

Alternâncias artísticas: inspirar, expirar, respirar

JEAN GALARD

FILÓSOFO FRANCÊS ESPECIALIZADO EM HISTÓRIA DA ARTE.

O convite para este encontro¹ estava acompanhado por um texto de rica complexidade. Devo confessar que não tenho certeza de haver compreendido bem a ligação que esse texto estabelece entre as várias implicações ou ramificações do propósito. Porém, termos nele incluídos como essenciais pareceram-me interessantes, muito intrigantes e estimulantes: sugeriam-me possíveis ressonâncias em nosso campo, que é o da estética e da crítica da arte. Esses termos são os da “respiração”, da “asfixia” ou da “dificuldade para respirar”.

Na vida das artes, naquilo que chamaremos como metáfora sua respiração, algumas fases são de aspiração, isto é, de captação, de absorção, enquanto outras são de expiração, isto é, de evacuação, de expulsão.

Apresento, em seguida, dois exemplos. No Museu de Arte de São Paulo, há uma pintura de Lasar Segall, datada de 1942 e cujo título é *Guerra* (óleo sobre tela, l. 183 x c. 270 cm). É um caos de braços, pernas, capacetes de soldados

¹Este texto foi apresentado na conferência de abertura do V Seminário de Estética e Crítica de Arte: Sentidos na Asfixia, realizado entre os dias 27 e 30 de setembro de 2022, organizado pelo Grupo de Estética Contemporânea (GEEC) do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y0wQ20-XvP8&ab_channel=uspfflch. Acesso em: 2 de novembro de 2023. Nota dos editores.

numa vasta extensão que deixa pouco espaço para um céu, bem no alto, que está carregado de nuvens de explosão. O quadro pode referir-se à Primeira Guerra Mundial, embora tenha sido pintado durante a Segunda. Segall (Vilnius, 1891 – São Paulo, 1957) conheceu uma e outra. A cena atroz salta aos olhos. Pode-se dizer que salta ao rosto da gente. Segall apreende-a em sua violência e ela é, ela própria, surpreendente. Cerca você com seus detalhes horríveis. Você a respira e a absorve contra sua vontade. – No mesmo museu (MASP), pode-se ver um quadro de Menotti Del Picchia (São Paulo, 1892 – idem, 1988), que praticou principalmente as artes literárias, mas que também foi pintor. Esse quadro, de 1940, intitula-se *Arranha-céus* (óleo sobre cartão, l. 70,5 x c. 54 cm) e compõe-se de altos volumes, de arranha-céus como indica o título, sobre um fundo de céu azul. Vê-se de cima, no primeiro plano, um grande terraço deserto. Os imóveis representados não têm janelas (alguns traços verticais na parte alta do edifício mais próximo poderiam representar algumas janelas vistas de lado, mas evocam muito mais improváveis seteiras). Não se vê nenhuma personagem no terraço. A obra, de elementos estritamente geométricos, pretende ser uma redução da realidade visual, uma seleção rigorosa de seus elementos, uma expulsão de grande parte de seus detalhes. – Com esses dois exemplos, não estamos tratando de dois movimentos artísticos que se sucedem no tempo e que se opõem um ao outro. As duas obras são contemporâneas. Seus autores também o são. Ambos participaram da Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922, em São Paulo, o que não aparece de modo muito manifesto nessas obras. Encontrar-se-iam, antes, traços do expressionismo num e do futurismo no outro. Mas é melhor esquecer esses eventuais sinais de pertencimento a movimentos artísticos. Tais indicações seriam meios de classificação das obras que se supõe serem próximas sob a rubrica de identidades históricas. Ora, as obras devem ser consideradas aqui uma a uma, em sua singularidade: é assim que se poderá decidir livremente se parecem pertencer a uma ou a outra das duas fases da respiração: à aspiração ou à expulsão.

