ainda inscrito nas categorias e nas práticas de formação artística (Belas – Artes). Este encontro de diferentes disciplinas artísticas numa mesma representação pode ser desdobrado em duas tendências dominantes, uma mais inscrita nos recursos artísticos - a **injunção de diversas práticas artísticas num acontecimento único** – e outra mais teórica e de raiz conceptual - a **desmaterialização da obra de arte**. Ao assumir este desdobramento pretende-se reflectir sobre o modo como a junção de diferentes saberes artísticos num acontecimento único e a tendência para uma progressiva desmaterialização da obra de arte, afectaram tanto a praxis artística, como o entendimento do objecto artístico na contemporaneidade.

Também procurei que as obras e os artistas seleccionados apresentassem pontos comuns entre si e possibilitassem um relacionamento concordante com a parte teórica já desenvolvida no primeiro capítulo do presente estudo.

### 3.2 A injunção de diversas expressões artísticas num acontecimento único

As vanguardas artísticas da segunda metade do século XX, através das expressões da *performance*, *environments*, *happenings* e arte conceptual, apresentaram uma preocupação e um desejo de transformação social, ancorado na procura de novas experiências e na incansável tentativa de superar os seus próprios limites. O permanente espírito de rebeldia e de confronto social inerente às propostas destes artistas, remete para diversos antecedentes, em que se destaca a influência do movimento Surrealista sobre a noção do acaso e das acções “não-intencionais”; do Futurismo, com a orientação para a síntese das artes e a apropriação das potencialidades tecnológicas; do movimento Dada com o seu permanente choque aos hábitos dominantes da sociedade burguesa, em insólitos caminhos de liberdade; da demolidora filosofia anárquica e conceptual promovida por Marcel Duchamp; da influência de Vladimir Maiakovski e do construtivismo pós-revolucionário, que defendiam uma linha ideológica de uma criação colectiva.

Com este pano de fundo do entendimento de criação artística, certos artistas como Allan Kaprow nos Estados Unidos, Gilbert e George na Inglaterra e Joseph Beuys na Alemanha formularam o interesse de criar arte a partir do material da vida quotidiana, prolongando e inserindo o corpo humano e as suas actividades, como nova matéria-prima de exploração artística. Nesta problemática, surge uma série de produções ou de eventos (*happening*) e de movimentos artísticos, em que se destaca o movimento Fluxus, que procuram uma abordagem inovadora da problemática da prática artística, e que se excluíam das categorias académicas de Belas-Artes. Estes eventos disponibilizaram, como novos recursos artísticos, a teatralidade, a plasticidade dos materiais pictóricos e escultóricos, a inclusão do sonoro e a expressão corporal, como fazendo parte integrante de um acontecimento que se queria único e irrepetível.

Estas acções podem ser interpretadas como formas de anti-arte que também podem ser entendidas na dimensão antropológica da cultura, que adverte para os perigos da alienação na arte e o necessário comprometimento do artista com os processos ideológicos que promovam uma transformação social. Dentro deste espírito destaca-se a chamada “arte de acção”, impulsionadas pelo *happening* (Kaprow) e pelo *movimento Fluxus* (Beuys) que preconizaram nas suas obras objectivos sociais e não-estéticos.

As práticas destes artistas e movimentos não ficaram sujeitas a um revivalismo, pois procurava-se diversas experiências, recorrendo-se a uma nova metodologia e uma renovada praxis artística. A partir dos anos 50, acentuou-se um experimentalismo

artístico que podemos, de algum modo, enraizar na sociedade audiovisual emergente. Nesta década destacam-se dois acontecimentos artísticos que tiveram uma ampla repercussão na posterior praxis artística tornando-se, por isso, referências incontornáveis da história da arte da segunda metade do século XX: o primeiro evento mixed-media performativo *Theather Piece # 1*, apresentado em 1952 no Black Mountain College, com os artistas John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, entre outros, e as posteriores intervenções artísticas de Allan Kaprow, essencialmente o *18 Happenings in 6 Parts* (1958).

A produção *Theather Piece # 1* (ou simplesmente «evento») (1952) foi o acontecimento que ficou definido na história da arte como a matriz de toda a ideia do *happening*. O Black Mountain College era uma escola informal, que desde 1933 desenvolvia projectos de arte-interdisciplinar, numa relação próxima aos conceitos desenvolvidos pela Bauhaus. Ao longo da década de 50 teve como dois dos principais artistas o compositor John Cage e o coreógrafo Merce Cunningham. Eles revolucionaram o entendimento das produções referentes à música e à dança através da improvisação e da introdução de material pouco convencional nas artes, elaborando uma nova sintaxe.

O compositor John Cage no *Theather Piece # 1* distribuiu, aos participantes, uma “partitura” com as indicações dos momentos de acção, quietude e silêncio. Toda a acção foi inscrita no improviso, o que possibilitou transformar em prática artística os conceitos de Cage sobre o acaso e a indeterminação na arte, conceitos já anteriormente defendidos pelos artistas Duchamp e Pollock<sup>237</sup>.

Segundo a descrição de RoseLee Goldberg<sup>238</sup>, o espaço do *Theather Piece # 1* consistia numa sala rectangular com as cadeiras dos espectadores a formarem quatro triângulos. Esta disposição permitia aos artistas circularem pelas diagonais dos

---

<sup>237</sup> A importância determinante destes dois artistas no princípio estético defendido por John Cage encontra-se analisada na tese *Estructura y significado en la música serial y aleatoria*, de Alicia Díaz de la Fuente, in [http://www.uned.es/dpto\\_fim/publicaciones/alicia\\_1.pdf](http://www.uned.es/dpto_fim/publicaciones/alicia_1.pdf). Aqui exponho apenas dois pequenos excertos: “O próprio Pollock definia as suas obras como manifestações de energia e de movimento, a energia de um instante, a força de um acontecimento donde a pintura flui de um modo espontâneo. E essa mesma espontaneidade que caracteriza a pintura de Pollock está na base dos *happenings* protagonizados por Cage.” (pág. 93) e “Para Cage qualquer fonte sonora é, potencialmente, um som musical, ou, dito de um modo mais preciso, *pode ser escutado* como tal. (...)É inevitável estabelecer relações entre as concepções artísticas de John Cage e as de Marcel Duchamp. Do mesmo modo que Cage elevou à categoria de “música” os sons procedentes da vida quotidiana, Duchamp pegou nos elementos quotidianos para nos *obrigar* à sua contemplação como objectos artísticos (...). A arte de Cage e Duchamp baseiam-se numa *descontextualização* dos objectos (sonoros ou físicos) que possibilita um autêntico *desvio de sentido*.”, pág. 99.

<sup>238</sup> GOLDBERG, RoseLee, “Performance Art”, pág. 126.

corredores. Mary Caroline Richards e o poeta Charles Olson leram poemas nas escadas enquanto David Tudor improvisou no seu “piano preparado”. Merce Cunningham e outros dançarinos dançaram no meio da audiência. Pendurados em diversos pontos do tecto, as *white paintings* de Robert Rauschenberg, que durante o evento também projectou diversos clips de filmes e slides abstractos, que consistiam em gelatina colorida entre placas de vidro. Um velho gira-discos tocou discos de Edith Piaf, enquanto quatro rapazes vestidos de branco serviam café. Cage, sentado, leu um texto que relacionava a música, o zen budismo, e alguns excertos de um ensaio de Meister Eckhart<sup>239</sup>. Este evento ultrapassou a noção tradicional do concerto. Ao apelar a todos os sentidos simultaneamente, a visão, a audição, o olfacto e o tacto, trespassou deliberadamente os limites do “puramente” musical para se aproximar de um acontecimento teatral.

Mais tarde, em 1956, as potencialidades do evento *Theather Piece # 1* foi tomado como um modelo experimental nos cursos sobre a composição na música experimental realizados por Cage, na New School for Social Research. Estes cursos incluíam pintores, realizadores, músicos e poetas<sup>240</sup>, que desenvolveram noções artísticas em que valorizavam o processo da criação desenvolvido por Duchamp e Pollock e pelos movimentos Dadaísta e Surrealista<sup>241</sup>. As referências teóricas divulgadas ao longo deste curso vão ser fundamentais, como matriz primordial, para a concepção e validação do *happening* concebido por Allan Kaprow, em 1958. Kaprow inspirou-se de perto nas teorias e práticas de Cage quando concebeu o seu primeiro espectáculo, *18 Happenings in 6 Parts* (1958), apresentado na Reuben Gallery de Nova York. Este evento consistiu na primeira manifestação pública que estabeleceu o *happening* como uma nova actividade de vanguarda. O público dos *18 Happenings* sentava-se em três salas diferentes onde observavam seis eventos fragmentados, representados simultaneamente nos três espaços. As acções incluíram apresentação de diapositivos, instrumentos

---

<sup>239</sup> Eckhart, Meister (1260-1327). Místico alemão que influenciou Hegel. Dominicano. Mestre por Paris em 1302, vai para Erfurt e, depois, para a Boémia. Professor em Paris em 1311 e em Estrasburgo, de 1314 a 1322. Pregador em Colónia. Integra no tomismo algumas ideias neo-platónicas, sendo acusado de heresia por panteísmo. Condenado em 1329 pelo papa de Avinhão, João XXII. Defendendo o ascetismo e a centralidade espiritual, considera Deus idêntico ao Ser, dado tornar-se no mundo criado. Salienta que Deus e o Mundo se reconciliaram, cada um deles, consigo mesmo, através de Cristo. É considerado precursor tanto do idealismo alemão, como do protestantismo e do existencialismo.

<sup>240</sup> Entre os artistas que frequentaram estes cursos temos Allan Kaprow, Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, George Segal, Larry Poons e Jim Dine.

<sup>241</sup> Sobre as práticas artísticas desenvolvidas por estes artistas, ver “Performance Art”, de RoseLee Goldberg, pág. 128.

musicais, leitura de notas fragmentárias em placards e artistas pintando em paredes cobertas de telas.

Kaprow escolheu o título *happening*, em vez de algo como peça teatral ou *performance*, porque queria que esta actividade fosse contemplada como um evento espontâneo. No entanto, ironicamente, o *18 Happenings*, como muitos destes eventos, foi escrito, ensaiado e cuidadosamente controlado, em que os *performers* seguiam um roteiro minucioso com as marcações para o tempo e para os movimentos.

O evento *18 Happenings* foi demonstrativo das novas ideias para os “actos” artísticos, formalizadas pela geração de Allan Kaprow, que se inclui os artistas Claes Oldenburg, Jim Dine, Whitman, Hansen e Grooms. Apesar de estes “actos” ainda não serem denominados *happenings*<sup>242</sup>, defendiam uma arte baseada no processo e numa aproximação entre a arte e vida, numa forma de arte que combinasse as artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. O *happening*, segundo os seus autores, tratava-se de um recolocar a arte enraizada na experiência, na prática e na vida quotidiana. De facto, o *happening* é um gesto de irrupção no espaço quotidiano, atitude que foi acentuada desde então pela apropriação de espaços que não são normalmente atribuídos à produção artística. Ao proporem e reclamarem a contaminação entre arte e vida, estava implícita outra atitude do *pensar e fazer arte*. Estes artistas pretendiam anular as fronteiras disciplinares, e, assim, invalidarem a exclusividade dos *media*. Estas novas formulações pressupunham uma nova receptividade da obra, à qual responderam com a integração participativa do observador na obra. Este factor é determinante na constituição destes eventos pois, para a efectiva participação do público, utilizaram diversas estratégias que vão desde o disponibilizar distintos materiais e elementos orquestrados, de forma a aproximar o espectador e desenvolver o evento numa estrutura simples e flexível, sem começo, meio e fim, sobre o qual se sobrepunham uma série de gestos breves e quotidianos, que apelavam à sua participação.

Numa primeira abordagem, parece que a expressão artística do *happening* se inscreve na representação do teatral. Segundo o texto elaborado por Marvin Carlson<sup>243</sup>,

---

<sup>242</sup> O termo *happening* não teve o acordo de todos os artistas e alguns optaram por nomes diferentes: Oldenburg usou *performances*; Brecht optou por *event* (evento); Joseph Beuys remeteu para a *aktion* (acção); e Wolf Vostell para *dé-collage*. Apesar destas diferentes terminologias propostas pelos próprios artistas, na história de arte permaneceu o termo de Allan Kaprow *happening*. Kaprow rejeitou especificamente o termo *performance* ao referir-se à sua obra, porque considerou o termo demasiado associado ao teatro tradicional.

<sup>243</sup> CARLSON, Marvin, “Performance”, Anuário galego de estúdios teatrais, 2001, Consello da cultura galega, in [http://www.consellodacultura.org/mediateca/pubs.pdf/anoario\\_teatro\\_2001.pdf](http://www.consellodacultura.org/mediateca/pubs.pdf/anoario_teatro_2001.pdf)

Allan Kaprow estava ciente destas aproximações e por isso fez algumas marcações que mantêm os *happenings* distintos do teatro. Uma delas foi criar situações de não-textualidade, através da eliminação da narrativa, anulando o status normal do teatro que explora a realização dum texto literário discursivo. Uma característica importante que permitiu uma construção **teatral** sobre um «script» suficientemente vago e com parâmetros de abertura, que permitisse abarcar a ocorrência de momentos inesperados. Ainda na comparação entre estas duas expressões artísticas, enquanto no teatro os actores apresentam uma "matriz", representada por uma personagem fictícia, com o *happening* propõe-se a realização de tarefas simples que se realizam no mundo do dia-a-dia, numa situação ficcionada em palco, mas mantendo-se dentro da esfera do quotidiano. Por outro lado, no teatro cada acção ou acontecimento individual estão relacionados uns com os outros e contribuem para um significado final total. Nos *happenings*, como o *18 Happenings*, cada acção ou acontecimento individual existe por si mesmo, e cabe ao espectador tirar ilações e fazer uma interpretação total das acções ocorridas.

Kaprow sugeriu, ainda, um número de directivas que podemos esquematizar da seguinte forma: manter fluida a linha entre a arte e a vida; procurar temas inteiramente fora do teatro e de outras artes; empregar vários lugares e tempos descontínuos para evitar um sentido de "ocasião" teatral; representar os *happenings* uma única vez e eliminar por completo o público passivo.

Resumindo, os *happenings* são eventos em "tempo real", como o teatro e a ópera, mas que recusam as tradicionais convenções artísticas. Segundo Allan Kaprow, eles são um desdobramento das *assemblages* e da arte ambiental, mas ultrapassa-as pela introdução do movimento e pelo seu carácter de síntese, espécie de arte total em que se encontram reunidas diferentes modalidades artísticas como a pintura, dança, teatro etc. De facto, muitos artistas exploraram neste género, variadíssimos campos de acção que incluíam a expressão das artes visuais (especialmente a pintura e a escultura), a música, a dança experimental, o teatro de vanguarda, os meios de comunicação e a tecnologia moderna.

### **3.2.1. Possíveis abordagens da obra de arte total na arte contemporânea**

Os parâmetros da conceptualização do *happening* remetem para o romantismo e particularmente ao projecto wagneriano, ao agregarem, fundirem ou compatibilizarem em si mesmo diferentes incursões artísticas ou extra-artísticas. Este projecto ganhou um



novo alento ao ser promovido pelas vanguardas da segunda metade do século XX, que percorreram caminhos similares ao projecto wagneriano do drama musical, a *Gesamtkunstwerk*. Apesar de os projectos da vanguarda dos anos 60 se constituírem muitas vezes a partir de premissas distintas das elaboradas por Wagner, podemos no entanto, destacar algumas características convergentes nos dois projectos: a junção de diversas práticas artísticas num único momento; a fusão das artes que não fosse “apenas” o somatório das disciplinas artísticas; e o apelo ao sentido sensorial do espectador. Estas relações entre o projecto de obra de arte total wagneriano e as práticas artísticas elaboradas ao longo do século XX, são consensuais<sup>244</sup>.

Wagner, enquanto compositor romântico, propõe a elaboração de uma obra monumental, una e indivisível, que resulta inseparável do seu desejo de criar um *estilo maior*. O desejo romântico e wagneriano de um «estilo maior» encontra ressonâncias na luta das vanguardas do século XX, que de uma forma sistemática lutaram contra o confinamento disciplinar artístico. Esta luta contribuiu para o aniquilamento da integridade das fronteiras disciplinares que lhe eram comumente atribuídas. O desejo de abarcar um largo espectro da experiência humana na obra de arte, levou-os a prestar uma acrescida atenção a cada aspecto da produção final da obra o que exigia, para ser eficaz, uma alteração na forma de recepção e na percepção da obra, de forma a envolver o espectador.

Paralelamente a este discurso, também realçamos alguns pontos divergentes de ambas as propostas artísticas, referentes à noção do espaço de intervenção e à metodologia processual praticada por cada um.

