

RICARDO NASCIMENTO FABBRINI

A desconstrução da geometria

Depois que a vanguarda entrou em recesso e virou *establishment*, pois institucionalizada pelos grandes museus e pelas megarretrospectivas promovidas pelas bienais internacionais, podemos ordenar o campo em dispersão da arte contemporânea em função do passado revisitado. Um campo que pode ser definido pela preocupação comum com o tempo e pela nova significação que o passado, pró-vanguardista e vanguardista, tem assumido para os artistas atuais.

Desde os anos 30, as vanguardas foram perdendo sua função prospectiva, seu poder de antecipar na forma artística e no gesto estético a nova realidade, segundo o imaginário vanguardista de uma sociedade baseada no capital e na máquina, na fé dos futuristas, na comuna e na máquina, na convicção dos construtivistas, na crítica do capital, no enguiçamento da máquina, no sortilégio anarcodadaísta. São diferentes desenhos de utopia que revelam, contudo, a mesma confiança dos artistas de vanguarda do início do século no poder da arte de transformar a realidade, de contribuir para a mudança da consciência e impulso dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo.

Apesar da crise dessa crença, as vanguardas não se viram, de imediato, neutralizadas, pois mesmo dissociadas das idéias de revolução e utopia continuaram a revolucionar os códigos artísticos. É nesse sentido que a arte moderna, tanto o período das vanguardas heróicas, orientadas por essa crença, quanto o das tardias, dela desvinculadas, cumpriu um trabalho de desligamentos sucessivos da tradição, os quais, oportunamente ligados pela crítica, constituíram, no curso do tempo, uma “tradição da ruptura”: um capítulo da Tradição Artística (1).

Apresentamos, neste texto, um dos modos de a arte contemporânea apropriar-se dessa tradição da rup-

RICARDO NASCIMENTO FABBRINI é professor do Departamento de Filosofia da Faculdade de Comunicação e Filosofia da PUC-SP e autor de *O Espaço de Lygia Clark* (Atlas).

1 Cf. Octavio Paz, *Os Filhos do Barro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, p. 17.

tura, compondo uma *linhagem: a série da arte geométrica*. O objetivo não é atar artistas a classificações, mas postular uma das identidades inexpressas que atravessam, na atualidade, o campo das artes, desvendando a lógica de seus impulsos. Desde que se constatou no fim dos anos 70 a natureza vacilante e provisória ou mesmo insuficiente de uma classificação puramente estilística, tornou-se necessária a adoção de novos critérios para ordenar a produção artística. Pois verificou-se que a pluralidade dos *approaches* dos artistas atuais borra as margens estilísticas, operacionais apenas para interpretar o período das vanguardas. O próprio embaralhamento dos estilos vanguardistas que se tornou recorrente incentiva a recusa de uma classificação. Além do que as mudanças contínuas verificáveis na trajetória de cada artista dificultam sua vinculação a um modo invariante e particular de produção. Muitos alinham-se no curso de seu percurso pessoal a várias linhagens desinteressando-se das categorias positivas da história da arte.

Não se trata mais de encadear as obras numa mesma narrativa (a dos movimentos artísticos: definidos pela busca incessante do *choc*, da ruptura e da experimentação formal). O novo foi arquivado, segundo as interpretações atuais do período *modernista*, como um fetiche conceitual, historicamente motivado, inseparável do conceito geral de progresso.

Finda a etapa vanguardista, artistas e, por conseguinte, a crítica de arte, inclusive brasileira, constataram que “a arte não evolui ou retrocede, muda”; que não há “evolução estética” mas “desdobramento de linguagens” (2). E que, portanto, o suposto declínio da arte é antes o resultado da crise das vanguardas. “Não é o fim da arte”, afirma Octavio Paz: “é o fim da *idéia* da arte moderna” (ou seja, “o fim da estética fundada no culto à mudança e à ruptura”) ou do “grande *relato*” das vanguardas (na expressão de Jean-François Lyotard) (3). Para eles, o caminho unívoco da História (a “lógica do desenvolvimento retilíneo e coerente das vanguardas”)

teria sido seguido por histórias plurais (4). Limitamo-nos, aqui, a indicar, na série, uma dessas histórias.