Um mesmo artista, aliás, em dois momentos próximos de seu trabalho, pode fornecer o exemplo de uma ou de outra dessas fases. Édouard Manet, por exemplo, pouco antes de sua morte em 1883, pintou um quadro que dá a impressão de uma ampla aspiração do espaço sensível. O quadro intitula-se *Un bar aux Folies-Bergère/ Um bar no Folies-Bergère* (90 x 130 cm), e é conservado no Instituto

Courtauld, em Londres. Na sala muito grande do café-concerto parisiense de Folies-Bergère, uma garçonne está em pé, atrás de um balcão cheio de garrafas e diante de um largo espelho que a reflete de costas, bem como o numeroso público da sala de espetáculo, embaixo de um enorme lustre. Manet registra o que vê desse bar, faz croquis e executa o quadro em seu ateliê. Captou essa vista do famoso cabaré e, como se, através de uma aspiração retida, conservasse a inspiração, levou-a até sua casa para, à sua maneira, transferi-la para a tela, fazendo-a passar por uma prodigiosa transformação, principalmente no que se refere à postura e à posição da garçonne, duplamente observada: de frente e três quartos de costas, no que se refere também ao personagem com chapéu e bigode, à direita em cima, que se soma, para substituí-lo, no primeiro face à face à garçonne, que é nós mesmos. Ora, Manet havia pintado dez anos antes, por volta de 1864, o quadro hoje conhecido como *L'Homme mort* (76 x 153 cm, *The Dead Toreador*, National Gallery of Art de Washington). A respeito desse quadro, poder-se-ia pensar muito mais em termos de redução ou de simplificação. Manet havia pintado antes uma obra intitulada *Épisode d'une course de taureaux*, que foi aceita no Salão de Paris de 1854, porém mal-recebida pelo público. Separou então uma parte que se tornou *La Corrida* (28 x 108 cm, Frick Collection, Nova York) e retrabalhou a imagem do toureiro morto, reduzindo a vista, simplificando as cores, depurando o rosto, suprimindo o sentimentalismo e chegando, para a exposição de 1867, a *l'Homme mort*. É uma *redução*. – Aqui, são o isolamento e o silêncio absoluto: aqueles do homem definitivamente imobilizado na morte. Lá se tratava da abundância: a da multidão numerosa e barulhenta.

Uma dualidade análoga aparece no gênero pictural das naturezas mortas. Para definir esse gênero, o historiador da arte Charles Sterling dizia que uma natureza morta é um conjunto de objetos reunidos numa unidade plástica “carregada de todo tipo de alusões espirituais”. Quando aparecem em Flandres e na Holanda, no século XVI, depois se multiplicam no século XVII com o nome de “*stillleven*”, são agrupamentos copiosos, às vezes até amontoamentos, de frutas, flores, peixes. Num quadro de Pieter Aertsen, pintado em 1572, hoje conservado em Viena (Kunsthistorisches Museum, 60 x 101 cm), intitulado *Vanité avec le Christ chez Marthe et Marie*, a natureza morta, abundante até a desordem, relega para segundo plano a cena, no entanto essencial, do episódio evangélico (Lucas, 10) em que Jesus critica Marta por se atarefar para preparar o jantar e elogia sua

irmã, Maria, que “escolheu a melhor parte”, preferindo escutá-lo. A profusão, sobretudo na Holanda calvinista, assume frequentemente, à época, o sentido moral do abuso condenável dos bens desse mundo. – Mas, ao contrário, quando Lubin Baugin pinta em Paris, entre 1630 e 1635, seu *Dessert de gaufrettes* (óleo sobre madeira, 41 x 52 cm, Louvre), o quadro reduz-se a um prato de estanho em que estão colocados alguns canudos (algumas bolachas muito leves, cilíndricas), um copo de vinho tinto e uma garrafa empalhada, tudo sobre uma toalha azul claro e diante de um fundo preto. Nessa primeira metade do século XVII, será que se deve ver nos canudos e no copo de vinho uma evocação do pão e do vinho do simbolismo cristão? Já se demonstrou suficientemente que isso seria um erro (especialmente por Jacques Thuillier, *Histoire de l'art*, Flammarion, 2002, 2009). A natureza morta de Lubin Baugin não significa senão sua própria simplicidade e não pretende fazer ver nada além de seu charme. Não importa o que se pense (ou se prejudique) sobre o *status* da arte da pintura nesse período, o quadro de Baugin parece ter dispensado as significações, as conotações, os subentendidos. É composto por elementos picturais, talvez tão simplesmente (ou tão misteriosamente) reunidos como serão, mais tarde, os elementos de alguns quadros de Cézanne, compostos por pratos, maçãs e limões.