Como primeiro ponto divergente entre estes projectos, que abarca a noção do espaço de intervenção, encontramos a exigência wagneriana de um lugar específico para realizar a *Gesamtkunstwerk*, tendo, para tal, sido construído um teatro em Bayreuth (1876). Esta característica, tão importante para Wagner, foi descurada pelas práticas vanguardistas do *happening* e *performance*, que valorizavam os locais mais inesperados e fora dos circuitos artísticos. Esta diferença da importância atribuída ao enquadramento espacial da obra tornou-se relevante, se a compararmos com algumas práticas artísticas

---

<sup>244</sup> Ver o livro de Randall Packer e Ken Jordan, “Multimedia: From Wagner to Virtual Reality”: “Iniciado com Wagner as gerações posteriores, procuraram e encontraram formas de integrar e exprimir estratégias interdisciplinares, baseadas na consciência individual e social através de testemunhos extremos de experiências subjectivas”, pág. xiv.

que tiveram o seu auge ao longo do século XX, como o cinema, o vídeo e as actuais artes digitais e interactivas<sup>245</sup>.

Monika Keška, ao confrontar o conceito de *Gesamtkunstwerk* e a obra do realizador Derek Jarman, reenforça os pressupostos anteriores ao afirmar: “As teorias cinematográficas das vanguardas históricas muitas vezes referem-se ao conceito de arte total. Ricciotto Canudo, considerado o primeiro teórico do cinema, parte do conceito da *Gesamtkunstwerk* wagneriano e aplica-o na arte cinematográfica:”<sup>246</sup>. Apesar de Monika Keška relacionar o cinema com as outras expressões artísticas, como a literatura, o teatro, a pintura, a fotografia, etc., também é possível relacionar a *Gesamtkunstwerk* com o cinema, se atendermos às condições específicas do espaço físico que este exige na sua exibição. Atento a estas diferenças entre a *Gesamtkunstwerk*, o cinema e o vídeo, o artista Nam June Paik, ao equacionar as suas diferenças, afirma: “A grande diferença entre filme e vídeo é que o filme obriga à escuridão e à suspensão de outras actividades, enquanto o vídeo nos permite fazer tudo e ainda assim assistir – é uma continuação da nossa vida<sup>247</sup>”. Estas considerações são pertinentes, dado que o cinema necessita de tal ambiente para a efectiva e eficaz exibição, de modo a potencializar o seu carácter de simulacro. Tal exigência de um espaço específico não se coadunava com as práticas em vigor nas vanguardas artísticas, que, na sua persistente procura de fusão entre a arte e vida, implicavam um espaço aberto e disponível às interferências do quotidiano.

Ainda nos pontos de diferenciação metodológica entre o projecto wagneriano e as vanguardas, encontramos no projecto wagneriano a necessidade, por parte do artista, de um controlo total da obra (recorda-se que Wagner acompanhava rigorosamente todo o processo da produção da ópera), enquanto nas práticas das vanguardas se apelava ao indeterminismo e à improvisação. Esta particularidade da diferenciação metodológica é, para nós, determinante porque reflecte uma ruptura na conceptualização da prática artística. Ao longo de todo o projecto wagneriano podemos constatar a importância atribuída à obra acabada enquanto tal, em oposição às diferentes vanguardas do século XX, que valorizavam em particular o **processo** da elaboração e da realização da obra. Esta diferenciação do valor atribuído ao processo da obra de arte separa definitivamente

---

<sup>245</sup> PACKER, Randall; JORDAN, Ken, “Multimedia: From Wagner to Virtual Reality”, pág. xxi a xxiii.

<sup>246</sup> KEŠKA, Monika, El concepto de *Gesamtkunstwerk* en la obra de Derek Jarman, in <http://www3.usal.es/~viriato/filosofia/webcongreso/com/MonikaKeska.doc>

<sup>247</sup> Paik citado por Lars Movin, “Video sculptures”, pág. 37.

os dois projectos. Porque se a preocupação com a “obra acabada” (ficcional) de Wagner levou, como analisámos no primeiro capítulo, a que Nietzsche e Tolstoi se referissem à inerente alienação do espectador, com as vanguardas, a integração do indeterminismo e do acaso e a valorização do processo da obra de arte (em detrimento da obra acabada), possibilitaram que o “evento” artístico se aproximasse da realidade, diminuindo as hipóteses da alienação do público.

Se a relação entre a arte e a vida e a proposta da fusão das diversas disciplinas artísticas num momento único são elementos de aproximação entre a obra de arte total de Wagner e o projecto vanguardista, estes divergem quando consideram os meios necessários à realização da obra.

### 3.2.2. O caso Nam June Paik<sup>248</sup>

Os pressupostos da *Gesamtkunstwerk* nas artes performativas continua a ser determinante, apesar da diferenciação metodológica processual do entendimento da prática artística entre o projecto wagneriano e as vanguardas. Como já referido, tratava-se de um fluir entre a *totalidade* wagneriana, com o indeterminismo e a improvisação dadaístas e a objectualidade estética duchampiana. Um dos *casos* paradigmáticos referentes à reflexão e implementação destes pressupostos na constituição da sua obra foi o artista Nam June Paik.

As relações entre as preocupações artísticas de Paik e a obra total de Wagner encontram-se referenciadas desde o artigo *Stony Point* (1965), escrito para o catálogo da exposição<sup>249</sup> apresentada na Galeria Bonino. Paik refere aí a possibilidade de se poder conciliar num acto performativo diversas expressões artísticas: “Tecnologia, arte óptica, música, física, filosofia. Imagem de colapso total. (...) *Aqui utilizo: Projector a cores. Ecrãs filme 2-3. Strip tease. Pugilista. Galinha (viva). Menina de 6 anos. Piano-luz. Moto e, claro, sons. Uma TV. // “arte total” no sentido do Sr. R. Wagner.*” Esta referência explícita de Paik a Richard Wagner demonstra como conhecia bem os preceitos valorativos da “obra de arte total” e como estes se podiam inscrever na prática artística contemporânea.

Sob este ponto de vista, de facto, a diversificada obra artística desenvolvida por Nam June Paik pode ser considerada como uma manifestação das possibilidades

<sup>248</sup> Aqui utilizo a terminologia utilizada por José Júlio Alves (O caso Wilson) que por sua vez remete para Nietzsche (O caso Wagner), in Tese de Mestrado “Operamulti”, pág. 226.

<sup>249</sup> Catálogo da exposição Electronic Art, na Galeria Bonino, Nova Iorque, 1965, in “Fluxus / vídeo”.

criativas propostas por Wagner. Para além de ter estudado diversas áreas como música, estética e história de arte, este é também um artista que surge de uma complexa dinâmica cultural. Estudou composição musical na Coreia e mais tarde em Tóquio<sup>250</sup>. Em 1956 estabeleceu-se na Alemanha onde cultivou um interesse particular pela música de vanguarda e pela *performance*. Em 1964 mudou-se para Nova Iorque, onde aprofundou as suas experiências na televisão e no vídeo, o que lhe permitiu desenvolver uma nova linguagem estética através das imagens em movimento. A sua obra, ao longo do seu percurso artístico, é constituída por uma grande variedade discursiva, que radicava essencialmente na comunicação: instalações, vídeos, música, peças tridimensionais, emissões globais de televisão, performances e obras interactivas. Desta prolífera experimentação artística, destaca-se a série de instalações em que conjugava composições e acções acústicas, com os mais insólitos objectos, instrumentos, actos artísticos e imagens em movimento.

Na procura de uma linguagem própria e aglutinadora, Paik mudou radicalmente a perspectiva artística na produção de vídeo, instituindo a imagem electrónica como praxis artística, o que implicou a formulação de uma nova gramática para este novo instrumento / suporte. Um dos factores determinantes para criar esta nova vídeo praxis artística foi a sua formação e aprendizagem com o músico John Cage. Com Cage, o artista Paik reflectiu sobre aspectos filosóficos e experimentais que recorriam a conceitos sobre a temporalidade e a impermanência, o que resultou na exploração do ruído e da interferência electrónica.



Figura 5: Exposition of Music-Electronic Television, 1963.

---

<sup>250</sup> Onde desenvolveu uma tese sobre o compositor modernista Arnold Schönberg.

As primeiras explorações artísticas de Paik no campo dos meios de comunicação de massas, e particularmente com a televisão, constituíram os elementos da sua primeira exposição individual em 1963, *Exposition of Music-Electronic Television* (figura 5), inaugurada na Galerie Parnass de Wuppertal, Alemanha (organizada por Rolf Jahrling). Ao longo de todo o espaço expositivo, o observador era constantemente confrontado com situações de ruptura e de choque. A este era-lhe permitido desfrutar e interagir com diversas peças sonoras, com três «pianos preparados» e treze televisores manipulados no dispositivo da sua recepção, a que Paik se referiu como vídeo – escultura. O espírito radical latente a esta exposição tornou-se ainda mais controverso quando o artista Joseph Beuys decidiu destruir com um machado um dos pianos «preparados»<sup>251</sup>. Esta atitude radical para com o espectador também foi mantida na obra *Rembrandt Automatic* (1963) que consistia num conjunto de televisores cujos ecrãs se encontravam virados para o chão, apenas reflectindo no chão a luz das imagens projectadas. Mais uma vez trata-se para Paik de criar situações de visibilidade anormais, junto do espectador, com o intuito de desestabilizar os cânones tradicionais de recepção da obra de arte e de romper com a passividade do observador.

Paralelamente, Paik também apresentou em suporte televisivo diversas propostas como *Manipulated TV* (1963) em que, através da manipulação electrónica de um único programa, explorou a modelação e a deformação das imagens em circuitos verticais e horizontais, ultrapassando a normalização de imagens standard em movimento. Dentro destas experiências limite de exploração das particularidades do novo médium, Paik apresentou o televisor «preparado» *Zen for TV* (1963), que consistia na alteração e compressão da imagem a uma linha horizontal. Ainda neste vídeo-escultura alterou a posição convencional de visibilidade do televisor, para que a linha horizontal da imagem comprimida fosse apreendida pelo espectador como uma linha electrónica vertical. Esta liberdade em trabalhar de uma forma criativa tanto a imagem televisiva como a disposição dos próprios televisores, tornou-se numa das potencialidades artísticas mais poderosas de Paik. O que se pretendia era criar um acto performativo suficientemente aglutinador, com produção de sons e de imagens alteradas, abrangendo o interesse pela composição musical, performance e imagem electrónica num compromisso com o material televisivo como um instrumento.

---

<sup>251</sup> Segundo John Hanhardt, a atitude de Joseph Beuys nesta exposição ampliou de uma forma dramática a intenção de se poder violar e transformar a proposta cénica do artista. Além de questionar através da destruição de instrumentos clássicos musicais o conceito tradicional de recepção e compreensão do trabalho artístico. “The Worlds of Nam June Paik”, pág. 31.

A exposição *Exposition of Music-Electronic Television* é exemplificativa de como Paik, juntamente com os artistas da vanguarda, procurou implementar novas possibilidades expressivas a favor do desenvolvimento de um tipo de preocupações cada vez mais interessadas no processo da obra do que na sua aparência formal. Para estes artistas, interessava jogar com a auto-referencialidade possibilitada pelo vídeo e, deste modo, tornar visível as suas propriedades, fazendo uso daquilo que os canais televisivos consideravam «erros» técnicos e mesmo ruído: granulosidade, hipercoloração, deformação da relação espacial entre as linhas, ausência de imagem, sobreposição, procedimentos de aceleração e desaceleração de imagens. Deste modo, desde o seu início, a vídeo-arte manteve relações mais estreitas com as artes plásticas do que com o cinema e com a televisão. Do mesmo modo que o *happening* ou a *performance* remetem para os conceitos das artes plásticas e não do teatro, também a vídeo-arte se inscreve num domínio de expressão artística *plástica*.

Devido às relações múltiplas e complexas, a hibridez desta nova forma artística encontra-se bem patente nas primeiras tentativas dos artistas em definir uma lógica cultural para o vídeo. Por um lado, defendiam uma prática artística socialmente determinada (a vocação anti-televisiva do vídeo, promovida essencialmente por Wolf Vostell) e, por outro, uma lógica internamente determinada caracterizada pela sua vocação expressiva e narcisista<sup>252</sup> e pelo formalismo que o novo médium disponibilizava.

Com estas potencialidades oferecidas pelo vídeo, encontramos-nos perante um novo paradigma estético, em que a ruptura se faz essencialmente através da técnica e do modo como esta nova apropriação instrumental pode ser explorada no campo artístico. Estamos numa espécie de grau “zero” da arte, numa relação mais intensa entre obra-espectador, mediado e potencializado pelas novas tecnologias<sup>253</sup>. Por isso, com o uso do vídeo como recurso artístico a comparação com o passado não se pode realizar, porque a apropriação é tão inovadora quanto a própria técnica que a suportava.

Os artistas mais determinados em reformularem o discurso televisivo na direcção do vídeo, para definitivamente o assumir como um legítimo meio de expressão artística,

---

<sup>252</sup> Termo utilizado em 1979 por Stuart Marshall em «Video: Technology and Practice», *Screen*, Vol. 20, nº 1, Primavera 1979, pp.109-113. Neste artigo Marshall distingue duas grandes categorias de obras vídeo efectuadas por artistas nos Estados Unidos. A primeira designado como ‘synaesthetic abstraction’, consiste em imagens abstractas usando sintetizadores vídeo e colorizadores de imagens. A segunda consiste num documentário pessoal, frequentemente tendendo em direcção ao psico-drama, que segundo Marshall, confere uma forte sub-categoria que pode ser caracterizada como ‘vídeo narcisista’.

<sup>253</sup> GIANNETTI, C., “Estética digital”, pág. 77.

foram Wolf Vostell e Nam June Paik. Para estes dois artistas a Vídeo-Arte apresentava-se como um meio adequado para aproximar e enriquecer a relação artista-público, e deste modo, possibilitar uma vivência baseada na arte e na vida. Para John Hanhardt, a incorporação do vídeo na praxis artística tem que ser entendida como uma oposição à televisão comercial, mas também como consequência da procura de práticas intertextuais por parte dos artistas ligados aos movimentos Fluxus, *happening*, etc.

O artista Paik, através de uma espécie de manifesto escrito em 1965<sup>254</sup>, acentuou o potencial artístico deste novo meio:

*É uma necessidade histórica, se é que existe uma necessidade histórica na própria história, que uma nova década de televisão electrónica suceda à década anterior de música electrónica.*

*\* Variabilidade & Indeterminismo encontra-se subdesenvolvido na arte óptica da mesma forma que o parâmetro sexo se encontra subdesenvolvido na música.*

*\*\* Tal como a técnica da colagem substituiu a tinta a óleo, também o tubo de raios catódicos irá substituir a tela.*

*\*\*\* Um dia os artistas vão trabalhar com capacitadores, resistências e semicondutores, da mesma forma que hoje trabalham com pincéis, violinos e lixo.*<sup>255</sup>

Os limites entre o vídeo, o cinema e a televisão não foram, desde o seu início, muito claros. Segundo Marialina García e Meyken Barreto<sup>256</sup>, referenciar a especificidade da Vídeo Arte pode levar a um dogmatismo redutor, principalmente se pensarmos que todos estes meios têm uma propriedade intrínseca, que é a linguagem do audiovisual. No entanto, a Vídeo Arte, que se constitui como linguagem próxima da Fotografia, do Cinema e da Televisão, tem elementos que lhe são próprios e o definem. Segundo Lars Movin<sup>257</sup>, o artista Paik foi um dos primeiros a entender que o Vídeo não se relacionava com o Cinema. E que quanto mais o Vídeo tendia a imitar o Cinema,

---

<sup>254</sup> Já em 1952, o artista Lúcio Fontana mais 17 artistas tinham elaborado o manifesto do *Movimento Spaziale per la Televisione*, em reivindicam a televisão como meio artístico: "A televisão é o médio que esperávamos como complemento dos nossos conceitos. (...) É certo que a arte é eterna mas tem estado sempre ligada à matéria. Nós, no entanto, pretendemos libertá-la, e que através do espaço possa durar um milénio, ainda que numa transmissão de um minuto. (...) Nós, os espacialistas, sentimo-nos como artistas de hoje, visto que as conquistas da técnica já estão ao serviço da arte que professamos". GIANNETTI, C., "Estética digital", pág. 78.

<sup>255</sup> Catálogo *The Worlds of Nam June Paik*, pág. 114.

<sup>256</sup> Em *El video arte: apuntes para una historia y definición del género*, Miradas, Revista del Audiovisual,

[http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=223&Itemid=75&lang=e](http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=223&Itemid=75&lang=e)

<sup>257</sup> MOVIN, Lars, "Video sculptures", pág. 37.

mais hipóteses tinha de fracassar “Não é apenas uma questão de o Cinema estar associado com a Química e o Vídeo com a Electrónica. Também existe uma diferença psicológica e perceptual entre os dois *media*”. Desde o início, para Paik, a principal diferença entre a imagem cinematográfica e a imagem electrónica consistia na capacidade expressiva desta última. A imagem electrónica não se constitui a partir de reacções químicas mas a partir de um feixe de electrões que acentuam a luminescência e permitem o sincronismo da acção em tempo real. Para Paik “o conceito essencial da Televisão é o tempo (...). Em Televisão não há verdade. Faça-se o que se fizer, já não há imagem. É tudo invenção pura, tudo se produz a partir de um entrelaçamento electrónico e artificial.”<sup>258</sup>

Esta particularidade do sistema vídeo de apresentar as imagens em tempo real oferecia aos artistas possibilidades técnicas que, até então, nenhuma outra tecnologia possibilitara. Ao contrário do Cinema, que requer um processamento em laboratório, os artistas, com o Vídeo, podiam visualizar de imediato as suas imagens e fazer as necessárias correcções e ajustes de composição, do ângulo de captura e dos pontos de vista<sup>259</sup>. Estas capacidades intrínsecas do Vídeo foram exploradas por diversos artistas, que optaram por desenvolver estas possibilidades em vídeo instalações. Nestas, o sistema de circuito fechado transformava o espectador em sujeito da obra.