Não selecionamos obras do presente em que obras específicas do passado se apresentam (o que implicaria a citação), nem as que nos permitem entrever estilos entreverados da tradição (o que exigiria a montagem de outras *séries*). Pois o legado das vanguardas não se apresenta somente como citação, ou como mescla estilística, mas também, como veremos a seguir, como produção de diferenças no interior de um código ou *modus operandi* da tradição moderna.

Os americanos Peter Halley, Richard Serra, Richard Prince e Philip Taaffe, os suíços Federle e John Amlener, o indiano Anish Kapoor e os alemães Ulrich Ruckriem, Meyer Vaisman e Hubert Kiecol deram seguimento à linhagem da arte geométrica que, segundo vários críticos, se esgotara no minimalismo dos anos 70 de Carl André, Sol Lewitt e David Novros que, por sua vez, tinham radicalizado as geometrias de Max Bill, Richard Loose e Josef Albers, herdeiros de Peter Mondrian e Theo Van Doesburg, reduzindo-as a seus elementos essenciais como o cubo, em escultura, e o plano monocromático, em pintura.

Esta série geométrica, que culminou nas esculturas megalíticas, uniformes, sombreadas muitas vezes pela monotonia, como também nas pinturas monocórdias, ou sequenciais diferenciadas por alterações sutis, imperceptíveis nuances de cor ou pequenas modulações formais, características da vanguarda minimalista, foi retomada por diversos artistas atuais. Surgiram obras que não se apropriaram apenas desse passado recente, mas que recolocaram em circulação, e em nova chave, diferentes elos da cadeia construtiva. A Bauhaus dos anos 20, por exemplo, foi interpretada por Peter Halley.

Halley desconstrói o quadrado, “signo de si próprio e de sua aparição”, o grau zero das vanguardas geométricas: “[...] o quadrado é uma das formas geométricas que consideramos a-histórica, uma estru-

2 Ferreira Gullar, *Argumentação Contra a Morte da Arte*, Rio de Janeiro, Revan, 1993, pp. 133-4.

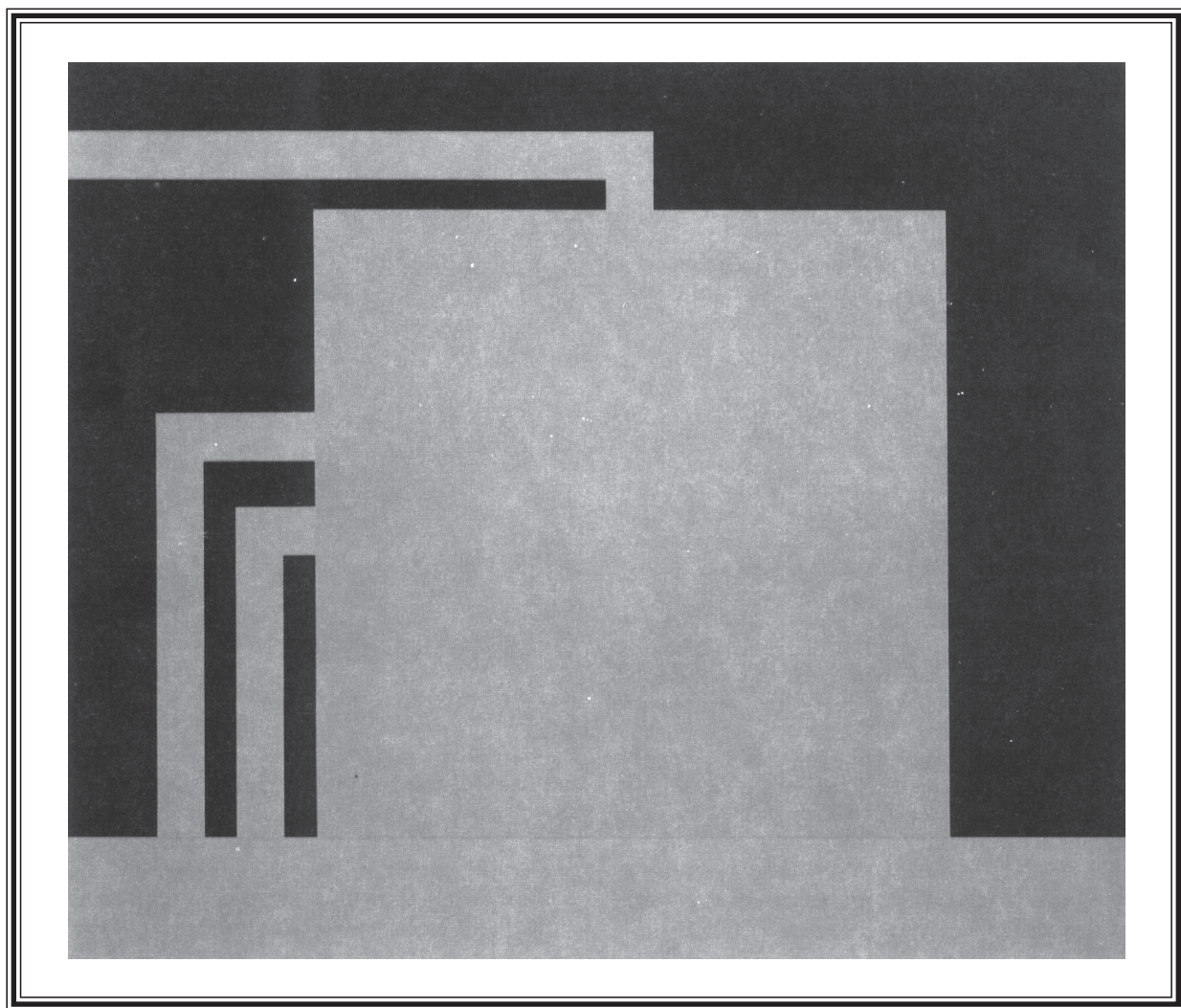
3 Octavio Paz, *op. cit.*, p. 20; cf. também, Jean-François Lyotard, *O Pós-Moderno*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p. 69.