Assim, vê-se que se manifesta uma tendência à depuração ou à subtração na natureza morta de Baugin, bem como em *l'Homme mort* de Manet ou nos *Arranha-céus* de Menotti del Picchia. Sem dúvida, o destino dessa tendência é chegar, como uma de suas possibilidades, à arte abstrata. Sabe-se que esta, geralmente, se define por negação ou subtração. É uma arte que se liberta da referência mimética aos aspectos do mundo visível. Abstrai, portanto, do mundo que lhe é exterior, subtrai dele somente o que ela retém: as formas, as cores. Através de um novo passo na subtração ou na supressão, o ato de evacuação artística rejeita também o mundo ainda demasiado vasto das formas e se restringe à cor. É a pintura monocroma de Kasimir Malevitch, de Ad Reinhardt, de Yves Klein, de Robert Ryman. Ou então, ao contrário, afasta a preocupação com a cor e limita-se a um jogo de formas simplificadas. E é a “escultura” de um Carl Andre, que reúne elementos sempre iguais, quadrados planos ou volumes diversos, de metal, ou de madeira, ou de tijolos, colocados diretamente no solo. Num caso como noutro, trata-se de excluir o “supérfluo”, isto é, quase tudo. “Art excludes the unnecessary”, diz Carl Andre (“Preface to StripePaintings”,

em *Sixteen Americans Catalogue*, MoMA, Nova York, 1959). Carl Andre faz referência aqui às pinturas de Frank Stella e a suas próprias instalações. O ato de redução ou de depuração elimina tudo o que pareceria ornamental, portanto, supérfluo, evidentemente, mas também tudo o que seria alusivo a uma ideia ou a uma realidade, física ou imaginária, a tudo o que remeteria a algo fora da obra, isto é, especialmente a uma significação ou a um simbolismo. Assim deslastrada de significação, a obra não é expressão de ninguém: ela se abstém de qualquer implicação subjetiva e não se presta a nenhuma interpretação.

Estaríamos aqui num ponto terminal e como que numa expiração mortal? Desde o início do século XX, houve, é claro, em matéria de depuração da arte, muitos outros testemunhos além dos da abstração e da monocromia. Pensemos, por exemplo, no fascínio do vazio que já era objeto da “exposição do vazio”, de Yves Klein, em abril de 1958, na galeria Iris Clert, em Paris, e que volta à ordem do dia em fevereiro-março de 2009, no Centro Pompidou, com a reconstituição de nove exposições que foram realizadas desde a de Klein até 2006.

Uma depuração radical e espetacular manifesta-se também através da auto-destruição programada da obra de arte. É o caso desde 1960 com a máquina autodestruidora de Jean Tinguely (*Homage to New York*), a qual explode no dia 17 de março de 1960, no jardim do MoMA. Tratava-se de uma “alusão ao lado efêmero da vida”, diz ele numa entrevista com Georges Kleinmann, no dia 15 de novembro de 1962. Mais de cinquenta anos depois, a comercialização das obras de arte tendo avançado como se sabe, é a transformação da pintura em mercadoria que, em princípio, Banksy critica por ocasião de uma venda na Sotheby’s, em Londres, no dia 5 de outubro de 2018. A pintura à venda representava uma menina soltando uma bexiga vermelha em forma de coração. Assim que o martelo do leiloeiro bateu, uma cortadora, dissimulada pelo artista na moldura da obra, reduzia a farrapos a metade inferior da tela. Num vídeo, Banksy afirmava ter querido assim, ele próprio, impedir que o comprador revendesse essa obra. Não imaginara, sem dúvida, que a parte superior da tela, que havia subsistido e mostrava a bexiga vermelha livre, constituiria objeto de uma venda em leilão ainda mais lucrativa (21, 8 milhões de euros), no dia 3 de setembro de 2021, em Londres, tendo por título *Love is in the Bin* (“L’amour est dans la poubelle”/ “O amor está na lixeira”). – Outra redução de uma obra de arte a nada é aquela apresentada por Urs Fisher, pela primeira vez na Bienal de Veneza em 2011, e que teve depois