Dan Graham, na instalação *Present Continuous Past(s)* (1974), explora as possibilidades de sincronismo e diacronismo oferecidas pelo circuito fechado, valorizando, deste modo, o factor tempo através do desfasamento temporal entre a apresentação da imagem de captura do espectador e a sua posterior visualização. O espectador entrava para um espaço fechado onde nas paredes se projectavam imagens correspondentes à cobertura visual deste espaço, mas com a particularidade de espelhar o espectador com um desfasamento temporal de alguns segundos. O que acentuava a perplexidade de ser visto e reproduzido à maneira de um espelho, mas temporalmente retardado. No vídeo instalação *TV Buddha* (1974), Paik também utiliza um sistema de

---

<sup>258</sup> PAIK, Nam June, in “Entretien avec Nam June Paik”, *Cahiers du Cinéma*, 299, Abril, 1979, pp. 10-11.

<sup>259</sup> O lançamento, em 1965, da primeira unidade de vídeo portátil semi-profissional “Portapak”, lançado pela Sony, foi determinante para o desenvolvimento artístico que o vídeo iria assumir no campo artístico. Primeiro pela simplificação operativa dos processos do registo, filmagem e edição, que anteriormente dependiam de laboratórios específicos de cinema e agora era possível através de uma fita magnética. Segundo, pelo acesso económico que este equipamento representava, visto terem descido substancialmente os custos de produção.



circuito fechado televisivo, substituindo a performatividade do espectador pela visualização permanente de uma estátua.

Nesta obra de Paik reconhecemos a exploração irónica dos recursos do próprio médium, pois a noção de tempo «real» é caracterizada pela instantaneidade entre o acontecimento e a imagem projectada. Por seu lado, Paik explora exactamente esta característica do registo do tempo, para projectar o «não-acontecimento», que resulta numa espécie de ausência ou suspensão do tempo. A imobilidade da estátua é transmitida pela imobilidade da imagem.

Nam June Paik e Wolf Vostell preocuparam-se intensamente em explorar graficamente as potencialidades visuais de vídeo, através da distorção, fragmentação e repetição da imagem electrónica. Recorreram a técnicas de colagem e de montagem de imagens, à repetição obstinada de uma mesma sequência, à destruição permanente da narrativa. Estes dois artistas interessaram-se em explorar os aspectos técnicos que esta tecnologia de imagem oferecia, substituindo os seus padrões standardizados. Neste contexto surgem as obras de Paik, *Magnet TV* (1965) e *Demagnetizer (Life Ring)* (1965) (figura 6). Para realizar estas duas obras, Paik utiliza o instrumento *Demagnetizer* (Desmagnetizador), que consiste numa ferramenta utilizada pelos engenheiros electrónicos para eliminar a carga electrostática das televisões.

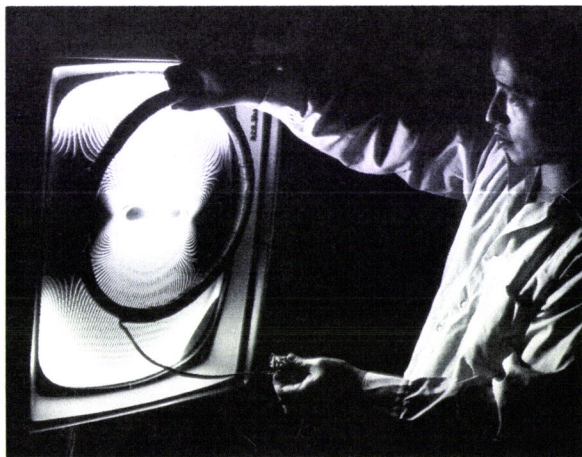


Figura 6: *Demagnetizer (Life Ring)*, 1965.

Nestas duas obras, Paik desenvolve as capacidades do electromagnetismo para gerar ondas padronizadas nos tubos catódicos, para criar distorções e disfunções na imagem televisiva final. O desmagnetizador, ao alterar a radiação do feixe do tubo catódico, produzia padrões abstractos que correspondiam aos movimentos dos electrões.

Durante a exposição, Paik disponibilizou ao público o acesso ao desmagnetizador, permitindo que este o utilizasse e interagisse com a obra.

Em consonância com um conjunto de manifestações da contracultura dos anos sessenta, estas duas obras de Paik podem ser consideradas como exemplos do conceito de interactividade, ao incluírem o espectador como parte integrante da obra. Estas obras, ao recorrerem a um dispositivo e a ferramentas de participação, ampliavam junto do espectador uma experiência teatralizada.

Nesta linha de pesquisa, constitui-se uma pluralidade de extensões de Vídeo Arte com diversos reportórios artísticos que permitiram definir sub-géneros, tais como, a Vídeo-Escultura (Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, 1970-71), a Vídeo-Performance (Rebecca Horn, *Unicorn*, 1970), a Vídeo-Dança (Merce Cunningham, *Blue Studio*, 1975), etc.

Uma outra linha de interesse para os artistas foi a possibilidade de elaborarem as *Videos-Instalações*, que permitiram a inclusão dos materiais electrónicos em amplos espaços que podiam incluir diversos materiais e técnicas artísticas. A complexidade dos recursos utilizados na Vídeo-Instalação abrange diversos materiais externos ao próprio dispositivo electrónico do Vídeo, o que transforma o próprio objecto de transmissão em objecto artístico. Isto é, o suporte e o formato do Vídeo adquirem uma plasticidade tão importante como a própria imagem em movimento.

Devido às múltiplas possibilidades de pesquisa que a Vídeo Instalação pode assumir, é frequente dividi-la em dois sub-géneros: a *vídeo escultura* e o *vídeo Environment*. A *Vídeo Escultura* caracteriza-se pela interacção de dois tipos de registos formais: o escultórico (que toma a sua identidade através da presença física das estruturas materiais) e o sinal de vídeo. Tratam-se de obras que, de alguma forma, podem ser consideradas uma extensão da prática da Escultura, pois os equipamentos electrónicos assumem características escultóricas. Utiliza-se o aparelho de televisão como objecto escultural, procurando estabelecer os limites do ecrã televisivo, de forma a explorar a relação entre a imagem projectada no ecrã e as próprias formas do televisor, insistindo, por isso, no estabelecimento de uma relação sensorial entre o objecto físico e a imagem electrónica. O artista Paik ao longo do seu percurso artístico sempre soube ampliar o efeito estético da materialidade do aparelho televisivo. Ao proceder assim, um dos seus objectivos era descontextualizar e desfamiliarizar o uso habitual do televisor, com características familiares, no sentido de desmistificar a sua presumida neutralidade e objectividade. Paik ao longo da sua obra, propôs como Vídeo Esculturas diversos

conjuntos de televisores que abrangem, na primeira fase, características humanóides, *TV Cross* (1966) ou se reagrupam em sistemas planetários da década de 90, como por exemplo a obra *Júpiter* (1990).

Em relação ao *Vídeo Environment*, encontramos obras que potenciam uma maior complexidade espacial a partir da disposição do equipamento de projecção e/ ou reprodução. Estas propostas valorizam o domínio espacial, apelando a uma maior participação do observador. De uma forma esquemática pode-se sintetizar que enquanto as vídeos esculturas se distinguem pela sua autonomia e pela sua mobilidade como objectos relativamente autosuficientes, as vídeos instalações equacionam uma relação mais comprometida com área global de exibição, com a totalidade do espaço implicado na sua apresentação. Um caso paradigmático desta modalidade é a obra *TV Garden* (1974-1978) (figura 7), em que Paik utiliza trinta televisores diferentes, juntando-os a plantas e árvores, para re-criar um jardim<sup>260</sup>.



Figura 7: TV Garden, 1974 (versão de 1999).

Todas estas possibilidades e extensões referidas demonstram que o Vídeo se transformou numa ferramenta artística poderosa para constituir novos significados narrativos e novas expansões de expressão. As suas propriedades técnicas, tais como, criar ritmos, regular estados de permanência e de mudança, manipular a duração da

---

<sup>260</sup> Esta instalação incorpora o vídeo *Global Groove* (1973), que resultou das imagens criadas pelo primeiro sintetizador de vídeo Abe-Paik. Na segunda metade dos anos sessenta, Paik e o engenheiro japonês Shuya Abe criaram este vídeo sintetizador na constante procura de criar imagens alteradas. No vídeo *Global Groove*, explora-se amplamente os recursos e efeitos visuais do sintetizador, manipulando as imagens já existentes (que Paik as preferia em vez de criar novas imagens) de intervenções anteriores e de uma espécie de colagem visual com imagens precedentes de filmes, televisão, etc.

acção, não só permitiram uma nova plasticidade da imagem, como permitiram explorar novas propostas espaciais, objectuais e performáticas, gerando toda uma espécie de valores plásticos híbridos que, de novo, acentuavam a dificuldade da sua conceptualização do ponto de vista das categorias tradicionais. Mais uma vez nos encontramos perante o que John Hanhardt denominou *formas expandidas*, agora um conceito não apenas relativo à noção do campo expandido escultural, de Rosalind Krauss, mas também a uma relação mais complexa, entre a obra, o espectador e a comunicação. Ou então, de uma outra forma, entre tempo e espaço, música e plástica, imagem e som, experimentação e comunicação<sup>261</sup>.

Se com Paik a abordagem dos recursos do vídeo apresenta como dominante um experimentalismo aglutinador de equipamentos e técnicas, podemos destacar uma outra linha de pesquisa em relação ao *Video Environment* que, partindo dos recursos electrónicos, dá continuidade às preocupações de plasticidade, enquadramento e narrativa que a aproxima do discurso pictórico, valorizando a percepção contemplativa do espectador<sup>262</sup>.

---

<sup>261</sup> De acordo com as especificações do vídeo apresentado por Marialina García y Meyken Barreto, “El video arte: apuntes para una historia y definición del género”, *Miradas Revista del audiovisual*, em [http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=223&Itemid=75&lang=e](http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=223&Itemid=75&lang=e)

<sup>262</sup> O artista Bill Viola desenvolveu uma obra que se enquadra nesta pesquisa do *Vídeo Environment*.

### 3.3. A instalação

Após as considerações sobre a fruição globalizante e interdisciplinar que a inclusão do Vídeo potencializou na obra de arte, aborda-se a mesma questão, agora na vertente da integração da obra no tecido social e do seu hipotético nomadismo.

A extensão espacial que a obra de arte adquiriu, quer nas apropriações do espaço expositivo nas galerias e nos museus, quer nas intervenções em espaços extra-artísticos, relaciona-se com as considerações de Rosalind Krauss sobre o «campo expandido». No entanto, neste estudo eu enquadro a extensão espacial da obra de arte no ponto de vista da «teatralidade» de Michael Fried.

A terminologia de «teatralidade» da obra de arte utilizada por Michael Fried foi resultado de uma análise eficaz das propostas minimalistas. Isto é, apesar de se apresentar como uma caracterização negativa, Fried, ao tentar rebater as considerações dos artistas minimalistas, foi, paradoxalmente, um dos que melhor as caracterizou e que melhor compreendeu as suas proposições. Os conceitos como a ausência do sentido da pureza, a negação do imediatismo da recepção, a interferência na obra de características extra-artísticas e o espaço envolvente, que Fried acentuou na depreciação das obras minimalistas, foram características que vingaram e ficaram enraizadas no processo criativo. Fried, com o intuito de rebater os procedimentos artísticos dos artistas minimalistas sob o ponto de vista da «teatralidade», possibilitou o seu estudo e sistematização, o que por sua vez permitiu analisar a complexa produção artística que surgiu a partir desta época. A «teatralidade» torna-se ainda mais determinante se pensarmos que as obras que surgiram com as premissas dos conceitos minimalistas valorizaram uma relação aproximada com o público. A relação público-obra tornou-se num poderoso conceito artístico quando a obra *se vai revelando*, adquirindo uma dimensão espaço – temporal, num carácter análogo ao das artes do espectáculo e da arquitectura. Ou como afirma Miguel Leal, “a enunciação da literalidade objectual da escultura (...) terá participado na reclamação de uma pertença ao mundo, aqui e agora”<sup>263</sup>. É devido a estas características de «teatralidade» que valorizo a terminologia desenvolvida por Michael Fried, em vez do conceito de «campo expandido» de Rosalind Krauss, como instrumento para abarcar e analisar as instalações.

Pode-se agora analisar de que forma estas considerações se relacionam com as sucessivas interrogações formuladas pelos próprios artistas, quanto ao posicionamento

---

<sup>263</sup> LEAL, Miguel, “Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução”, Tese de Mestrado, FLUP, 1999, pág. 111.

da obra de arte na sociedade e à necessidade da obra se constituir como uma metalinguagem. Interrogação que, na procura de resposta, provocaram um reequilibrar do fazer artístico, com consequências na revisão do papel do artista, na relação do espectador com a obra e, principalmente, na pertinência do estatuto do objecto de arte.

A integração da obra num espaço expositivo, em que se explora as relações da obra com esse mesmo espaço, e a necessidade de adicionar uma outra legibilidade à obra através da sua montagem, não foram preocupações exclusivas do minimalismo. No entanto, talvez nem todas as propostas formuladas pelos artistas anteriores ao minimalismo que se preocuparam com esta questão estivessem conscientes das dinâmicas que provocaram, no entendimento da obra de arte. É inegável que a formulação de determinadas hipóteses de produção artística encontrou ressonância ao longo da história da arte, funcionando muitas vezes como casos exemplares dos caminhos que enunciaram. Refiro-me a diversas obras do século XX que, ao tentarem mudar o discurso vigente sobre que é uma obra de arte, propuseram várias soluções em que esta foi conquistando outros territórios.

Ao longo do século XX foram diversas as obras que enunciaram e valorizaram a relação da obra com o espaço expositivo. Já em 1915, Kasimir Malevich expõe os seus trabalhos suprematistas, em que coloca a obra “*Quadrado Negro*” (1915) no topo entre duas paredes<sup>264</sup>. Mais tarde, em 1923, El Lissitzky expõe diversos trabalhos em que as obras, intersectando-se entre si, se expandem ao longo das paredes, que funcionam como um segundo suporte. A relação da obra, suporte (parede) e exibição (forma como as obras se relacionam entre si) é determinante para um entendimento total e polivalente destas obras. Os Surrealistas, na exposição “*International Exhibition of Surrealism*” (organizada em Paris, 1938, por Marcel Duchamp), preenchem a sala de exibição por um emaranhado de fios, impossibilitando ao observador um percurso linear.

Todos os trabalhos citados têm em comum a necessidade que os artistas sentiram em se apropriar do espaço expositivo, em menor ou maior grau, para um efectivo entendimento da obra, contribuindo para a ampliação da percepção do observador. Este questionamento do espaço expositivo inicia uma preocupação e um caminho promissor para muitas das produções artísticas ao longo do século XX.

---

<sup>264</sup> Considerei interessante colocar aqui este exemplo, porque Malevich, ao mudar a posição normal da exibição de um quadro, está a implicar com dados culturais que alteram a leitura da obra. Ao colocar este quadro na posição em que as pessoas normalmente colocavam as imagens ícones, está a transpor para o espaço expositivo uma efectiva alteração na leitura da obra através da relação sócio-cultural da época.

Um dos trabalhos históricos em que se reconhece a necessidade da expansão da obra no espaço é a *Merzbau* de Kurt Schwitters, realizada entre 1922 e 1936. *Merzbau* é o termo que este artista dadaísta utilizava para denominar esta sua obra polifórmica casual<sup>265</sup>, que jogava com os desejos quotidianos da sociedade industrial e da vida urbana. Esta obra consistiu numa intervenção em constante mutação e de grande escala na sua própria casa, num fluir permanente da inter-ligação entre obra e espaço. *Merzbau* foi se construindo ao longo das paredes, rompendo o chão e o tecto, através do recurso a materiais diversos, desde a madeira, pinturas, colagens de imagens da imprensa, objectos recolhidos e que os amigos visitantes ofereciam. Nesta obra destaca-se uma expressão espontânea das possibilidades artísticas da expansão espacial da obra e da interferência do quotidiano na realização da mesma. Estas características tornaram-na uma importante referência na formulação do conceito de instalação, valorizada mais tarde por Joseph Beuys,<sup>266</sup> a partir dos anos 60.