4 Octavio Paz, *A Outra Voz*, São Paulo, Siciliano, 1993, p. 53.

tura *a priori* mental – e quero percebê-la como uma estrutura histórica que tem um uso específico” (5). O quadrado, “o emblema da ambição modernista” de criar uma “forma ideal” e “imutável”, “uma metáfora exclusivamente visual” de uma “linguagem puramente formal”, tornou-se no curso do tempo uma “caixa de pandora” seja de “valores espirituais” ou

ou a caixa ou o cubo, na versão minimalista, esta “figura de construção” que “faz parte tanto do universo infantil quanto dos pensamentos mais elaborados” (que atendeu, por exemplo, “as mais radicais exigências” da arte *vanguardista*), é uma metáfora dos “jogos de desconstrução” da atualidade (7). Porque o cubo, embora regular, é uma figura que, sendo articula-

**Peter Halley,
Célula
Vermelha,
1988-9,
acrílico sobre
tela**



transcendentes (com as vanguardas heróicas) ou intransitivos (com a vanguarda minimalista) (6).

Como a figuração do quadrado, mesmo desdobrado, é indissociável do *De Stijl* ou da Bauhaus, vários críticos, contudo, consideram a arte de Halley *neomodernista* – um resgate das vanguardas geométricas. O fato é que o quadrado,

da, derrama configurações insuspeitadas. Fechado, imobiliza-se; aberto, anima-se. Com faces opacas, pesa; com faces transparentes, flutua. Com pequenas intervenções, como o despetalar de uma face, o dentro vira fora. Quando lançado, surpreende, revelando o que de antemão lhe pertencia. Por isso o quadrado ou cubo metaforiza as desconstruções atuais, en-

5 Edward Lucie-Smith, *Art in the Eighties*, New York, Phaidon, 1990, p. 73.

6 Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'Avant-garde et Autres Mythes Modernistes*, Paris, Macula, p. 95.

7 Georges Didi Huberman, *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 152.

tendidas aqui como uma crítica da geometria de vanguarda na qual o artista adere à posição construtiva criticada (a de artista construtivo) para então desdobrá-la na atualidade.