algumas reedições. No início da operação de aniquilamento, vê-se uma réplica, em escala 1 (420 cm de altura) do grupo estatual que Giambologna esculpiu entre 1579 e 1583 e que foi instalado na Loggia dei Lanzi, em Florença, tendo por título *L'Enlèvement des Sabines / O rapto das sabinas*. Aqui, a réplica (*Untitled 2011*) é feita de cera; nela é inserida uma mecha que é acesa no momento da abertura da sala para o público, e a “obra” consome-se escorrendo durante sua exposição.

Nos três casos – o de Tinguely, o de Banksy e o de Urs Fischer –, o artista e seu público manifestam diversas maneiras de jogar com o desejo, o temor ou o fantasma do desaparecimento da arte. São manifestações espetaculares. Por esse motivo, nelas talvez a arte se encontre mais fortalecida do que mortalmente atingida. – Mais radicais, sem dúvida, apesar das aparências, são as obras por assim dizer “terminais”, que exibem, quase indistintamente (isto é, apenas pelo lugar de sua exposição, num museu ou numa galeria), aquilo que as distingue de um objeto qualquer. É a arte incansável do “ready made”. Aqui, a arte é completamente “abstrata”: tudo lhe foi abstraído, suprimido, exceto sua designação. É uma arte da recusa. É uma arte da expiração e da asfixia, se é que se pode permitir-se empregar aqui, em sentido figurado, um dos termos condutores dessas reflexões.

Vamos ver agora o lado da tendência oposta, a da adição e da expansão. Produz uma arte da abundância e da difusão. As obras que pertencem à sua esfera dificilmente cabem nos limites que lhes são impostos. E o olhar aí se dispersa. É, por exemplo, na arte tradicional, a arte dos jardins e dos parques, a arte paisagística, o urbanismo. Trata-se de obras que não pedem para que se pare diante delas a fim de as contemplar, mas que admitem que se entre nelas. O espectador torna-se móvel. É ator de seus pontos de vista de uma maneira bem mais variada que diante da escultura. Em sentido relativamente restrito, as obras são “penetráveis”, como em Jesús-Rafael Soto, ou em Dan Graham (“pavilhões de vidro”) ou em Hélio Oiticica. Elas podem tomar proporções monumentais em Anish Kapoor (*Leviathan*, Paris, 2011), em Olafur Eliasson (*The Weather Project*, Londres, 2003).

Há uma obra surpreendente, concebida por Cildo Meireles, e que está em expansão, pelo menos aparente, a não ser que esteja em retração. A possível alternância desses dois movimentos virtuais evocará para nós a das duas fases de uma respiração. Essa obra traz o título de *A Bruxa / La Sorcière*. Em 1979-1980, Cildo Meireles concebeu o princípio de uma exposição que instalaria um fio de

algodão preto e muito longo de maneiras variáveis, segundo os lugares por onde se desenvolveria. *A Bruxa* é um imenso escoamento de fio, ora como simples linha, ora como feixes espessos, ora como amontoados densos como tapetes sobre os quais os visitantes andariam, um escoamento parecendo sair de uma fonte que é uma vassoura ou, ao contrário, parecendo entrar nela, como se a vassoura da feiticeira aspirasse e absorvesse esses quilômetros de fio preto ou, melhor dizendo, como se os projetasse de uma sala para outra, ao longo dos corredores, nas escadas e até para fora do museu ou do lugar de exposição. Depois de aparecer pela primeira vez na Bienal de São Paulo, em 1981, *A Bruxa* foi instalada sucessivamente, em inúmeras cidades: Londres, Barcelona, México, Paris etc. Em 2011, fez parte da Bienal de Lyon que tinha como título geral “Une terrifiante beauté est née”, retomando um verso do poema “Pâques 1916”, de William Butler Yeats. *La Sorcière/ A Bruxa* tem a beleza da expansão; portanto, da *generosidade*, se se quiser. Tem também o aspecto aterrorizador de um transbordamento irrepresível que passa as portas e as escadas e até os limites da instituição que a apresenta, ou então a beleza de uma retração rumo à vassoura terminal e, portanto, de uma devoração do espaço. Aí estão duas maneiras de perceber *La Sorcière/ A Bruxa*. E existem muitas outras, sem dúvida. Indicar aos visitantes uma ou outra dessas possibilidades não significa informá-los ou comunicar-lhes o sentido dessa obra, mas ajudá-los a superar a impressão de desordem excêntrica que poderia se impor e que poderia impedir a imaginação de ir mais longe.