Esta proposta de Kurt Schwitters e as anteriormente citadas tiveram consequências determinantes no processo artístico e no estatuto da obra de arte. Também não devemos esquecer que a maioria destes exemplos artísticos<sup>267</sup> se inscrevem em épocas históricas conflituosas, em que os artistas entendiam a obra de arte como parte de um discurso social e político, que implicou muitas vezes que a exposição dos seus trabalhos fizessem parte de um programa de intervenção social. No entanto, quaisquer que sejam as suas intenções iniciais, estas diversas propostas reflectem as mudanças do discurso da obra e do entendimento da prática artística, constituindo assim uma nova interface entre obra / espaço expositivo e obra / espectador.

A partir dos anos 50, emerge novamente, ainda que radicada por outros meios, a necessidade de aliar as práticas artísticas a um compromisso social. A relação da prática artística com o espaço urbano e natural é o reflexo mais directo de uma nova consciencialização do artista enquanto agente social. É no espaço natural e urbano que o artista vai procurar para concretizar uma outra prática artística que não fique apenas inscrita num monólogo interior de expressão pessoal e subjectiva<sup>268</sup>. São nestes espaços sociais, de abertura ideológica, que as práticas artísticas se vão integrar, por vezes com

---

<sup>265</sup> A casa *Merzbau* faz parte de todo um léxico complexo criado por Kurt Schwitters que denominou de *Merz*. Consoante a abordagem que fazia, as obras adquiriam nomes diversos: a *Merzbil* para a pintura, *Merzzeichnung* para o desenho, *Merzbühne* para o teatro e *Merzdichtung* para a poesia. As obras *Merz*, bem no espírito dadaísta, tinham como finalidade não ter finalidade.

<sup>266</sup> OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael, "Installation Art", pág. 20.

<sup>267</sup> Com destaque para o Dadaísmo.

<sup>268</sup> Embora, claro está, o discurso artístico seja inerente ao discurso subjectivo e pessoal.

o intuito de criar espaços livres e lúdicos (Christo e Jeanne-Claude), por vezes através do confronto social (Guerrilla Girls).

A conexão entre arte e sociedade teve múltiplas expressões que se manifestaram em diversas concepções artísticas: Arte Povera, Land e Earth Arte, Process Arte, Body Arte e Arte Conceptual. Estas concepções, por sua vez, relacionam-se com diversificadíssimas práticas artísticas: *Performance*, *Environment*, *Assemblage*, *Instalação*, *Site-Specific*, *In-Situ*, *Site* e *Nonsite*. Todas estas polivalências terminológicas do objecto e da prática artística são um espelhamento da diversidade das acções e propostas, que articulam a relação poético-teórica do projecto com a execução da obra, e a prática artística com o espaço «extra-artístico».

No entanto, o alargamento da experiência artística para espaços expositivos extra-artísticos, que abrange, entre outros, o espaço urbano, não foi somente uma nova abertura da arte para o espaço social, foi também consequência e fruto das tensões entre o artista, como actor social, e as instituições museológicas. A obra do artista Daniel Buren é exemplar deste tipo de tensões. No texto *The Function of the Studio*<sup>269</sup>, Buren apresenta as suas considerações sobre a inserção das obras no espaço urbano. Partindo das observações que desenvolve sobre as suas visitas aos ateliers dos artistas, Buren entende que quando as obras destes artistas são formatadas para o espaço da galeria e do museu, perde-se a compreensão e a complexidade do trabalho, devido à rigidez formal com que as obras são apresentadas. Daniel Buren ao constatar a relação entre espaço privado do artista (atelier) e espaço expositivo (museu e galeria), chega mesmo a questionar o estereótipo da noção de atelier (de pintura e escultura), que por sua vez, servia para satisfazer o *cujo branco* do espaço expositivo institucional. Buren propõe e apresenta, com os seus trabalhos «in situ», uma resposta a estas relações ambíguas entre atelier e galeria / museu, ou seja, as suas obras concebidas para um espaço específico, procurando estabelecer relações de confronto e provocação com o contexto físico e cultural. O criticismo desenvolvido por Daniel Buren às instituições promulgadoras de arte e a sua reflexão sobre a mistificação da arte e o seu carácter objectual, contribuiu para fundamentar que os meios privilegiados onde poderia existir uma nova relação entre obra e espectador seriam os «meios envolventes», isto é, o espaço urbano<sup>270</sup>.

---

<sup>269</sup> BUREN, Daniel, "The Function of the Studio", *October: The First Decade*, Cambridge, MA, 1987, pág. 201 a 207.

<sup>270</sup> É interessante assinalar como as obras de Daniel Buren foram retiradas da exposição no Guggenheim (1971) a pedido dos próprios artistas que participavam na exposição: Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Kosuth e Richard Long. A razão mais provável (em vez das apresentadas, como a interferência no espaço



Procurava-se, deste modo, valorizar novos espaços que correspondessem a uma nova percepção artística, através de ambientes visuais e multisensoriais.

Dois factores decisivos para uma mudança dos pressupostos da prática artística foram a inclusão da reflexão sobre os espaços extra-artísticos e a crítica / questionamento das instituições museológicas. Estas alterações permitiram aos artistas uma reflexão distinta das estruturas da linguagem artística e da importância dos *materiais* da arte.

Paralelamente ao radicalismo das propostas «in situ» de Daniel Buren, surgiram outros artistas que se preocuparam em promover pontos de contacto entre a actividade artística realizada em espaços alternativos e a actividade inserida nos espaços museológicos e de galerias. O trabalho e as reflexões teóricas do artista Robert Smithson são um bom exemplo disso. Este artista, com uma vasta obra no domínio da *Land Art*, formalizou os conceitos de *site* e *nonsite*, para caracterizar as suas práticas artísticas.

Na definição de Smithson os termos *site* e *nonsite* relacionam-se com o processo da feitura da obra. Na primeira fase do processo, o *site* abrange a ligação entre a obra e o espaço da obra (extra-artístico), enquanto que na segunda fase do processo o conceito *non site* se relaciona com a dialéctica do meio-ambiente do *site*, mas desta vez com um desdobramento residual em relação à mesma obra, que abrange os mapas, os desenhos, as fotografias, os vídeos, expostos agora em espaços das galerias. Com esta terminologia, Smithson elabora todo um procedimento conceptual do percurso da obra que define a praxis artística: a intervenção, a duração, o contacto com a obra e a elaboração poética dos seus registos (para que os documentos das obras sejam futuramente esclarecedores das poéticas e das práticas propostas).

Robert Smithson esquematizou, do seguinte modo, as propostas que relacionam a dialéctica entre o *site* e o *nonsite*<sup>271</sup>:

<i>Site</i>	<i>Nonsite</i>
1. <i>Limites Abertos</i>	<i>Limites Fechados</i>
2. <i>Uma Série de Pontos</i>	<i>Uma Fila de Matéria</i>
3. <i>Coordenadas Externas</i>	<i>Coordenadas Internas</i>

---

expositivo e devido às dimensões e disposição das obras) é que a crítica das instituições por parte de Daniel Buren contrariava as intervenções artísticas do *site specific* espaço-temporal minimalista e do sistema institucionalizado da arte, no qual operava a arte conceptual.

<sup>271</sup> SMITHSON, Robert, "The Spiral Jet", *The Writings of Robert Smithson*, New York, Ed. by Nancy Holt, 1979, pág. 115.

4. <i>Subtracção</i>	<i>Adição</i>
5. <i>Certeza Indeterminada</i>	<i>Incerteza Determinada</i>
6. <i>Informação Dispersa</i>	<i>Informação Contida</i>
7. <i>Reflexão</i>	<i>Espelho</i>
8. <i>Periferia</i>	<i>Centro</i>
9. <i>Algum Sítio (físico)</i>	<i>Nenhum Sítio (abstracto)</i>
10. <i>Muitos</i>	<i>Um</i>

Na análise de Robert Smithson subsiste ainda, de certa maneira, o entendimento do espaço da galeria como uma extensão ou como uma continuidade do projecto da obra. Este entendimento vai ser posteriormente alterado, pois o espaço da galeria / museu assume-se como um espaço autónomo, com características singulares do lugar (arquitectónicas e culturais) e com exigências expositivas próprias.

Esta situação determinou o modo como os artistas, os galeristas e os curadores passaram a encarar e a actuar nesses mesmos espaços. Uma das obras que reflectem a mudança do entendimento do espaço expositivo foram as intervenções de Vito Acconci, na galeria Storefront e na Galeria Kenny Schachter (Nova Iorque, 1993 e 2001). Nestas obras, Acconci propôs o prolongamento do espaço da galeria para o exterior urbano através da construção de uma rampa que se projectava para a rua. Deste modo, Acconci desenvolveu uma metáfora da necessidade dos espaços de arte se abrirem ao seu exterior e de se sintonizarem com o pulsar da vida urbana.

Os artistas, paralelamente a esta abertura para o exterior dos museus e das galerias, também trouxeram para o espaço artístico o discurso da obra realizada em espaços extra-artísticos (espaços naturais e urbanos).

Os efeitos das práticas artísticas em espaços extra-artísticos fizeram-se repercutir nos espaços expositivos através de novos processos, em que se pode incluir o «work in progress», o «site-specific» e o «in-situ» (Daniel Buren), designações contemporâneas que se enquadram numa ampla terminologia de *intervenção*, que implicam a inclusão da relação contexto e conteúdo. A importância da especificidade do *lugar* fez com que os artistas tivessem outro entendimento do espaço da galeria / exibição. Uma das atitudes consequentes foi deixar de considerar o espaço da galeria de arte na sua condição neutra

de «cubo branco»<sup>272</sup>, através de intervenções na própria estrutura arquitectónica do edifício, que se passou a designar como instalações.

Ao espaço disponível de exposição acrescenta-se uma série de operações (construção / destruição) em que a obra instalada é inerente ao próprio espaço expositivo. Por isso, a instalação não ocupa o espaço expositivo, mas reconstrói-o criticamente. Devido a esta especificidade do lugar de exposição, a instalação adquire uma dimensão temporal, através da sua efemeridade, e destaca-se como sendo singularmente uma expressão artística teatral.

A instalação também se constitui por uma fusão entre obra / público, em que se pretende que o observador, para além de desfrutar da obra, também possa *envolver-se* nela. A terminologia *in-situ* refere-se a esta dupla especificidade da instalação: a relação com a especificidade do espaço expositivo e a sujeição ao tempo da exposição.

### 3.3.1. Os anos 80 e 90

Em meados da década de 80 e início dos anos 90, estava definitivamente instalado no discurso artístico a polivalência conceptual e o experimentalismo transdisciplinar das práticas das vanguardas realizadas até então. Os permanentes e intensos debates da crítica de arte, a infiltração da tecnologia electrónica no laboratório do artista e o estilhaçar em múltiplos fragmentos das mais controversas práticas artísticas são algumas características da herança que os artistas das últimas décadas do século XX receberam como dados adquiridos. Neste período, os artistas, mais do que realizar novas rupturas, assimilaram as linguagens artísticas elaboradas anteriormente e, a partir daí, fizeram as selecções pessoais consoante o seu «estar no mundo», em que cada artista surge com um universo subjectivo próprio. Aparentemente, esta situação pode querer indicar que durante estas duas décadas se realizou uma espécie de suspensão das práticas artísticas, para se valorizar uma reflexão sobre o passado. No entanto não foi isso que aconteceu.

Durante este período, assistiu-se a diversos momentos proficuos da actividade artística, com uma multiplicidade de recursos nunca vista e de acérrimos debates artísticos. Até porque as propostas vanguardistas deixaram mais interrogações do que respostas. Algumas respostas que surgiram à reflexão sobre a obra de arte eram tão radicais ou utópicas que a sociedade não comportou tal desmembramento artístico. A

---

<sup>272</sup> Terminologia do artista Brian O'Doherty em "O cubo branco, notas sobre o espaço da galeria". São Paulo: Martins Fontes, 2002.

toda esta complexidade teórica e prática sobre a obra de arte, acrescenta-se a poderosa resistência da estrutura alicerçada à volta do mundo artístico, constituída por artistas, críticos, museus, galerias, etc., que estavam interessados em defender e promover as suas posições e preferências, consoante o seu entendimento e mercado da arte, muitas vezes pressionadas e submetidas às ideologias políticas.

As confluências e as intersecções resultantes de todas estas reflexões sobre a arte tiveram uma forte influência nos artistas emergentes durante este período, em que o artista teve que optar entre o “deixar a poeira assentar de uma certa ortodoxia das artes ou o «lançar achas para a fogueira», do radicalismo das vanguardas<sup>273</sup>. Segundo o crítico Bonito Oliver<sup>274</sup>, uma das consequências destas reflexões sobre a arte foi a perda definitiva da hipótese de se poder elaborar uma possível história “linear” da arte. Esta impossibilidade de se poder elaborar uma história linear da arte, acompanhada pela persistente valorização da noção de que não há progresso na arte, mas sim apropriações, permitiu aos artistas procurarem a sua *inspiração* em qualquer lugar e em qualquer momento histórico. Os artistas não apenas precisavam de referir e se restringir à cultura de elite, tão valorizada e defendida pela crítica modernista, como podiam recorrer a outras técnicas inspiradas na tradição da cultura popular e de divulgação mais mediática, apropriando-se dos objectos de consumo e dos avanços tecnológicos paralelos. Segundo estas premissas o processo artístico e a obra de arte perdem definitivamente a sua aura metafísica (Walter Benjamin), para lhes serem cunhados diversos processos de contaminação derivados de uma sociedade industrial, consumista e tecnológica.

O pressuposto de se poder proceder às mais variadas apropriações na elaboração da obra de arte, convergem com a noção de «object trouvé» defendida por Marcel Duchamp e com a sua matriz linguística, conceptualizada nos seus «ready made». Durante as décadas de 80 e 90, os artistas norte-americanos intersectaram a influência duchampiana com as poéticas minimalistas e com a teoria estética da Pop Art, tendo como referência a obra de Andy Warhol. Por seu lado, grande parte dos artistas europeus emergentes neste período relacionaram-na com a obra de Joseph Beuys. No entanto, quaisquer que fossem as influências artísticas iniciais, ao objecto de consumo

---

<sup>273</sup> Estas reflexões radicais não são um exclusivo das artes. Durante este período, toda a sociedade ocidental debatia-se com este dilema, bastante acentuado pela política da Guerra Fria, que nessa altura foi renovada por novos líderes com a eleição de Margaret Thatcher (1979), Ronald Reagan (1981) e mais tarde Mikhail Gorbachev (1985).

<sup>274</sup> Analisado por Michael Archer, “Art Since 1960”, Thames & Hudson, 2002, pág. 143.

integrado na obra de arte foram acrescentados novos léxicos: a metamorfose, a alteração, a reprodução e a reciclagem. A estas influências acrescentou-se uma multiplicidade de outras possibilidades narrativas que incentivaram o uso combinatório de diversos materiais e sistemas linguísticos, enfatizando os conceitos da subjectividade individual (Mario Merz) e da memória colectiva (Christian Boltansky).

Ao longo deste período questionou-se também, de uma forma intensa, o critério poderoso do Modernismo, o contínuo recurso à inovação e à novidade da obra de arte como critério importante da sua avaliação. A importante noção de que o valor da originalidade foi um mito modernista foi amplamente debatida por Rosalind Krauss, em *The originality of the avant-garde art and other modernist myths*<sup>275</sup>. Para Rosalind Krauss a procura da originalidade e de autenticidade da obra de arte tem pouco significado e sentido numa sociedade caracterizada pelos meios de comunicação de massas. Paralelamente, Rosalind Krauss faz notar que a própria ideia de arte se encontra submersa por diversos experimentalismos, que dificultam a definição do processo artístico com base na sua originalidade.

Esta ideia da perda de importância da originalidade em arte, ainda hoje aclamada por alguns sectores que afirmam não haver nada a inventar e que tudo já foi feito anteriormente, permitiu a alguns artistas emergentes deduzir e proclamar que o que restava aos artistas era combinar e recombina as formas que fossem mais significativas. Segundo Michael Archer, a “cultura pós-moderna era, portanto, uma cultura da citação e via o mundo como um simulacro”<sup>276</sup>. Como consequência deste posicionamento e visão do mundo como simulacro, o movimento pós-moderno intensificou e defendeu o valor da subjectividade do artista, no sentido em que este deixou de ter um «programa» artístico (Georg Baselitz, Eric Fischl, Rosemarie Trockel)<sup>277</sup>.

### 3.3.2. Jessica Stockholder

Dentro destas interrogações e aberturas da obra de arte, integra-se a obra da artista Jessica Stockholder<sup>278</sup>. Na sua obra, nomeadamente nas instalações, pode-se identificar algumas das proposições pós-modernistas, em que se valoriza o mundo como simulacro

<sup>275</sup> KRAUSS, Rosalind, “The originality of the avant-garde art and other modernist myths”. Cambridge, Mass: MIT Press, 1985. ISBN 0-262-61046-9.

<sup>276</sup> ARCHER, Michael, “Art since 1960”, 2002, pág. 143.

<sup>277</sup> Sobre estas questões ver “A era do vazio” de Gilles Lipovetsky (ed. Relógio d’Água, 1989), onde é analisado o individualismo contemporâneo.

<sup>278</sup> Seattle, 1959. Actualmente vive em Connecticut, New Haven (E.U.A).

e a subjectividade do discurso do “Eu”, através de uma metodologia que abrange a metamorfose e a reciclagem dos materiais.