Assim, depois das vanguardas, a simples figuração de um quadrado ou de um cubo pode motivar um grande número de associações, pois tais figuras, carregadas de sentido, tornaram-se indissociáveis da modernidade em arte. Um *novo* quadrado (um lance de dados qualquer) implica, no presente, o relato de sua poética (das regras do construtivo). Se reduzirmos as obras a uma notação *standart* diremos que o quadrado branco é de Casimir Malevitch; o quadrado preto é de Ad Reinhardt; o quadrado azul é de Yves Klein; os quadrados em séries rítmicas são de Mondrian; os quadrados em diagonais, cadentes são de Theo Van Doesburg; os quadrados concêntricos são de Josef Albers; os quadrados imprecisos e vaporosos são de Newman; os quadradinhos pulsantes de Victor Vasarely, etc.

Avançando mais nas associações encontraremos as declarações de intenção dos artistas ou as interpretações dos críticos que no curso do tempo contaminaram nosso olhar. O quadrado foi tingido pela palavra. A pesquisa de sua quiddidade produziu um *quid pro quo* semântico. Se acolhermos os textos dos artistas vanguardistas teremos que, em suma, o quadrado alvo de Malevitch, signo da pureza da vida criadora, desperta o homem para construir um mundo novo. Um quadrado que é a forma de um sentimento puro. O quadrado inteiramente negro (preto sobre preto) de Ad Reinhardt é o último quadro que se pode pintar. Um quadrado místico, nigromante, análogo à cruz e à mandala que possui qualidades litúrgicas: o silêncio escuro dos ritos secretos. O quadrado azul de Klein (o *International Klein Blue* situado entre o cobalto e o ultramarino) também é sagrado porque visa fixar a dimensão imaterial do universo. Um quadrado que expressa o firmamento, o espaço infinito: o azul do vazio. Os quadrados de Mondrian traduzem o equilíbrio e as

relações da natureza, o belo e o verdadeiro que se ocultam sob as aparências naturais. Um quadrado que é a expressão mais pura do universal. O quadrado oblíquo de Doesburg, ou seu elementarismo dinâmico, subverte a estática dos planos ortogonais. Um quadrado que desafia a gravidade. Os quadrados (ou matrizes) de Albers, inscritos uns nos outros como bonecas russas (ou *matriochkas*), exploram a densidade e a profundidade do espaço: cada quadrado coberto por uma camada cromática uniforme de uma luminosidade diferente, sempre impulsionado pelos contrastes, é rebaixado para além do plano ou elevado aquém dele, revelando que sua preocupação central é com o efeito da interação das cores no olho do observador. São quadrados de cores relativas. O quadrado de Newman, que se estende por todo o campo visual, é a afirmação evidente de uma presença: “uma autoimagem da revelação real e concreta, que pode ser compreendida por qualquer um” (8). É o quadrado que não anuncia nada, sendo antes “o anúncio, nele mesmo” – “uma ocorrência”, o instante que inaugura o mundo sensível; o quadrado que é “o lugar do sublime” (9). Os quadradinhos de Vasarely são pirilampas que piscam-piscam trocando do observador. Quadrados cinóticos (ou *op*), quase pontuais, que, renunciando à transcendência, gastam seu tempo sorrindo como os rastapés.

Com esta fieira de exemplos percebemos o enquadramento do quadrado pela tradição construtiva. Mas também que sua cor está tingida pelo passado. O estímulo de um azul-ultramar, por exemplo, que tende para o azul-da-prússia com um tanto de violeta não nos leva a dizer, retomando a prosa colorida de Lyotard, “este azul, aquela manhã!”, mas sim “Este azul, aquela pintura”: o *International Klein Blue* (10). Nisso reside a presença do azul enquadrado, o fato sensível do azulamento da retina: na anterioridade do signo, cultural, ao *percepto* natural. Ou ainda: a alvura do branco pode nos remeter a Malevitch e não à nuvem; o breu do negro a Ad Reinhardt e não ao firmamento noturno; o

8 Barnett Newman, “O Sublime é Agora”, in H. B. Chipp, *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1988, p. 561.