Outro artista brasileiro muito conhecido sabe dar às suas obras contornos indefinidos, em vários sentidos da expressão. Ernesto Neto dependura no teto dos lugares em que expõe, tão alto quanto possível, e mesmo muito alto no caso de sua instalação de 2006, sob a cúpula do Panthéon, em Paris, longas meias de nylon, às vezes lastreadas com bolinhas de plástico ou, às vezes, com especiarias aromáticas, pimenta, cominho, cravo, gengibre... A obra é extensível, visto que se adapta ao espaço disponível. Dirige-se não só à visão, mas também à deambulação, ao tato ou ao olfato.

Giuseppe Penone, por sua vez, desenvolveu obras que estão em íntima relação com a natureza vegetal e que incluem, por exemplo, troncos de árvores ou galhos, ou que juntam folhas. Cria espaços comprimidos entre caixas metálicas que contêm folhas (de louro, de chá...). O espaço assim criado pode conter até duzentas dessas caixas com grades e que recobrem a sala de exposição por todos os lados.

Uma série desses espaços, nos anos posteriores a 1999, foi denominada *Respirare l'ombra*. E, de fato, se diferem, evidentemente, das vastas instalações abertas de Ernesto Neto, esses espaços fechados têm como qualidade comum o solicitar o olfato, ainda mais porque o espaço ocupado está aqui mais próximo de ser um espaço fechado. – Eis, enfim, e que se diga entre parênteses, a oportunidade de encontrar, desta vez em sentido literal, uma de nossas palavras condutoras: *respirar*.

Entretanto, fiquemos no sentido metafórico ou figurado do termo respiração no que pode dizer respeito às tendências ou às fases da atividade artística. É necessário então retomar a ideia do que chamamos de tendência à expansão ou à difusão e, sobretudo, destacar-lhe possíveis exemplos típicos. Que ampliações, que aumentos poderiam demonstrar melhor o profundo desejo de ampliações que talvez, às vezes, o espírito artístico contém? Diversas respostas são possíveis. Sem dúvida, pensa-se primeiro nas ampliações físicas que são as surpreendentes esculturas de Ron Mueck (estranhamente pequenas ou monstruosamente aumentadas), como *Big Man*, em 2000 (Hirshhorn Museum, Washington), ou nas de Charles Ray, como o manequim de dois metros e meio de altura (Fall'91), construído em 1992, que jogam, uma e outra, com a escala das figuras esculpidas. Também se pode pensar nos lugares muito amplos que são concebidos como obras em que o público pode entrar. Mas, em último caso, a passagem mais radical é a da ultrapassagem da produção artística e do acesso à percepção (à atividade?) estética.

Agora, todo objeto, todo lugar e todo momento é que são suscetíveis de aparecer como portadores da qualidade que constituía, ou que constitui ainda, o próprio da obra de arte. Qualidade específica bem mais difícil de definir do que de sentir. Qualidade não tão “específica”, aliás, se se admite que a afecção estética não obedece a um princípio único, mas a modalidades diversas. (Notemos, contudo, que uma particularidade comum a essas diversas modalidades é escapar, aparentemente, à fatalidade da comercialização em que, universalmente, as produções artísticas caíram). No fundo, a passagem para o limite que propulsionaria o ato artístico para longe das capacidades necessariamente restritas das obras plásticas, mesmo as mais arquiteturalmente ambiciosas, não é o que durante muito tempo foi chamado de *a poesia*, ou *o poético*, entendidos não como um gênero literário, caracterizado por um trabalho sobre a língua, mas como uma qualidade de todas

as artes quando suas obras atingem a plenitude e até, além de todas as artes, alguns instantes de uma graça inesperada, alguns lugares de um charme fugaz?