A obra desta artista caracteriza-se por uma *polifonia* plástica, que inclui recursos de expressões tão diversas quanto a pintura, a escultura, a colagem, um aglomerado de diversificadíssimos objectos e a instalação. No entanto, estas diversas disciplinas artísticas, frequentemente utilizadas na catalogação da sua obra, apenas funcionam como valores temporários para a sua designação, visto não descreverem adequadamente a sua complexidade estética. Não é de mais referir que a obra desta artista se constitui num permanente estágio transitivo entre géneros artísticos, que aparentemente se apresentam como antagónicos e inconciliáveis entre si. Refiro-me à capacidade de J. Stockholder nomear simultaneamente, como se tratasse de unidades sobrepostas<sup>279</sup>, a tendência da diferenciação entre o género específico, autónomo e auto-referente, da motivação abstraccionista modernista, e a tendência do projecto histórico das vanguardas do século XX, na predisposição para a aniquilação da diferença, para a heteronomia e para a apropriação de objectos e elementos quotidianos numa procura da fusão entre vida e obra.

As instalações da artista J. Stockholder, ao fazer conjugar recursos e materiais diversos, integra-os num discurso polifónico, onde se destaca uma linguagem pictórica amplificada na sua materialidade plástica.

Segundo a própria artista, o seu trabalho mantém uma proximidade com a pintura ou com o pictórico, chegando mesmo a afirmar: “Comecei funções no meu trabalho, como uma entidade pictórica carregada de história. Comecei como pintora e nunca parei de fazer pinturas. Ainda agora, em parte, o que me interessa é uma forma pictórica de ver as coisas.”<sup>280</sup>. Também Pia Müller-Tamm<sup>281</sup> concorda que é possível encontrar na obra de J. Stockholder influências pictóricas, principalmente a linguagem desenvolvida pelos artistas abstraccionistas modernistas.

Para o presente estudo, interessa analisar em que moldes a obra de J. Stockholder mantém uma linguagem de referência pictórica, na qual se verifica a influência do Modernismo Abstracto, principalmente se tivermos em conta a já referenciada tese

---

<sup>279</sup> MÜLLER-TAMM, Pia, “Tender Economies” (catálogo: “Jessica Stockholder: on the spending money tenderly”, 2002), pág. 22 a 28.

<sup>280</sup> Entrevista com Klaus Ottmann. Catálogo “Jessica Stockholder”, “Interview with Klaus Ottmann, 1991”, pág. 117.

<sup>281</sup> MÜLLER-TAMM, Pia, “Tender Economies”, pág. 22.

ortodoxa sobre o discurso da pintura e da defesa desta corrente, pelo crítico de arte Clement Greenberg.

Na entrevista de Ottmann<sup>282</sup> a J. Stockholder sobre a questão da influência da pintura americana e/ou europeia, a artista responde: “Relaciono-me mais com uma tradição Americana, embora talvez com ambas. Matisse, Cézanne e os cubistas são de facto fundamentais. Sinto uma grande afinidade com Clifford Still, Frank Stella, a pintura de contorno marcado e o minimalismo da Escola de Nova Iorque, bem como com Richard Serra.”. Nesta frase, J. Stockholder sintetiza uma série de influências pictóricas que entre si apresentam tanto assonâncias como dissonâncias e que necessitam de algum desenvolvimento teórico para verificarmos qual a relação com a sua obra.

Para compreender e enquadrar a influência dos artistas acima citados na obra de J. Stockholder, retomamos o discurso de Clement Greenberg. Para Greenberg, a arte moderna, partindo do cubismo, passando pelo expressionismo abstracto e chegando a abstracção pós-pictórica, era a história de uma pintura que vivia dos seus limites e os seus próprios meios. A pintura atinge o seu auge apenas quando se auto-reflecte, quando mostra o que é a própria pintura, quais os seus recursos e os seus instrumentos. Por isso, para Greenberg, a pintura deve manter-se não contaminada e pura, prescindindo de todas as características das outras artes. Na sua essência, a imagem, para Greenberg, tinha que prescindir de todo o seu mimetismo e focalizar-se nas suas qualidades formais, nas suas experiências ópticas, enfatizando o formato da tela e a bidimensionalidade do plano pictórico. Os pintores do expressionismo abstracto como Jackson Pollock, M. Gorky, Rothko e Dubuffet e, posteriormente, a pintura colour field com Frank Stella<sup>283</sup> e Paul Jenkins, são a materialização formal clara do que Greenberg julgava dever ser a pintura. Um dos elos importantes em todos estes artistas é que o posicionamento no lema “*a arte pela arte*”, permitia retirar ao campo da pintura (neste caso) uma contextualização social ou utópica.

Na entrevista de Jessica Stockholder, encontramos referenciados os nomes dos artistas valorizados por Greenberg. No entanto, existem algumas diferenças substanciais entre o programa do Expressionismo Abstracto, com artistas como Pollock e Clifford Still, e a obra de Frank Stella. Uma das diferenças a assinalar refere-se ao próprio acto

---

<sup>282</sup> Catálogo “Jessica Stockholder”, “Interview with Klaus Ottmann, 1991”, pág. 116/119.

<sup>283</sup> Apesar de, como já referido antes, o artista Frank Stella, ter sido um caso paradoxal de classificação, pois teve a defesa dos artistas teóricos do Minimalismo e a defesa de Michael Fried, este artista tornou-se uma espécie de único ponto comum das suas propostas divergentes.

de pintar: enquanto para os pintores abstractos expressionistas era fundamental considerar o acto de pintar e a dinâmica expressiva do gesto, para Stella e para os artistas da abstracção pós-pictórica, estas características foram renegadas, dando lugar a uma apropriação de uma lógica serial e modular. A retórica criativa do Expressionismo Abstracto exaltava o resultado de acções cuja execução expressiva e espontânea constituía um imperativo criativo, mantendo por isso, uma relação conflituosa entre o controlo emocional e o formalismo da obra. Por outro lado, artistas como Frank Stella encaravam a pintura como um objecto e não como uma expressão individual ou existencial. As suas telas com formatos específicos enfatizavam a unidade entre a imagem pintada, a forma e o tamanho dessas mesmas telas. Tudo isto enquadrado numa cadência precisa entre ritmos, forma e cor. O próprio recorte das telas com os seus formatos irregulares, demonstra claramente como existia um plano prévio anterior à própria pintura.

Resta-nos agora interrogar, de que forma estas características pictóricas podem ter influenciado a obra de J. Stockholder?

Se atendermos às afirmações de J. Stockholder na entrevista a Ottmann e analisarmos conjuntamente as duas obras *Skin Toned Garden Mapping* (figura 8) e *Recording Forever Pickled Too*, ambas de 1991, verificamos três níveis de relações teórico-formais, que delimitam os campos de interferência pictórica: a justaposição dos planos e o recurso a materiais diversos, que remetem para o Cubismo Sintético, nomeadamente para as obras do pintor Juan Gris; a valorização de um colorido que converge para as influências de Matisse e de Stella; a acentuada composição informal inerente ao discurso pictórico do modernismo abstracto. As configurações de cariz geométrico que se podem verificar nas obras tridimensionais de J. Stockholder, mantêm, de uma forma persistente, uma ausência do discurso mimético, tal como ocorreu no modernismo abstracto, de uma forma transversal.





Figura 8: Skin Toned Garden Mapping, 1991.

É de acentuar que a originalidade da obra desta artista consiste na sua capacidade de se apropriar de diversos referenciais teórico-plásticos subjacentes à reflexão e à prática pictural, sujeitando-os ao eixo da espacialidade. Isto é, o trabalho de J. Stockholder, ao tridimensionar o espaço pictórico, pode ser relacionado metaforicamente com a estratégia projectual da perspectiva expandida. Assim, o trabalho desta artista reconstitui simultaneamente uma imagem pictórica de forte harmonia cromática, com uma intensa volumetria que remete para o escultural. A artista reforça e afirma estas mesmas intenções: “Ainda faço desenhos, só que são ao mesmo tempo esculturas”<sup>284</sup>.

Uma das particularidades da pintura, segundo o ponto de vista do observador, é a sua percepção imediata, que possibilita a leitura instantânea e global da obra<sup>285</sup>. Nas instalações da J. Stockholder, a expansão das referências pictóricas ao longo de um eixo tridimensional, permite visualizar uma espécie de temporalização do pictórico. Nas instalações *Sweet For Three Oranges* (1995) (figura 9) e *Sam Ran Over Sand or Sand Ran Over Sam* (2004) (figura 10), encontramos uma efectiva linguagem tridimensional, no sentido em que não permite uma apreensão imediata do conjunto da obra, pois as obras são apreendidas diferentemente pelo espectador, conforme este percorre as instalações e, nesse percurso, constrói mentalmente e conceptualmente as suas diferentes percepções.

---

<sup>284</sup> Jessica Stockholder citada por Gottlieb Leinz, “Jessica Stockholder”, pág. 116.

<sup>285</sup> Sobre a problemática da percepção da obra na pintura e na escultura, ver a análise efectuada por Rosalind Krauss sobre a obra *Una mañana temprano* de Anthony Caro em “Pasajes de la escultura Moderna”, pág. 191



Figura 9: Sweet For Three Oranges, 1995.



Figura 10: Sam Ran Over Sand or Sand Ran Over Sam, 2004.

Para J. Stockholder pintar tornou-se (como insistentemente afirma) mais um elemento do seu trabalho. A esta mudança irrevogável do poder representativo e expressivo da pintura, não são alheias as influências de outros movimentos, tais como o minimalismo e o *happening*<sup>286</sup>. J. Stockholder, sob estas influências, apropria-se de diversas situações do quotidiano e da realidade, quando selecciona, manipula, agrupa e integra objectos, quer artesanais quer industriais, ampliando deste modo a relação fenomenológica entre a obra e o meio envolvente.

Segundo Pia Müller-Tamm<sup>287</sup>, podemos também reconhecer a influência minimalista na obra J. Stockholder. Porém, esta influência não se dá pela apropriação do seu léxico formal, tal como simplicidade, uniformidade, simetria, etc, mas sim pela característica da sua acentuada «teatralidade».

Neste sentido a obra de J. Stockholder inscreve-se, juntamente com a obra de outros artistas pós-modernos, numa dimensão genésica<sup>288</sup> da criação artística. Esta dimensão genésica apresenta-se no processo da transferência e inclusão de diversos

<sup>286</sup> Na entrevista de J. Stockholder com Klaus Ottmann, afirma: “Vejo-o, por um lado, como um entrelaçado de Kaprow, Tinguely e Surrealismo, utilizando o caos e a sorte – construindo sistemas a partir de happenings; por outro, entrelaçando este tipo de pensamento com a pintura formal e o Minimalismo”, Catálogo “Jessica Stockholder”, “Interview with Klaus Ottmann, 1991”, pág. 116.

<sup>287</sup> MÜLLER-TAMM, Pia, “Tender Economies”, pág. 36.

<sup>288</sup> Termo de João Fernandes empregue no texto analítico da obra do escultor Alberto Carneiro: “A criação e a percepção da obra de arte cruzam-se na obra de Alberto Carneiro numa sua matriz indistinta. A dimensão genésica da primeira advém de um programa de apropriação e nomeação de materiais, processos e referências metafóricas que jamais encerram o espectador num contexto denotativo restrito: antes, pelo contrário lhe estendem as possibilidades de uma aproximação cúmplice, partilhada numa ampliação da experiência dos sentidos em associações cognitivas abstractas que lhes sublinham a sua materialidade” (Alquimias: dos pensamentos das artes, Coimbra, pág.48). Apesar de João Fernandes estar a referir-se à relação do artista-obra com a objecto-natureza, penso o mesmo processo se aplica a J. Stockholder, desta vez com a relação objecto-cidade.

materiais na elaboração da obra, ao contribuir para ampliar a gramática sensorial e poética, que assim se proclama como condição «*sine qua non*» da habitabilidade da obra no meio envolvente. Como a própria artista reconhece: “A obra final depende de narrativas, evocações e metáforas originados pelos materiais encontrados”<sup>289</sup>.

Segundo ainda Pia Müller-Tamm<sup>290</sup>, estes objectos retirados do quotidiano, numa primeira análise, poderiam ser comparados aos nomeados «*objects trouvés*» das incursões duchampianas. No entanto, ainda segundo esta autora, a integração destes objectos extra-artísticos na obra de J. Stockholder têm uma matriz e um desenvolvimento processual distinto do elaborado para os «*objects trouvés*» duchampianos, pois agora estes objectos são analisados e transformados em função das suas qualidades pictóricas, num jogo relacional entre forma e cor. Neste critério de selecção, processa-se, em primeiro lugar, as «*necessidades formais*»<sup>291</sup> das propriedades dos objectos, e só em segunda instância é que se atende ao conhecimento cultural dos seus significados.

A metodologia de J. Stockholder quanto à integração dos objectos extra-artísticos no território da arte refere-se essencialmente à lógica de «*necessidades formais*»<sup>292</sup>. No entanto, esta apropriação transcende um repertório exclusivo formal e material, porque propicia situações, interrogações e percursos que estruturam a obra e a relacionam com o exterior e com o mundo.

J. Stockholder, ao incluir nas suas instalações os objectos encontrados no exterior e no mundo, que reforçam o seu universo expressivo e cognitivo, está simultaneamente a dar continuidade ao projecto radical de se processar o nivelamento das tradicionais hierarquias entre o significado artístico e o extra-artístico: “Quando faço uma instalação, o lugar onde estou a trabalhar é importante, mas igualmente importante é o que eu trago para esse lugar”<sup>293</sup>. Assim, na relação obra-mundo, surgem como necessários os paradigmas de arte-vida, objecto encontrado-objecto construído e autor-receptor.

Tendo em vista a relação obra-mundo, podemos referenciar como factores decisivos nas instalações de J. Stockholder as teorias e as práticas artísticas propostas

---

<sup>289</sup> Entrevista de Robert Nickas a Jessica Stockholder, Catálogo “Jessica Stockholder”, “The State of Things to three Object-Conscious Artists, 1990”, pág. 110.

<sup>290</sup> MÜLLER-TAMM, Pia, “Tender Economies”, pág. 28.

<sup>291</sup> Termo utilizado por Pia Müller Tamm, para referir as qualidades formais, cromáticas e materiais do objecto, “Tender Economies”, pág. 30.

<sup>292</sup> Termo utilizado por Pia Müller Tamm (“Tender Economies”, pág. 30), que por sua vez remete para a terminologia de Jan Augikos (em *Artscribe* 82; Summer 1990, pág. 80).

<sup>293</sup> Entrevista de Robert Nickas a Jessica Stockholder, Catálogo “Jessica Stockholder”, “The State of Things to three Object-Conscious Artists, 1990”, pág. 114.

por Daniel Buren, Michael Ascher e Hans Haacke, que proclamaram a codificação cultural e social da arte, num cruzamento quotidiano com a vida. Para estes artistas, tais reformulações da práxis artística representavam uma ruptura com as tradicionais apropriações das instituições museológicas. Desta procura de alternativas na apresentação das obras surgiu, entre outras, a noção de «site-specificity». O enquadramento da obra de J. Stockholder não reflecte de uma forma imediata, para uma apropriação do discurso estético do «site-specific», mas mantém, de certo modo, a sua herança ao produzir obras efémeras que estão sujeitas ao tempo de duração da exposição.

Neste sentido, podemos presumir que J. Stockholder redefine o conceito de «site-specificity», de acordo às suas necessidades formais: pesquisar, negociar e organizar, são acções e aspectos essenciais do seu percurso artístico.

### 3.4. A «desmaterialização» da obra de arte

Até agora este estudo tem-se debruçado sobre a aglutinação das práticas artísticas, num sentido convergente da pluralidade artística num acto único. Neste capítulo, recorri a outro tipo de abordagem, porque a problemática da desmaterialização da obra de arte e do objecto artístico exige o recurso a uma lógica de negatividade ou de subtracção dos seus componentes. Ao longo do século XX foram surgindo propostas de produção artística que se concentraram na formulação teórica dos fundamentos da obra de arte, delegando para segundo plano a realização das mesmas. Estas propostas contrariaram a importância até então atribuída pela formação académica aos artistas, em relação à sua capacidade de dominar os materiais e à sua perícia, assim como, também negaram a figura titular do artista / mestre.

A subtracção persistente dos elementos formais constituintes da obra teve como resultado, por parte dos artistas, uma maior liberdade em abarcar problemáticas que transcendiam a aprendizagem académica, de domínio técnico-profissional do uso dos materiais. No entanto, este reduccionismo formal dos elementos constituintes da obra não se realizou sem contrapartidas na concepção de novos campos de intervenção, tais como a utilização de espaços extra-artísticos (naturais e urbanos) e a valorização do processo da constituição da obra. Isto que obrigou a actualização da análise crítica e alterou os modos da sua recepção, junto do público.