9 Jean-François Lyotard, *L'Inhumain: Causeries sur les Temps*, Paris, Galilée, 1988, pp. 88-9.

10 Idem, “Que Peindre?”, *Adami, Arakawa, Buren*, Paris, Éditions de la Différence, 1987, p. 11.

abrasador do vermelho mais a Newman que à crepitação do fogo, etc.

Frente a essa *tradição moderna*, que pré-figura a figura ou pré-colore a cor, a finalidade de Halley é, como vimos, re-fazer o quadrado em novas variações atribuindo-lhe as significações de nossa época. Verificar se é possível ao artista contemporâneo extrair um *novo quadrado* do veio aparentemente esgotado da abstração geométrica.

Este objetivo que o afastou do “sistema compulsivo” das vanguardas construtivas: de seu “ritual inflexível” e “obsessivo” com “a precisão, a perfeição e o rigor” do quadrado (11). Seu desafio é desembaraçá-lo deste compromisso com o passado, e também de todas as formas geométricas esvaziadas, de uso decorativo ou comercial do presente (que em grande medida decorrem da banalização das próprias vanguardas).

Halley rompe assim com o minimalismo dos anos 70 (o elo mais recente e dogmático das vanguardas geométricas), com sua insistência em tomar o quadrado como uma coisa em si mesma e não como uma representação ou símbolo. Seu objetivo é ampliar o espaço de manobra formal do artista geométrico negando o truísmo minimalista: a afirmação de que uma superfície monocromática permanece, independentemente de seu contexto originário ou do espaço físico que venha a ocupar numa exposição, inflexível, tão-somente uma superfície monocromática (uma área colorida de extensão limitada).

Halley, ao contrário, não busca uma “forma pura e atemporal” “desvinculada da realidade do mundo”, mas “a forma característica da sociedade contemporânea” pós-industrial (12). Ele não quer talhar abstrações longe do rude rumor do muito real. Em *Célula Vermelha* de 1989 ele recusa, por isso, o “paradigma ou modelo de antinarratividade” e “anti-historicidade” inscrevendo o quadrado na concretude do presente (13). E inserindo-o na ordem social, política e econômica da atualidade, ou seja, colocando em circulação não

uma nova forma mas uma variação ainda possível do principal ícone das vanguardas a obra assume, na expressão de Lyotard, “a direção antimitológizante” na qual deveríamos “trabalhar a perda do nós moderno” (ou vanguardista) (14).

Halley quer assim, em novo lance de dados, incorporar o acaso e o contexto, ou seja, fazer do quadrado um sintoma de nosso tempo: um *acontecimento*. Por isso seus quadrados são ligados por condutores: para que simbolizem os sistemas de conexão entre os diferentes bancos de dados de uma “sociedade da informação”: a “hipermemória artificial”, “praticamente ilimitada” que “alivia a carga da memória humana” (15).

Estes condutos representam os efeitos sociais ou culturais das novas técnicas de transmissão de informações. A rede de quadrados vazados, que parece funcionar autonomamente, impele o observador a perguntar se a nova revolução tecnológica substituiu efetivamente o trabalho humano tradicional na produção e nos serviços alterando a realidade social pela raiz. Esses quadros silenciosos, sem qualquer indício da figura humana, representam uma comunicação sem produtores ou receptores e um código com mensagens desconhecidas. Neles, os operadores desertaram os sistemas. O problema destas superfícies desertadas é saber quem gere os resultados de um processo informático generalizado e como utiliza os dados que tem à sua disposição. Somente assim poderíamos entender a diferenciação social em curso entre aqueles que possuem informações persistentes sobre as diversas esferas da vida social e aqueles que estão privados delas.

Mas também podemos ver nas malhas de Halley, em sentido inverso, os avanços na direção da circulação das informações, pois os quadrados porosos, os que não podem realizar a sua própria quadratura, opõem-se aos sistemas fechados (ao círculo do poder) que têm a tendência de monopolizar a comunicação. Sendo incompletos, negam a *boa forma* da teoria da Gestalt: a unidade sem janelas dos espa-

11 Rosalind Krauss, op. cit., p. 343.

12 Peter Halley, apud Edward Lucie-Smith, op. cit., p. 73.

13 Idem, ibidem, p. 97.

14 Jean-François Lyotard, *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*, 2ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1993, p. 45.