Evidentemente, essa última superação de todas as pressões artísticas comporta um risco. A indefinição a que nossas ampliações sucessivas aspiravam pode acabar confundindo-se com a evanescência do inominável. É a evanescência daquilo que Yves Michaud chamou de “a arte em estado gasoso”, a evanescência das “ambiências” – ali onde o espírito mercantil consegue, apesar de tudo e paradoxalmente, reintroduzir-se, ali onde o argumento de venda torna-se: “Viva uma experiência inesquecível!”, *slogan* publicitário dos parques temáticos, das viagens organizadas, dos cruzeiros.

Na arte, estamos expostos à asfixia por duas razões opostas. Ou uma vertigem da depuração, da subtração, leva-nos à sufocação por falta de ar. Ou um delírio de captação incessantemente ampliada leva-nos à expiração por hiperventilação.

Para escapar a esses dois riscos de asfixia, a solução não consiste, por certo, num hipotético “meio termo”, numa inencontrável “média”. A solução está em explorar os dois extremos que são a subtração ou a compressão de um lado, a amplificação ou o alargamento de outro, em ir incessantemente de um a outro. Em termos artísticos, poderia ser estabelecer um vai-e-vem entre a concentração na materialidade ínfima (por exemplo, por meio do desenho, da gravura) e a atenção ao distante (por meio da percepção, do pensamento ou da palavra poéticos). Tal vai-e-vem talvez tenha alguma analogia com essa alternância vital a que denominamos respiração.

Para terminar de modo iconológico, lembro uma escultura de Edgard de Souza. Ela data de 1998 e se encontra no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ela é de madeira (85 x 70,6 x 40 cm.). Ela é dita “sem título”. E, de fato, em certo sentido, ela é sem objeto. Ela é feita com qualquer coisa, uma cadeira banal mas astuciosamente arrumada. Se imaginamos o que Hegel pensava ser a finalidade da Arte, estamos muito longe da finalidade que ele julgava essencial, estamos no que ele denominava a arte como “jogo distraído”. Não é aqui que encontraremos uma fonte de respiração profunda. Mas há aqui, entretanto, matéria para se pensar por muito tempo. Esta cadeira, ao mesmo tempo dupla e inútil, é uma belíssima figuração de uma das extremidades da arte. Vê-se aqui a arte que encara, que se olha olhos nos olhos, “face a face”, e que então se asfixia em sua autocontemplação. A consciência de si, na arte, não tem mais nada a aspirar, então ela expira. A cadeira,

de algum modo, “reflexiva” de Edgard de Souza expulsa qualquer um que quisesse se instalar nela. Sua lição é dupla como ela mesma: ela diz que é necessário ao mesmo tempo, ou alternativamente, encontrar-se na direção do que é o *outro* de si, estando bem atento ao seu *próprio* ato de olhar.

RESUMO: Algumas obras manifestam a profusão. Outras parecem proceder por subtração. Encontramos as duas tendências no mesmo artista e em uma única obra. *A Bruxa*, de Cildo Meireles, pode ser vista como um movimento de expansão dos fios pretos ou como o movimento de retração deles em direção à vassoura inicial. O risco de asfixia é duplo: expiração por falta de ar na restrição; sufocamento por ingestão excessiva na profusão. A solução poderia ser estabelecer um vai-e-vem entre a concentração ínfima e o distante poético: analogia com a respiração.

PALAVRAS-CHAVE: Abstração; Profusão; Arte asfiziada; Reflexividade.

RESUMÉ: Certaines oeuvres manifestent de la profusion. D'autres paraissent procéder par soustraction. On trouve les deux tendances chez le même artiste, et dans une seule oeuvre: *A Bruxa* de Cildo Meireles peut être vue comme un mouvement d'expansion des fils noirs, ou comme le mouvement de leur rétraction vers la balai initial. Le risque d'asphyxie est double: l'expiration par manque d'air dans la restriction; la suffocation par ingestion excessive dans la profusion. La solution pourrait être d'établir un aller-retour entre la concentration infime et la poétique lointaine: analogie avec la respiration.

MOTS-CLÉS: Abstraction; Profusion; Art asphyxié; Réflexivité.