Vários críticos, no sentido de abarcar e teorizar esta nova instância conceptual, recorreram a prefixos que ajudassem a clarificar e a nomear estas ideias e práticas artísticas. Deste modo, para clarificarem a noção da negatividade implícita em muitos dos conceitos propostos pelos novos artistas, as críticas de arte Rosalind Krauss e Claudia Giannetti recorreram a prefixos, como “não” e “a”, que contextualizavam estas propostas. O conceito de «campo expandido» proposto por Rosalind Krauss surge como ferramenta conceptual de modo a permitir um entendimento das novas produções que transcendiam as tradicionais nomenclaturas. Além da noção de «campo expandido», Rosalind Krauss utilizou, nas suas análises teóricas, o prefixo «não» para acentuar a negatividade de algumas das propostas mais radicais. Através do prefixo «não», Rosalind Krauss analisa e diferencia estas obras que não seguiam os cânones tradicionais das artes e que, auto-proclamando-se artísticas, não encaixavam na nomenclatura tradicional da escultura.

Por seu lado, Claudia Giannetti desenvolveu um percurso teórico semelhante para enquadrar propostas e obras emblemáticas que, recorrendo a todo o aparato normativo

das áreas em que se inscrevem, no entanto, a sua validação é negada em última instância pelos artistas. A este estar no mundo, Claudia Giannetti denomina-as de “a-artísticas”, possibilitando a estas obras o reconhecimento da legitimidade de autor, a competência e a área em que se inscrevem: a-música, na obra *4'33"* de John Cage; a-filme, na obra *Zen for Film* de Paik; a-pintura, nos *White Painting* de Robert Rauschenberg; a-obra na exposição *La Vide* de Yves Klein)<sup>294</sup>.

Dentro desta lógica, recorro ao termo «desmaterialização» defendido por Lucy Lippard<sup>295</sup> para me referir às obras de forte tónica conceptual, que se apropriam de outras valências artísticas.

O intuito de recorrer a, e utilizar o termo «desmaterialização» da obra de arte não é para negar a sua materialidade, mas sim enfatizar o espaço teórico em que estas obras se inscrevem por comparação a todas as outras, que valorizam essa mesma materialidade<sup>296</sup>. Isto faz com que o parâmetro referente à habilidade manual ou a mestria do artista, tradicionalmente avaliado como fundamental, se encontre muitas vezes ausente. Assim, a análise das obras de arte centradas num objecto de essência conceptual, necessita de uma abordagem que não esteja somente inscrita em disciplinas artísticas, mas também num conhecimento relacional. Neste estudo, enquanto anteriormente nos reportámos a exemplos artísticos em que cada obra surge de uma expansão de diferentes linguagens artísticas (no sentido divergente), a partir de agora iremos referir-nos a obras que propõem uma contracção acentuada de diferentes expressões artísticas (no sentido de convergente). Estas propostas dão-se a conhecer através de um processo teórico intenso, que abrange diversas ramificações disciplinares e que não possibilita uma cartografia precisa.

A ruptura com o artefacto e a posterior desmaterialização da obra de arte encontram-se já em algumas práticas modernistas, sendo exemplo algumas obras controversas dadaístas, incluindo os *ready-made* de Duchamp. Estas obras feriram os conceitos baseados nos fundamentos ontológicos da obra de arte, subvertendo desde

---

<sup>294</sup> GIANNETTI, C., “Estética Digital”, pág. 74.

<sup>295</sup> O termo «desmaterialização» foi amplamente divulgado após a publicação do livro da crítica norte-americana Lucy Lippard, *The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972*. Neste livro, Lippard constata todo um fluir permanente entre diversas técnicas, práticas, recursos e linguagens dos artistas. Por sua vez, também defende a valorização conceptual da obra de arte em detrimento do resultado final ou da obra acabada.

<sup>296</sup> Miguel Leal também se refere a esta situação paradoxal da “desmaterialização da obra de arte”. “Apesar de todos os equívocos que o termo coloca, pareceu-me mais correcto adaptá-lo com todas as suas contradições, desde logo na própria impossibilidade de desmaterializar em absoluto a arte, já que é enquanto objecto fenomenológico que ela se dá a conhecer”. Tese de mestrado “Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução”, pág. 202.

então, as noções de obra, de ofício e de emoção artística. Mais tarde, o liberalismo da práxis artística, proposto pelo movimento Fluxus, tornou-se também numa referência, se pensarmos no legado importante que imprimiu, ao anular a especificidade do *médium*. O movimento Fluxus, através dos seus eventos, potenciou diversificadíssimas expressões artística num único objecto, acção ou som. Ao longo dos anos 60, artistas como Sol Le Witt, Robert Barry, Laurence Weiner, John Baldessai, Dan Graham, entre outros, deram continuidade à radicalidade conceptual da obra e assumiram posições antiformalistas, quanto ao objecto de arte e ao seu valor expositivo. Os trabalhos conceptuais apresentados por estes artistas demonstravam uma nova forma de representação artística, centrada em conteúdos teórico-estéticos e focalizados exclusivamente na exemplificação do conceito.

Tratou-se de momentos em que se radicalizaram as posições sobre o que é ou não é arte, e sobre o que o que definia o mérito estético. Nestes debates de intensos argumentos e contra-argumentos, apareceram testemunhos de artistas que debatiam a questão do acto e do objecto artístico e mesmo do acto da «desmaterialização» do objecto artístico. Lawrence Weiner foi um desses artistas, que estabelecendo uma estratégia sistematizada da «desmaterialização» do objecto artístico, tendo declarado nesse sentido, no catálogo da exposição de 1969: “1. O artista pode constituir a obra. 2. A obra pode ser fabricada. 3. A obra não precisa de ser construída”<sup>297</sup>. Trata-se de uma verdadeira afirmação de princípios. Se verificarmos bem, estas três proposições sintetizam infindáveis pesquisas artísticas, que podemos resumir a três níveis da relação do autor com a obra: 1. O artista pode construir a obra / relação artista-artefacto; 2. A obra pode ser fabricada / relação artista-indústria; 3. A obra não precisa de ser construída / relação artista-conceito.

As três proposições de Lawrence Weiner explicitam, de uma forma clara, que a arte *pode* documentar uma reflexão estética do artista, sobrepondo-se à primazia do acto artístico, do objecto artístico e do momento expositivo. Tal possibilidade coloca, naturalmente, questões fundamentais no campo da arte, sobre a noção de competência do artista da noção de autor e o entendimento do que é o objecto artístico.

A valorização dos artistas conceptuais, com base nos processos da comunicação e a informação, em detrimento do objecto de arte, levou-os a focalizarem as suas acções nas questões de representação e de percepção, através do recurso ao texto, à fotografia e

---

<sup>297</sup> WOOD, Paul, “Arte Conceptual”, pág. 37.

à *performance*<sup>298</sup>. Para alguns artistas, a prevalência para a produção de um discurso teórico / conceptual originou uma intensa pesquisa no campo da comunicação e da publicitação, que se estendeu também aos meios de difusão de massas, que muitos artistas assumiram como suporte para as suas obras. Os artistas conceptuais, simultaneamente a outras formulações da práxis artística, também se infiltraram no espaço urbano, concorrendo lado a lado com o discurso sinalético e publicitário (veja-se o trabalho de Jenny Holzer, nos anos 80). Por outro lado também, desenvolveram uma ampla actividade na publicação de diversas revistas, diagramas, mapas, esquemas, anotações, trabalhos de foto-texto, etc. (como as propostas de Mel Bochner, *planos de execução e outras coisa visíveis...*, 1966).

A obra *Índex 01*, realizada pelo grupo *Art & Language* em 1972, para a exposição Documenta V, tornou-se num exemplo paradigmático da nova simbiose entre arte e comunicação. Nesta obra do grupo *Art & Language* verifica-se uma ruptura total com as convenções da arte, dado esta recorrer aos artificios da instalação e ser constituída por dossiers disponíveis para consulta. Deste modo, esta obra expande a noção da autoria, pois foi realizada por um colectivo de artistas; interroga o que constitui a obra de arte, visto ser constituída por objectos e por textos; e explora outras relações com o observador, pois a obra era constituída por informação escrita e não visual.

A fronteira entre o que é arte e o que não é tornou-se numa linha muito ténue, devido ao extremismo do discurso artístico assumido estrategicamente pelos artistas com uma expressão conceptual. A ausência dos parâmetros tradicionais de análise constituintes da obra de arte dá lugar a uma valorização argumentativa da obra de arte. O anterior valor intangível da obra, com base na predominância da expressão individual do artista, é substituído por uma imagética banal, sem hipóteses de fruição estética baseada no *deleite* emotivo. Ao mesmo tempo que os artistas conceptuais substituíam a imagem pelo texto, (John Baldessari *Compór sobre uma tela*, 1966-8), também ressaltavam os aspectos mecânicos da linguagem (Mario Merz e a sua série *Fibonacci*, de 1973). Estas obras de cariz conceptual que assumiam a comunicação como valor intrínseco, apresentando muitas vezes uma simplicidade de recursos e de procedimentos que colocavam severamente em causa a importância do *acto* artístico<sup>299</sup>.

---

<sup>298</sup> Segundo Miguel Leal as características implícitas no registo fotográfico – a suspensão do tempo, a seu carácter fantasmagórico, o acto nominativo que opera – tornaram este meio como o instrumento privilegiado dos artistas conceptuais. “Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução”, pág. 207.

<sup>299</sup> A famosa incrível frase: *isto, eu também fazia*.



As hipóteses elaboradas pelas práticas vanguardas conceptuais colocavam em causa, através do conceito, a realização do objecto de arte, do acto artístico e do fazer artístico. O artista conceptual, mais do que produtor, tornou-se um organizador.

Rosalind Krauss questionou até que ponto o fim das competências da produção artística poderia afectar a própria realização artística. No seu texto *La mort dès compétences*<sup>300</sup>, afirma que, se a desqualificação de competências esteve no início como afirmação da liberdade das vanguardas do princípio do século XX (rejeitando as competências tradicionais ligadas à academia). Mas na pós-modernidade a falta de conhecimento e domínio das competências pode anular a eficácia da linguagem artística, pois a consequência do “atrofiamento da competência (tanto mais profunda e absoluta no artista que desdenhou a técnica tradicional da qual só adquiriu os rudimentos), ao mesmo tempo, fundamento e produto da prática vanguardista, foi o artista deixar-se encurralar pela imobilidade e pelo embrutecimento”.

Um dos factos inerentes ao desaparecimento da materialidade da obra é também a desvalorização e a tendência para o desaparecimento da noção do autor e de autoria. Este fenómeno ocorre devido ao facto de a arte passar a ser entendida como um processo, em que o cunho pessoal do artista passou a ser considerado como elemento secundário. E também devido à preocupação crescente dos artistas com o papel do observador, no processo da fruição artística.

A *retirada* gradual do artista em relação à prática artística (no sentido de *fazer* obra) exigiu que se estabelecesse novos parâmetros de comunicação entre obra e observador. Em primeiro lugar, a relação obra / observador transformou-se num intercâmbio entre emissor / receptor, numa clara relação com os domínios da comunicação. Em segundo lugar, a obra passa a ser uma estrutura aberta, que serve de interface possível à integração do público. Isto significa uma ruptura com o modelo da estrutura definida e acabada da obra “tradicional”. Trata-se de instaurar um canal de intercâmbio de informação entre obra, receptor e o seu retorno. Segundo Cláudia Giannetti, “consideramos que não fazemos a proclamação hiperbólica da morte do autor, substituído por um receptor que assume a função de criador; trata-se é de uma nova compreensão do conceito de autoria”<sup>301</sup>.

---

<sup>300</sup> KRAUSS, Rosalind, “La mort des compétences”, in AAVV, *Où va l’histoire de l’art contemporain ?*, Paris, L’image et ÉNSBA, 1997, pág. 246.

<sup>301</sup> GIANNETTI, C., “Estética digital”, pág. 108.

A partir das anteriores proposições, os artistas conceptuais defendiam que a obra atingia o seu grau máximo de eficácia, conforme o grau de comunicação e o intercâmbio que estabelecia com o observador.

Nestas condições cabe pois ao artista fornecer ao público as orientações e as condições para que a interacção se efectue (quer pela aderência quer pelo confronto). O artista, através dessas orientações, estabelece um diálogo com os observadores através da realidade dos mundos propostos e criados por si. Este diálogo entre a obra e o observador constitui-se como comunicação que dá lugar à transmissão, ao intercâmbio e à memorização da informação, elevada ao seu valor estético. Neste sentido, a arte é entendida como uma transformação do mundo, como *dilatação* da nossa realidade – conhecimentos, experiências, sensação e percepção – alargando-se à cognição e às sensações novas.

Para Abraham Moles, a necessidade que os artistas sentiram de se aproximar do público trouxe novos enquadramentos teóricos e novas ambições artísticas. Para este autor, estas mudanças no entendimento da obra de arte colocam-se numa visão assintótica da função da arte na sociedade, porque a disponibilização da arte para todos alterou desde logo a sua noção espacial e temporal: Esta noção de disponibilidade estabelece uma nova clivagem, substituindo aquela que se situava entre os que tinham e os que não tinham, por aquele que se situa entre os que querem e os que não querem fazer o esforço da percepção estética<sup>302</sup>. Esta mudança na acessibilidade da obra, revela como o artista, ao se destituir do valor vinculativo do acto artístico, requeria um esforço acrescido aos observadores a nível do entendimento da obra e da participação activa.

Segundo Abraham Moles, esta nova tensão entre o indivíduo receptor e a obra, precisou uma nova definição do conceito de *autenticidade* artística. Esta já não se refere à autenticidade do objecto (tão necessária à obra modernista), mas à *autenticidade da situação*. Abraham Moles acrescenta: “a autenticidade de situação que substitui a autenticidade do objecto é então uma atitude particular de um indivíduo face a uma coisa, caracterizada pela sua ausência de «alienação cultural»”<sup>303</sup>. Isto é, o artista de influência conceptual partilha a autoria da obra com o espectador. A este é-lhe pedido um papel activo e é da sua responsabilidade converter-se no sujeito da sua própria experiência, conferindo-lhe uma poética própria.

---

<sup>302</sup> MOLES, Abraham, “Arte e computador”, pág. 42.

<sup>303</sup> MOLES, Abraham, “Arte e computador”, pág. 42.

### 3.4.1. Lygia Clark

Lygia Clark é uma das artistas que, ao longo do seu percurso artístico, expõe todas as questões até aqui abordadas: a diluição do autor, a valorização da experiência em detrimento do objecto artístico, a aproximação de arte e vida, a predominância da *autenticidade* da situação, a relação participativa do observador e a desmaterialização do objecto artístico.

Como veremos, as suas propostas artísticas exprimem uma visão muito peculiar do mundo, através de um processo cognitivo-manifestativo denominado apreensão estética<sup>304</sup>, envolvendo o observador na realização e fruição da obra.

A sua obra artística constitui-se por um percurso que remete para o envolvimento gradual do observador na obra de arte, culminando na relação intrínseca entre sujeito e objecto artístico, numa *imanência* do acto. Ou como explica Guy Brett “o objecto não tinha sentido sem o corpo vivo, o presente acto”<sup>305</sup>.

Lygia Clark começou por propor a integração do espectador no espaço pictórico com a série *Bichos* (1960). Estas obras eram constituídas por planos móveis de placas de metal que se articulavam por meio de dobradiças, possibilitando quer a mudança de posição quer o relacionamento das placas entre si, que uma vez manipuladas permitiam uma variada metamorfose formal, num jogo em que se destacam as relações de tensão, distensão, torção e distorção.

São as primeiras obras de Lygia Clark que apelam a uma participação activa do observador. Os planos facetados da série *Bichos* transformam-se em material flexível no conjunto *Trepantes* (1964), que podem assumir qualquer posição e adaptar-se a qualquer lugar e postura. Neste conjunto, o objecto que se adapta e se molda no espaço, metamorfoseia-se, na série *Máscaras sensoriais*, no objecto que se adapta e se molda ao corpo humano. Estes objectos artísticos dirigidos ao corpo humano, realçam o tacto e os sentidos, numa afirmada relação entre objecto e sujeito. Problemática que se vai estender para um nível sensorial corporal envolvente com as obras posteriores, *Pedra e ar*, *Respire comigo*, e *Roupa – corpo – roupa* de 1967.

Com esta breve referência ao percurso da obra de Lygia Clark pretende-se realçar a forma como, ao longo das suas obras, ela atribuí uma crescente importância à experiência vivificada pelo observador, paralelamente a uma gradual desvalorização do

---

<sup>304</sup> Pedro Barbosa designa esta abordagem da obra de arte como portadora de uma determinada visão do mundo com «apreensão estética ou gnosestesia», pág. 36.

<sup>305</sup> BRETT, Gut, “Lygia Clark” (Catálogo), Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, pág. 19.

objecto. Nestas obras, constata-se um percurso de progressiva *desmaterialidade* da obra, que vai perdendo o seu carácter objectual.

Na análise do percurso da obra de Lygia Clark, podemos também reconhecer a importância que atribuiu ao carácter pluri-disciplinar da obra, principalmente quando aprofunda e intensifica a diluição das categorias da pintura e da escultura. Esta diluição das margens tradicionais dos materiais da pintura e da escultura permitiu a Lygia Clark uma metamorfose das suas diversas práticas artísticas, relacionando-as com elementos sensoriais e corporais. É também interessante notar que todo este conhecimento sensorial diversificado culmina em propostas artísticas, como na obra *Estruturação do self* (1977), em que a realização materializada da obra se torna extraordinariamente ambígua, dada a necessária incorporação do espectador para a sua efectivação.