15 Adam Schaff, *A Sociedade Informática*, 3ª edição, São Paulo, Brasiliense/Unesp, p. 42.

Richard Serra,
Arco Toldado,
1981

ços idealizados. Rejeitam a estagnação do quadrado perfeito, sua ausência de centro, de inflexões, sua hostilidade à narração, características das estruturas impermeáveis ao tempo e ao acidente. Sua inconclusão produz um estranho curto-circuito na necessidade, a falha num modelo diagramático, numa ordem supostamente ideal. Estas formas incompletas não

Outro exemplo desta tradição geométrica é o *Arco Toldado* do escultor americano Richard Serra, ex-colaborador de Albers, instalado em 1981 na Federal Plaza em Nova York. Com a altura de 3,7 m e extensão de 36,5 m esta superfície curva em aço anodizado de pequena espessura é a transposição de uma peça minimalista, exposta geralmente em galerias para um



são propriamente inconsistentes ou contraditórias, mas ambíguas, pois revelam os sentidos positivo e negativo (de racionalidade e alienação) decorrentes das técnicas de comunicação na atualidade. Mostram que as consequências da atual revolução industrial podem ser tanto catastróficas como extremamente positivas e que com toda probabilidade serão, na prática, de ambos os tipos. O quadrado de Halley não é portanto uma *cosa mentale*, mas um *dilema histórico*. Um signo a ser desconstruído, na tentativa de ressemantizá-lo.

monolito: é ponto de referência ou elemento marcante do espaço urbano.

Diferentemente de Halley, a desconstrução não resulta, em Serra, de uma intervenção no perímetro do quadrado que colocaria em risco sua própria quadratura, mas, em sentido inverso, de sua afirmação incondicional. *O Arco*, resultante do vergamento do retângulo, não é uma abstração geométrica, imponderável, que se desfaria a cada inflexão do pensamento, mas um marco em aço, um espaço inamovível de liga metálica. É uma “in-

tervenção”, nas palavras de Ronaldo Brito, que reage, como em outras obras suas, às “linguagens minimalistas (a matriz negada de Serra) desencarnadas, anti-substantialistas, que se reproduziam através de progressões lógicas e séries matemáticas” (16). Recusando “a auto-suficiência do objeto vazado” e seu “modo de apresentação quase virtual no mundo” (à Carl André e Sol LeWitt), *O Arco* busca – em Brito – “a positivação tenaz” de uma forma compacta e indivisa, feita de materiais industriais em escala pública (17). Diferentemente da geometria *minimalista* que “tendia a se resumir à proposição de problemas de sintaxe perceptiva”, restringindo-se muita vez ao puro projeto – lembremos a “atmosfera rarefeita” das *Variações de um Cubo Aberto Incompleto* de LeWitt de 1974 –, *O Arco* é uma “experiência física da presença”, “a investigação por excelência da participação material do homem no mundo” (18).

Com o esticamento de suas bordas o quadrado se agiganta até transformar-se numa escultura retangular arqueada que corta a praça. É um quadrado de material industrial que interfere diretamente no mundo real, na experiência dos passantes da cidade: uma “intervenção que sempre envolve as formas públicas de estar no mundo” (19). *O Arco* modela o espaço público intensificando a experiência do tempo, do lugar e dos materiais. O destinatário enquanto é compelido a circundá-lo, para que retome seu itinerário de origem, detém-se na natureza do material, em seu peso, volume de massa e em sua disposição espacial.

O arco é um espaço fortificado, na linguagem militar, que pode ser interpretado como um monumento às vanguardas. Um monumento não evidentemente por suas dimensões mas por ostentar em público a memória de um ciclo da história da arte, transmissível à posteridade: o arco, temporal, das vanguardas. Mas também por assemelhar-se a uma laje tumular, a um sepulcro que exhibe em sua lápide o nascimento e a morte da arte geométrica vanguardista.

O Arco é um retângulo, enfim, que se manteve fiel ao projeto das vanguardas construtivas de, colonizando o mundo real, moldar a *sensibilidade* ou o *corpo sensório do novo homem*, nos termos dos manifestos do período. Mas, paradoxalmente, este marco negro, negando o imaginário dos construtivismos, não indicia tempos melhores. Ao contrário, em sua presença noturna há uma brutalidade na simplificação e amplificação excessivas da forma. É uma obra que revela a densidade opaca e até ameaçadora da massa, estando reduzida a uma única superfície. Por isso a imposição de um trajeto e a extensão da chapa, apesar de pelicular, reforçam ainda mais seu gigantismo. E embora Serra incorpore do funcionalismo arquitetônico, também de extração geométrica e construtiva, a atuação instrumental sobre o espaço, rejeita-o, pois, ao dividir uma área de livre circulação ao meio, impõe trajetórias inesperadas e claramente antifuncionais aos pedestres (20).

Mesmo assumindo a premissa da intervenção o *Arco* provoca o questionamento do credo funcionalista: demonstra que a construção que melhor se adapta a uma determinada função (a de valorizar o espaço da cidade) é aquela que muita vez se desvia da função para a qual, apenas aparentemente, fora concebida. Serra não criou um projeto racional ajustado a uma sociedade fundada no mito da modernização ou da ocupação pragmática do espaço que recusa as experiências acumuladas de seus usuários. Suas Esculturas de Intervenção são “agentes formais destinados à experiência de apreensão concreta, poética e política do fenômeno do espaço”, como diz Brito, sem a preocupação de sinalizar direções a seguir ou cronometrar o *tempo útil* de deslocamento dos transeuntes (21). Seu objetivo, ao invés, era ressemantizar a praça, reinscrevendo nos passantes a experiência do compartilhamento de um espaço comunitário ou de sedimentação das vivências.

Estreitando-se a analogia entre a atividade artística atual e o pensamento da desconstrução na filosofia e na literatura é

16 Ronaldo Brito, *Richard Serra*, Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

17 Idem, *ibidem*.

18 Idem, *ibidem*.

19 Idem, *ibidem*.

20 *O Arco Toldado* de Serra, após inúmeros protestos e graffitiagens de populares, foi removido pelo Governo Federal americano, comissionário da obra, da Praça Federal de Nova York. Sendo, contudo, uma obra em *site-specific* esta remoção destruiu-a inteiramente.

21 Ronaldo Brito, *Richard Serra*, op. cit.; cf. também, Rosalind Krauss, *Richard Serra*, New York, The Museum of Modern Art, 1986.

possível dizer que Halley e Serra quebraram a articulação de um “signo-sistema”, na expressão de Jacques Derrida (do quadrado: a imagem central das vanguardas positivas), para investigar em que medida ele poderia ainda se desdobrar segundo sua própria estrutura.

Esses artistas rompem o quadrado por uma espécie de acidente ou *différance* (o *leitmotiv* da desconstrução de Derrida) para verificar se pode refigurá-lo. Por meio de algum tipo de alteração da grafia da forma (como os poros de Halley ou a distensão de Serra) produzem a experiência da variabilidade (sem atingir o que há de “indesconstrutível” no quadrado: sua quadratura) permitindo assim que algo de atual se realize. Assim como Derrida, que permuta grafemas (e/a) sem prejuízo dos fonemas, estes artistas perfuram ou esticam o quadrado – para fincá-lo no presente – sem que ele deixe de soar sua própria quadratura ou, por reverberação, a estrutura, a construção ou o rigor da geometria.

Este *signo-sistema* da arte geométrica ou por extensão do próprio projeto moderno das vanguardas construtivas só pode ser salvaguardado pela desmontagem de sua estrutura, por uma desconstrução que examine sua lógica particular. Os artistas, gerando novas efetuações do quadrado, eliminam a aparência de um sentido imutável ao apresentar os compromissos programáticos das vanguardas como historicamente datados (22). Eles figuraram o quadrado desenquadrando-o do projeto de vanguarda, ou seja, associando-lhe novos sentidos. Ao introduzirem uma *différance*, que não possui nada de iconoclasta, irreverente ou subversiva, no sentido vanguardista, e tampouco de complacente ou de eclético, no viés da vulgata do pós-modernismo, estes artistas abrem o quadrado ao presente – como vimos em Halley e em Serra. Permitindo ao destinatário que se distancia da segura das convenções que atrelam o quadrado a uma dada modalidade das vanguardas (vinculando-o, por exemplo, à mecanização, estandardização, industrialização, etc.) perceber que formas análogas engendra-

das de uma mesma matriz podem traduzir momentos históricos diferentes.