A obra *Caminhando* de 1963 (figura 11) é um dos trabalhos de Lygia Clark em que se torna mais visível a crescente importância atribuída à atitude performativa do observador. Esta obra apresenta-se essencialmente num acto a ser realizado pelo espectador. A obra *Caminhando* consiste numa tira de papel e numa tesoura, em que o público recebe instruções de variados procedimentos: colar uma fita de papel de modo a obter a fita de Moebius e, a partir daí, fazer cortes nessa fita tornando-a cada vez mais fina. Nesta obra, o que interessava a Lygia Clark era a experiência que o observador obtinha ao executar os procedimentos. É neste sentido que se torna mais evidente a sua proposta de que a: *obra é o seu acto*.

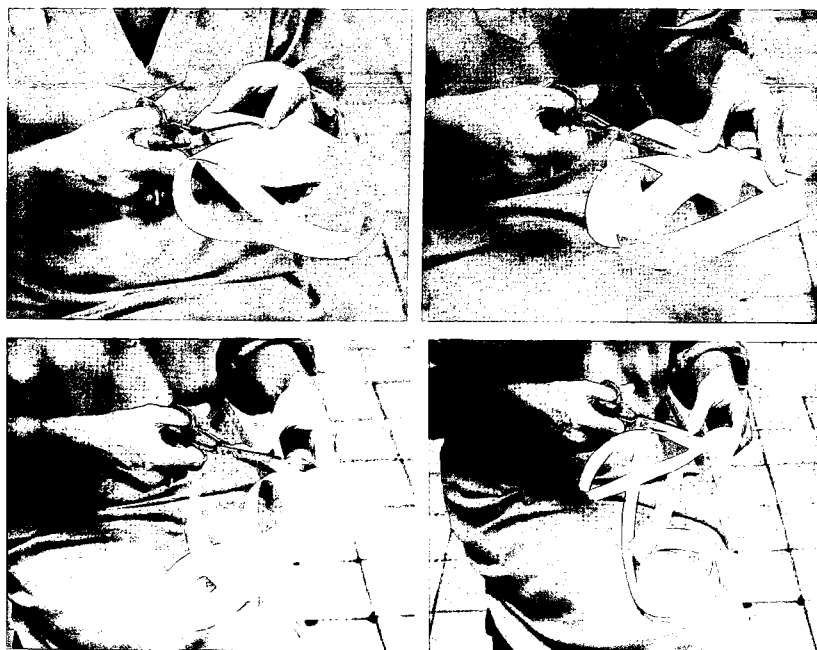


Figura 11: Caminhando, 1963.

As considerações que Lygia Clark fez sobre o «ready-made» revelam como, para si, era importante ultrapassar a questão objectual da obra: “Nele, encontramos apesar de tudo toda a transformação do sujeito ao objecto, separação de um e de outro. Com o ready-made, o homem ainda tem necessidade de um suporte para revelar a sua expressividade interior”<sup>306</sup>.

Esta reflexão sobre a participação do espectador e a crescente desmaterialização objectual da obra indicia a sua preocupação em valorizar o *acto* artístico enquanto tal, tornando-se deste modo um elemento charneira para a compreensão da obra *Caminhando*. Ao propor a manipulação operatória da forma de Moebius por parte do observador, a artista encerra na tira de papel o acto expansivo, sensorial e único do espectador.

Podemos relacionar a proposta de Lygia Clark em maximizar a experiência do espectador como elemento importante da presentificação da obra, com as considerações de Umberto Eco sobre o campo em aberto que se oferecia aos artistas: “a única forma de autenticidade possível no artista é inventar a regra da sua obra enquanto a faz, e enquanto a faz, escolher e interrogar o material com que a faz”<sup>307</sup>. Tais considerandos também faziam parte do programa defendidos pelos artistas conceptualistas, que afirmavam que ao artista competia seleccionar, organizar e relacionar. Deste modo, valorizava-se, como metodologia, os processos que ampliavam a experiência subjectiva do espectador, enquanto fruidor.

No que diz respeito à selecção do material, Lygia Clark, na proposição<sup>308</sup> *Caminhando*, recorre a uma estratégia de construção de uma fita de Moebius em papel. A artista, sobre esta selecção, escreve: “Se utilizo uma fita de Moebius para essa experiência é porque ela quebra os nossos hábitos espaciais: direita – esquerda, anverso e reverso, etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo”<sup>309</sup>. Por outro lado, a artista, ao recorrer a um material como uma fita de papel, manifesta e acentua também uma propositada precariedade da obra. Isto é, através do material vulgar utilizado, reforça a precariedade do acto e o baixo estatuto atribuído aos seus resíduos. Assim, o acto artístico que Lygia Clark propõe em *Caminhando*,

---

<sup>306</sup> CLARK, Lygia, “Lygia Clark” (Catálogo), pág. 152.

<sup>307</sup> ECO, Umberto, citado por Alberto Lopes, “Arte e Tecnologia”, Lisboa, Fund. C. Gulbenkian, 1993, pág. 242.

<sup>308</sup> Lygia Clark usava este termo para falar das suas obras que requeriam uma intensa participação do observador.

<sup>309</sup> CLARK, Lygia, “Lygia Clark” (Catálogo), pág. 151.

aparentemente tão frágil, apresenta-se como acto vitalizador através de uma série de escalonados procedimentos. Lygia Clark, ao seleccionar um material frágil e precário, acentua o desejo manifesto da irrelevância física da obra e do estatuto do objecto artístico, quer antes quer depois da experiência. Como analisámos anteriormente, a problematização da durabilidade da obra através de uma materialidade precária e de uma acção temporalmente determinada, remete para diversas influências artísticas. Podemos observar estas preocupações na *Performance*, na *Body-Art*, no *Conceptualismo*, na *Arte-Postal*, e nas intervenções essencialmente efémeras nos espaços urbanos.

Lygia Clark, para enfatizar o vínculo à experiência do acto, coloca a experiência numa dimensão temporal que fundamenta, como se estivesse situado no plano da imanência. O que implica um corpo e um tempo: o tempo da experiência. A artista, nas suas notas, indica quais as questões que estava a considerar, na altura em que realizou a proposição *Caminhando*: “O fim da obra de arte, do suporte que ela se expressava, a morte da metafísica e da transcendência, descobrindo o aqui e agora na imanência”<sup>310</sup>. Pretende, deste modo, conferir a um determinado tempo, variável consoante o momento da experiência subjectiva do sujeito, um valor de liberdade, no sentido em que existe uma política dos sentidos<sup>311</sup>.

Esta valorização da política dos sentidos, num acto hiper-sensorial, acentuava um desejo totalizante da experiência subjectiva, como meio relacional e cognoscitivo. Paradoxalmente, é nesta linha de valorização da experiência ampliada do sujeito que verificamos um desejo similar de se atingir e popularizar a totalidade da experiência da obra e onde encontramos semelhanças com o projecto da *Gesamtkunstwerk* wagneriana.

---

<sup>310</sup> CLARK, Lygia, “Lygia Clark” (Catálogo), pág. 45

<sup>311</sup> HERKENHOFF, Paulo, “Lygia Clark” (Catálogo), pág. 45. Não nos podemos esquecer que no Brasil, na década de 60, se vivia momentos políticos conturbados com a suspensão dos direitos políticos.

#### 4.0 Conclusão

A actualidade da arte contemporânea remete para a problemática que envolve a prática interdisciplinar na obra de arte. Esta questão apresenta-se como um tema relevante no aprofundamento da dinâmica dos modos de conceptualização, produção e divulgação da obra de arte contemporânea. A partir da segunda metade do século XX, a apropriação por parte dos artistas de uma prática interdisciplinar, que requeria um elevado grau de intencionalidade e uma liberdade acrescida na utilização dos recursos do fazer, acentuou de uma forma relevante a transitoriedade da materialidade da obra. Desde então, obra de arte viu-se submetida a uma intensa conceptualização, elaborada pelos artistas, que permitiu um desenvolvimento dinâmico e plural da criação artística, reconhecível nas produções surgidas.

O tema da interdisciplinaridade na obra de arte tornou-se para mim, uma questão relevante, que é aqui assumido como o tópico motivador desta dissertação. Fui confrontada por diversas vezes nas minhas visitas a exposições e museus, com obras de arte que remetiam para uma grande complexidade formal e conceptual além de recorrerem a múltiplos efeitos, suportes e técnicas. Desde logo, estas experiências intensas, provocadas pelo contacto com a obra de arte contemporânea, tornaram relevante o interesse em analisar, fundamentar e responder à questão, como se desencadeou a prática interdisciplinar na obra de arte. Desde o início do estudo encontraram-se diversas motivações pessoais e históricas que impulsionaram os artistas, filósofos e críticos de arte, em diversos períodos e épocas, a um questionamento sistemático de problematização sobre a natureza e essência da arte. Desde a renascença que se afirmava que só pertenciam à arte erudita as obras que se adequavam à trilogia formada pelas três ordens: a pintura, escultura e arquitectura. Desde logo, era notório a exclusão de uma quantidade considerável de obras do século XX, que não correspondiam de uma forma clara a estas premissas, e que se encontrariam assim desqualificadas enquanto obras de arte.

Ao aprofundar o tópico desta dissertação dedicada à interdisciplinaridade verifiquei que a interdisciplinaridade, na obra de arte contemporânea, se reporta directamente a duas componentes, que se desdobram em duas problemáticas distintas: uma que se refere à problemática de uma certa monumentalidade, que inclui, ainda que residualmente, uma ideia transmitida pelo ideal romântico e do conceito da «obra de arte total» de Wagner; a outra, que se inscreve na integração e valorização do objecto do quotidiano no espaço artístico.

Ao estudar o fenómeno da interdisciplinaridade na prática artística contemporânea tornaram-se de imediato relevantes as teorias de Wagner sobre a *Gesamtkunstwerk*. Embora este autor não possa ser considerado como um mentor ou um mito fundador das práticas artísticas interdisciplinares, foi por diversas vezes referenciado por variados artistas ao longo do século XX, principalmente devido à sua importante concepção teórica sobre a «obra de arte total» – que foi colocada em prática – e da defesa do conceito da obra de arte do futuro, que previa a agregação da música e a literatura, texto, canto, dança (mímica) e representação teatral. O projecto da *Gesamtkunstwerk*, defendido tão apaixonadamente por Wagner, apresentava-se como um projecto de arte utópico, envolvido com uma intensa aspiração profética sobre o futuro da arte, próprio do desejo romântico em conseguir alcançar um ciclo de harmonia cósmico e agregador. A ideia romântica, presente em diversos discursos de vanguarda, está indissociavelmente ligada a uma vontade transgressora e de ruptura social, capaz de uma recondução da arte à vida, através da superação da arte enquanto esfera separada da vida. É certo que, através das propostas vanguardistas, nos encontramos muito distantes da experiência romântica da totalidade, mas a sua influência, e as possibilidades expressivas e artísticas que posteriormente tiveram lugar, mostram bem a sua influência em muitas das produções artísticas, na sociedade e na arte actual.

Apesar da proposta wagneriana utilizar linguagens e suportes comprometidas com a sua época, podemos contudo, ainda hoje, verificar a presença das suas premissas em algumas propostas referentes às artes do espectáculo, cinema, instalações, e mesmo como fundamento legitimador de muitas das versões tecnológicas digitais, que recorrem à realidade virtual. A defesa da interdisciplinaridade entre o projecto da obra total wagneriana e as práticas artísticas desenvolvidas ao longo do século XX, apresentam alguns pontos de convergência, de que se destaca a multiplicidade de linguagens e práticas, numa fusão aglutinadora de meios e técnicas; o sentido revolucionário e o desejo de mudança do indivíduo, num desejo de transgressão dominado por um desígnio de reconduzir a arte à vida; o questionamento das fronteiras da expressão artística, e por último, a integração do conceito de tempo na obra.

Wagner, ao assumir a *Gesamtkunstwerk* como um projecto de antevisão sobre a arte do futuro apresenta naturalmente nos seus textos diversas fragilidades argumentativas, pois recorre frequentemente a descrições intensas de antecipação



futuristas<sup>312</sup>. Wagner, como todos os que tentaram antecipar e prever o futuro, não consegue naturalmente ultrapassar os condicionalismos próprios do estar no mundo, comum ao seu tempo.

Mas encontramos também essas mesmas fragilidades, detectáveis na teoria de Wagner, inerentes à veracidade das antecipações utópicas, em muitas das propostas que acompanharam a promoção e divulgação das novas tecnologias, nomeadamente aquando do aparecimento da fotografia e do cinema. A fotografia e o cinema possibilitaram de uma forma mecânica a representação da realidade visual, apoiadas por uma forte componente científica e técnica.

A partir dos anos 60, podemos também constatar que começaram a surgir no mercado diversos equipamentos tecnológicos acessíveis ao grande público, que possibilitaram uma expansão rápida de novas formas de registo e de representação artística. A obra do artista Nam June Paik encontra-se desde o seu início intimamente ligada ao desenvolvimento tecnológico que se operou neste período. Paik foi um pioneiro, que desenvolveu e aprofundou o potencial artístico disponibilizado pelos equipamentos televisivos e pelas câmaras de registo vídeo. As obras que produziu na área da vídeo arte, aprestam-se como exemplares, ao conjugar através destes equipamentos o registo das relações entre as acções de representação e as acções do domínio do tempo, recorrendo para conseguir tal efeito aos processos de retroacção, o que possibilitou desde logo um vasto campo de acções simbólicas que se autonomizaram nas *performances*.

É interessante realçar que a fotografia, o cinema e o vídeo são tecnologias que compartilham, por inerência com a música, uma apropriação do tempo. A antecipação, defendida por Wagner, da relevância do tempo como elemento integral da obra, foi uma matéria muito difícil de ser compreendida e aceite na sua época. A mesma dificuldade de aceitação foi mantida pelos modernistas, ao recusarem o reconhecimento do potencial artístico inerente às novas tecnologias, no domínio da arte. Tolstoi e Nietzsche, contemporâneos de Wagner, recorreram para refutarem o conceito da *Gesamtkunstwerk* a diversos argumentos e corolários que podemos constatar, que em muito se assemelham aos utilizados mais tarde pelo crítico Michael Fried para se

---

<sup>312</sup> Na obra de arte do futuro encontramos diversas considerações sobre o futuro da arte: “Cada obra de arte dramática que nasce será produto de uma nova união de artistas, que nunca existira antes e que nunca se repetirá da mesma maneira: tal união passará a existir a partir do momento em que o actor e poeta do herói elevar a sua intenção ao plano de intenção colectiva da comunidade de que precisa. E dissolver-se-á no momento em que esta intenção tiver sido realizada”. WAGNER, R., “A obra de arte do futuro”, pág 206.

manifestar contra a aceitação das obras de vanguarda surgidas em meados do século XX. Facilmente se pode verificar que, para sustentarem tal recusa, estas personalidades criticaram vivamente as novas propostas artísticas como não sendo obras de arte adequadas pois valorizavam o domínio da teatralidade.

O processo da modernização da sociedade no século XX, aparece muitas vezes espelhado no domínio da arte como estando ligado ao desenvolvimento do cinema e à experimentação levada a cabo por diversos artistas, que aderiram de uma forma criativa à fotografia. No entanto, nem todas as experiências realizadas por estes artistas com o cinema e com a fotografia, tiveram posteriormente qualquer visibilidade ou puderam mesmo reivindicar a possibilidade de se assumirem como exemplos estruturantes da reorganização do campo visual, porque o projecto modernista que então vigorava manteve dum forma persistente a subordinação valorativa das artes à trilogia formada pela pintura, escultura e arquitectura, numa linha de permanência e continuidade, que remontava ao renascimento, com Vasari.

A ruptura definitiva com este entendimento erudito, tripartido e exclusivo da arte, só veio a ter lugar durante as décadas dos anos 50 / 60. O que aconteceu foi que a emergente sociedade audiovisual começou a legitimar as diversas tentativas dos artistas para integrarem a fotografia, o cinema e as mais recentes tecnologias da comunicação, no campo de produções artísticas. A abertura e legitimação social das propostas artísticas experimentais, não se coadunavam com a ideia tradicional da representação tripartida da arte. Esta gradual aceitação social do experimentalismo artístico de 60, provocou junto dos artistas que não aderiram a este discurso artístico uma produção artística cada vez mais acentuadamente homorreferencial, isto é, virada para si própria e que se manteve fiel à grande narrativa iniciada e sustentada na trilogia renascentista.

Segundo Danto, o modernismo foi o primeiro movimento artístico que procedeu de uma forma sistemática ao questionamento dos limites permitidos por estas categorias definidoras da arte mas, mesmo assim, este movimento não foi capaz de sujeitar estas categorias a uma reavaliação crítica e deste modo poder ultrapassar o seu próprio condicionamento, enquanto parte integrante da grande-narrativa da história da arte ocidental. Tal esforço valorizava e pressupunha um entendimento acumulativo e progressivo da arte numa perspectiva linear e progressista.

A prática interdisciplinar inscreveu-se de uma forma determinante no mundo da arte, através do questionamento que favoreceu, ao assumir a reflexão sobre a natureza do objecto artístico. Um factor decisivo para o protagonismo assumido pela

prática interdisciplinar na materialização da obra de arte contemporânea, deve-se ao papel inovador que a agregação do artefacto enquanto objecto do quotidiano desencadeou, ao assumir esta assimilação como parte integrante da obra.

O reconhecimento da possibilidade de um objecto do quotidiano assumir o estatuto de obra de arte foi inicialmente afirmado por Duchamp, tornando-se mais tarde numa das características mais surpreendentes e divulgadas pelos artistas da Pop Art. Para Danto, este gesto fundador de nomeação necessitou, para ser compreendido e assimilado, que se procedesse à revisão da noção do estatuto da obra de arte. Esta revisão estatutária implicou que o campo da arte ultrapassasse a dominante supremacia do gosto. Danto afirmou que tal mudança de estatuto pressuponha que os artistas tinham sujeitado a obra ao questionamento dos seus fundamentos e que tal representava uma mudança não só do seu estatuto, mas que remetia também para o plano ontológico da obra. Tal posicionamento requereu aos artistas em geral, e ao movimento Pop Art em particular, uma reavaliação formal da questão que Danto considerava fundamental: o que é a arte?

Por outro lado, outros artistas ligados ao movimento minimalista responderam à situação de exaustão das práticas modernistas e ao questionamento da transcendência da obra de arte, através da noção da visibilidade, assumindo o seu processo, meios e materiais como parte integrante da obra. Desta forma podemos realçar que, enquanto os artistas da Pop Art valorizaram a integração do artefacto na obra de arte, os artistas minimalistas assumiram o seu processo.

Michael Fried ao considerar a prática artística minimalista como predominantemente teatral, excluiu a importância atribuída pelos artistas à forte influência arquitectónica e formal. Este crítico, apenas apontou a fusão realizada entre a pintura e a escultura e a integração do observador na obra de arte. Os minimalistas, ao incluírem o observador como parte constituinte da obra, puseram em causa o discurso homorreferencial modernista. Rosalind Krauss também analisou a questão da teatralidade na obra de arte. Tem interesse verificar que a análise desta crítica de arte refere, como exemplo de teatralidade, as obras de Picabia e mais tarde de Morris, que tiveram em comum o facto de terem sido apresentadas em palco, questionando até que ponto estas peças funcionavam como actores. Aqui a questão da teatralidade da obra apresenta-se um pouco mais complexa, pois para além de necessitar da presença de um sujeito, ela integra em si a teatralidade de acção, porque a própria obra se assume como um actor. Neste sentido, a obra da artista contemporânea Jessica Stockholder é uma

demonstração como a negação das categorias e fronteiras dos géneros das artes, a integração do objecto quotidiano no espaço artístico e a noção de teatralidade da obra, são dados como adquiridos, como uma relevante possibilidade artística.

Rosalind Krauss entende que é necessário elaborar uma nova cartografia artística, que enquadre o domínio conceptual destas práticas. No entanto, a sua proposta da noção de «campo expandido», desenvolve diversos argumentos que se aproximam dos defendidos por Fried, em que se valoriza a pintura e a escultura como fazendo parte da expressão da “grande arte”. Neste sentido, a tese de «campo expandido» de Krauss ainda faz parte da grande narrativa promovida pela estética e ainda se refere ao conceito da história da arte como um elemento progressivo e linear. A tese de Krauss ainda se apresenta como um projecto formalista, apesar de tentar incluir os novos factores que se associam à realização da obra de arte, através da relação da dupla negatividade introduzida pelos conceitos de não – arquitectura e não – escultura. Estes conceitos, apesar de se apresentarem como valores de negatividade, mantêm no entanto as mesmas premissas valorativas em relação ao estilo. Esta é a razão porque Luís Brea considera que a análise de Krauss, apesar de se apresentar como uma ferramenta útil para a compreensão da obra de arte contemporânea, se encontra no entanto incompleta. Esta incompletude é tanto mais notória dado que assume a importância das narrativas e da sua materialidade formal, mas não inclui a sua aproximação à comunicação, que é um dos elementos fundamentais da obra contemporânea. Por outro lado, Rosalind Krauss considera que a prática interdisciplinar na obra de arte e a supremacia do conceito da obra sobre a forma, pode provocar o risco de o artista perder as suas competências, enquanto capacidade de materializar a obra. Mas, mais uma vez este receio expresso por Krauss em relação às competências do artista, pressupõe ainda o entendimento da obra de arte como uma realização dependente dos procedimentos das grandes narrativas. A valorização e inclusão na obra de arte das micro-narrativas de carácter biográfico, possibilita que a obra *Caminhado* de Lygia Clark se inscreva no domínio da arte, apesar da imaterialidade e efemeridade da obra.

Na possibilidade de um futuro trabalho pretender desenvolver esta temática, proponho que se proceda a uma análise complementar entre arte e comunicação. Neste sentido, procurei já referir essa possibilidade, ao incluir neste trabalho, as referências de Luís Brea sobre as considerações analíticas propostas por Rosalind Krauss.

## Bibliografia

ARCHER, Michael – **Art Since 1960**. New York: Thames & Hudson, 2002. ISBN 0-5000-20351-2.

BARBOSA, Pedro – **Metamorfoses do Real**. Porto: Edições Afrontamento, 1995. ISBN 972-36-0377-2.

BARTHES, Roland – **From Work to Text**, in HARRISON, Charles e WOOD, Paul (ed.), *Art in Theory, 1900-2000*. Oxford: Blackwell, 2003. ISBN 0-631-22708-3. p. 965-970.

BATCHELOR, David – **Minimalismo**. Lisboa: Editorial Presença, 1999. ISBN 972-23-2479-9.

BOCK; Jürgen – **Da obra ao texto: diálogos sobre a prática e a Crítica na Arte Contemporânea**. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2001. ISBN 972-8176-82-1.

BOZAL, Valeriano – **Kandinsky, el camino de la pintura abstracta**. in Kandinsky origen da la abstracción. Madrid: Fundación Juan March, 2003. ISBN 84-7075-507-2.

BRAGANÇA, de Miranda – **Teoria da Cultura**. Lisboa: Edições Século XXI, 2002. ISBN 972-8293-45-3.

BUREN, Daniel – **The Function of the Studio**. in MICHELSON, Annette; KRAUSS, Rosalind; CRIMP, Douglas; COPJEC, Joan (eds.), *October: The first decade, 1976-1986*. Cambridge (Mass.): MIT press, 1987. p. 201-207.

BUSSMANN, Klaus; MATZNER, Florian (eds.) – **Nam June Paik. Eine Database**. Stuttgart: Edition Cantz, 1993. ISBN 3-89322-556-0.

CASTRILLO, Dolores; MARTÍNEZ, Francisco José – **La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche**. in *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. 2ª ed. Madrid: Visor, 2000. ISBN 84-7774-699-0.

CLAUDON, Francis – **Enciclopédia do Romantismo**. 1ª ed. Ed. Verbo, 1986.

COUTO, Sequeira Costa – **Caderno de Demónios**. Lisboa: Fenda, 2002. ISBN 972-8529-86-4.

COUTO, Sequeira Costa – **Tópica Estética / Filosofia Música Pintura**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001. ISBN 972-27-1098-2.

DABROWSKI, Madalena – **Kandinsky Compositions**. New York: Museum of Modern Art, 1995. ISBN 0-87070-406-0.

**Dan Graham: Works 1965-2000**. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001.

DANTO, Arthur – **Beyond the Brillo Box**. New York: University of California Press, 1992. ISBN 0-520-21674-1.

DANTO, Arthur – **Después del fin del arte**. Barcelona: Paidós, 1999. ISBN 84-493-0700-7.

DANTO, Arthur – **La transfiguración del lugar común**. Barcelona: Paidós, 2002. ISBN 84-493-1186-1.

FAGONE, Vittorino – **Le immagini luminose di Nam June Paik**, *in* Nam June Paik: Lo-sciamano del video. Milano: ed. Mazzotta, 1994.

FERNANDES, João – **Alberto Carneiro: A Árvore e o Mar**, *in* Alquimias, Dos Pensamentos das Artes. Coimbra: Encontros de Arte de Coimbra, 2000. p. 48 – 51.

FRASCINA, Francis – **A política da representação**, *in* Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. ISBN 85-86374-18-0. p. 77-166.

FRIED, Michael – **Art and Objecthood**, in HARRISON, Charles e WOOD, Paul (ed.), *Art in Theory, 1900-2000*. Oxford: Blackwell, 2003. ISBN 0-631-22708-3. p. 835-846.

GIANNETTI, Claudia – **Estética Digital**, Barcelona: L'Angelot, 2002. ISBN 84-922265-6-0.

GLUSBERG, Jorge – **A arte da performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, RoseLee – **Performance Art**. London: Thames & Hudson, 1993. ISBN 0-500-20214-1.

GUINSBURG, J. (org) – **O romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. ISBN 85-273-0287-X.

HAHL-KOCH, Jelena (ed.) – **Arnold Schoenberg/Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents**. London: Faber and Faber, 1984. ISBN 0-571-13194-8.

HANHARDT, John G. – **The Worlds of Nam June Paik**. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2000. ISBN 0-8109-6925-4.

HARTMAN, Nicolai – **A Filosofia do Idealismo Alemão**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

HERZOGENRATH, Wulf (ed.) – **Nam June Paik: Fluxus/Video**. Bremen, Germany: Kunsthalle Bremen, 1999. ISBN 3-9804084-9-3.

HOLT, Nancy (ed.) – **The Writings of Robert Smithson**. New York: University Press, 1979. ISBN 0814733948.

HUCH, Ricarda – **Les romantiques allemands**. Paris: Bernard Grasset, 1933.

HYUN, Jane (ed.) – **Visual music: Synaesthesia in Art and Music since 1900**. New York: Thames & Hudson, 2005. ISBN 0-914357-89-1.

IRIARTE, Rita (org.) – **Música e Literatura no Romantismo Alemão**. Lisboa: Apáginastantas, 1987.

**Jessica Stockholder: on the spending money tenderly**. Düaaeldorf: K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2002. ISBN 3-926154-608.

JUSTO, José M. – **O tempo e o anel (Wagner, Feuerbach e o futuro)**. *in* A obra de arte do futuro. 1ª ed. Lisboa: Antígona, 2003. ISBN 972-608-163-7. p. 237-252.

KANDINSKY, Wassily – **Do espiritual na arte**. 7ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2006. ISBN 972-20-1480-3.

KRAUSS, Rosalind E. – **La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza Editorial, 1996. ISBN 84-206-7135-15.

KRAUSS, Rosalind – **Pasajes de la escultura moderna**. Madrid: Ediciones Akal, 2002. ISBN 84-460-1141-7.

KRAUSS, Rosalind - **La mort des compétences**, *in* Où va l'histoire de l'art contemporain?. Paris: L'image et ÉNSBA, AAVV, 1997.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, Jean-Luc Nancy - **L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand**. Paris : Éditions du Seuil, 1978. ISBN 2-02-004936-8.

**Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998. ISBN 2-7118-3664-9.

MARSHALL, Stuart – **Video Technology and Practice**. *Screen*. Vol. 20, Nº 1, Primavera, 1979, p. 109-113.

MOLES, Abraham – **Arte e computador**. Porto: Edições Afrontamento, 1990. ISBN 972-36-0250-4.



MOVIN, Lars – **The Zen Master of Video Nam June Paik Between Minimalism and Overkill.** *in* Nam June Paik. Video Sculptures. Electronic Undercurrents. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 1996. ISBN 87-7551-081-2. p. 10-45.

NIETZSCHE, Friedrich – **O caso Wagner.** Porto: RÉ S Editora.

NIETZSCHE, Friedrich – **A origem da tragédia.** Lisboa: Guimarães Editores, Lda, 1988.

NOVALIS – **Art et Utopie.** Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2005. ISBN 2-7288-0344-7.

NUNES, Benedito – **A visão romântica,** *in* O romantismo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985. ISBN 85-273-0287-X. p. 51-74.

OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael – **Installation Art.** London: Thames & Hudson, 1994. ISBN 0-500-27828-8.

PACKER, Randall; JORDAN, Ken – **Multimédia: from Wagner to Virtual Reality.** New York: W.W. Norton & Company, 2001. ISBN 0-393-04979-5.

RUSH, Michael – **New Media in Late 20<sup>th</sup>-century Art.** New York: Thames & Hudson, 1999. ISBN 0-500-20329-6.

SCHWABSKY, Barry; Lynne Tillman; Lynne Cooke – **Jessica Stockholder.** London: Phaidon Press, 1995. ISBN 0-7148-3406-8.

TOLSTOI, Léon – **Qu'est- ce que l'Art ?** 10<sup>a</sup> ed. Paris : Librairie académique Perrin, 1931.

VERBERKT, Mat (ed.) – **As long as it lasts.** Rotterdam: Richter Verlag, 1993. ISBN 90-73362-27-X.

WAGNER, Richard – **A obra de arte do futuro.** 1<sup>a</sup> ed. Lisboa: Antígona, 2003. ISBN 972-608-163-7.

WAGNER, Richard – **A arte e a revolução**. 1ª ed. Lisboa: Antígona, 1990. ISBN 972-608-050-9.

WICK, Rainer – **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WOOD, Paul; HARRISON, Charles – **Modernidade e modernismos reconsiderados, in Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. ISBN 85-86374-18-0. p. 170-257.

WOOD, Paul – **Arte Conceptual**, Lisboa: Editorial Presença, 2002. ISBN 972-23-2843-3.

### **Dissertações**

FUENTE, Alicia Díaz de la – **Estructura y Significado en la música serial y aleatoria**. Tese doctoral. Espanha: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005.

GOMES; HELDER – **Relativismo axiológico e arte contemporânea**. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002.

LAYDEN, Timothy Baird – **Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporânea**. Tese doctoral. Barcelona: Facultad de Bellas Artes da Universidad de Barcelona, 2004.

LEAL, Miguel – **Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução: para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 a 1977**. Tese de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999.

LOPES, José Júlio Alves – **Operamulti a reunião contemporânea das artes**. Tese de mestrado. Universidade Nova de Lisboa, 1994.

SOUSA, Elisabete Marques Jesus de – **A técnica do Leitmotiv em Der Ring Des Nibelungen de Richard Wagner e em Buddenbrooks de Thomas Mann**. Tese de mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999.

## Periódicos

GRAÇA, Aires; AMARANTE, Maria Antónia – **A estética Wagneriana e a miragem oitocentista da fusão das artes.** *Revista Portuguesa de estudos germanísticos.* Nº2, 1984. ISSN 7032-0672.

NABAIS, Nuno – **Schopenhauer, Wagner e o sublime.** *in* Educação Estética e Utopia Política. 1ª ed. Lisboa: Edições Colibri / Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1996. ISBN 972-8288-51-4. p. 277-317.

PAIK, Nam June – **Entretien avec Nam June Paik.** *Cahiers du Cinéma.* Nº 299, Abril, 1979, p. 10-11.

## URL'S

BREA, J.Luís – **Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90,** *in* [http://www.bbaa.upv.es/Escultura/asignatura/proy2/pro\\_publico/apuntes/BREA.rtf](http://www.bbaa.upv.es/Escultura/asignatura/proy2/pro_publico/apuntes/BREA.rtf), *in* Arte:Arte, proyectos e ideas. Valencia: nº4.mayo 1996 Ed. UPV.

CARLSON, Marvin – **Performance.** *in* [http://www.consellodacultura.org/mediateca/pubs.pdf/anuario\\_teatro\\_2001.pdf](http://www.consellodacultura.org/mediateca/pubs.pdf/anuario_teatro_2001.pdf), *in* Anuário galego de estudos teatrais, Consello da cultura galega, 2001.

CRUZ, Maria Teresa – **Navegar – De regresso à(s) base(s),** *in* <http://www.interact.com.pt/interact3/interfaces/interfaces9.html>

GARCIA, Marialina; BARRETO, - **El video arte: apuntes para una historia y definición del género,** *in* [http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com\\_content&task=view&id=223&Itemid=75&lang=es](http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=223&Itemid=75&lang=es), *in* Miradas Revista del audiovisual, 2004.

KEŠKA, Monika – **El concepto de Gesamtkunstwerk en la obra de Derek Jarman,** *in* <http://www3.usal.es/~viriato/filosofia/webcongreso/com/MonikaKeska.doc>.

PAVIS, Patrice – **Os estudos teatrais e a interdisciplinabilidade**, *in*  
[http://www.consellodacultura.org/mediateca/pubs.pdf/anuario\\_teatro\\_2001.pdf](http://www.consellodacultura.org/mediateca/pubs.pdf/anuario_teatro_2001.pdf), *in*  
Anuário galego de estudos teatrais. Consello da cultura galega, 2001.

POMBO, Olga – **Epistemologia da Interdisciplinabilidade**, *in*  
<http://www.humanismolatino.online.pt>