Esta *différance*, que nos permite apreender diferentes configurações de um mesmo signo visual – se quisermos manter-nos na chave do desconstrucionismo –, não tem por finalidade produzir um descentramento da escritura do quadrado colocando em crise sua autoridade opressora. Pois a questão não é insurgir-se contra as vanguardas, ou abjurar o quadrado, o que corresponderia forçosamente a conservar imutáveis os valores do passado, mas prosseguir o trabalho por elas desencadeado, não o repetindo, mas deslocando-o de seu ponto de fixação ou da “neurose moderna”, no diagnóstico de Lyotard: o quadrado funcional que, ignorando as especificidades dos contextos, planifica a vida (23).

Não devemos assimilar tal desconstrução ao “ecletismo cínico” da “*doxa* pós-moderna”, na caracterização do próprio Lyotard, ou a uma irresponsabilidade autoral de quem tão-somente recua no tempo para converter os “exercícios de liberdade” ou a “crítica do real” operado pelas vanguardas nas imagens gastas ou de puro divertimento da atualidade (24). Por isso os quadrados *in process* de Halley e Serra não podem ser vistos como uma geometria “frívola” e “atópica”, ou “como um sistema meramente operatório” (25). Suas geometrias não são auto-referidas, signos de si mesmas, uma vez que acolhem criticamente o mundo real: a sociedade pós-industrial das redes de informação em Halley e do fluxo das massas nas megametrópoles em Serra.

O viés auto-reflexivo da forma não pode ser confundido, nesses casos, com uma intertextualidade vazia ou uma apresentação de si mesma que faria *tabula rasa* da história. As desconstruções de um *signo-sistema*, pois não se trata nesta série de interações entre códigos vanguardistas, têm por objetivo, em sentido inverso, investi-lo das significações do presente. Halley e Serra não efetuam mesclas estilísticas, mas operam diferenças no interior de um mesmo código (a

22 Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 45.

23 Jean-François Lyotard, *O Pós-moderno Explicado às Crianças*, op. cit., p. 24.

24 Idem, *ibidem*, p. 26.

25 É possível aproximar os quadros de Halley e Serra dos projetos do arquiteto americano e derridiano Peter Eismann, que também mobilizou o repertório desconstrucionista da *différance*, apesar das distâncias irreduzíveis que separam suas obras. Ver sobre Eismann e a desconstrução francesa: Otilia Beatriz Fiori Arantes, *O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos*, São Paulo, Studio Nobel/Edusp, 1993, pp. 77-87.

geometria neoplástica, construtivista ou minimalista) para extrair dele um novo simbolismo. Assim, assumindo a geometria das vanguardas construtivas, mas sem abdicar de uma crítica que as contextualize, estes artistas resistem à dita exaustão da arte moderna, dito que, hoje, está ele mesmo exausto.

É possível interpretar obras atuais não pela marcação de um estilo, ou pela extensão do espírito de ruptura das vanguardas, mas pela apreensão das nuances de invocação do passado ou das sugestões de continuidade artística; como as apropriações, que vimos, que *diferem* signos

(da arte de vanguarda) nas obras atuais (pós-vanguardistas).

Apontamos duas efetuações “desta verdadeira explosão do discurso da memória” (um “grande sintoma cultural das sociedades ocidentais”), no diagnóstico de Andreas Huyssen, que presenciamos há quinze ou vinte anos (26). Indiciamos, na desconstrução da geometria, como vêm operando nas artes plásticas o olhar retrospectivo e o ato de lembrar, ou seja, as implicações no campo da figuração desta tentativa (e para alguns da impossibilidade) de articular, no presente, o passado em memória.

26 Andreas Huyssen, *Memórias do Modernismo*, UFRJ, 1996, pp. 13-14.