

NOTAS SOBRE O MÚLTIPLO NA HISTÓRIA DAS VANGUARDAS

Artur Freitas – UNESPAR

RESUMO

Este texto é um ensaio de interpretação a respeito da “multiplicidade” das obras de vanguarda a partir da “teoria dos regimes de imanência” de Nelson Goodman e Gérard Genette. Por hipótese, suporemos que a aceitação do chamado “regime alográfico” no âmbito das artes visuais tenha sido responsável, no contexto histórico das vanguardas, pelo surgimento de obras de arte “múltiplas”.

Palavras-chave

regimes de imanência; obras de arte; multiplicidade; alografia e autografia; vanguarda

ABSTRACT

This paper analyzes the “multiplicity” of the avant-garde works in accordance with approach of the “regimes of immanence” of Nelson Goodman and Gérard Genette. With this purpose, we understood the “multiple” artwork as an infiltration of the “allographic” regime within visual arts.

Key words

regimes of immanence; artwork; multiplicity; allographic and autographic; avant-garde

Ao longo do século XX, o ímpeto vanguardista de dissolução da arte na vida problematizou a estabilidade do conceito de “obra de arte”, tendendo muitas vezes a ver no trabalho do artista de vanguarda mais uma forma de comportamento ou de postura existencial diante do mundo, que propriamente um objeto raro e exemplar produzido pela figura kantiana do “gênio”. Dos *ready-mades* de Marcel Duchamp às propostas conceituais dos anos 1960 e 1970, a história das vanguardas pode ser contada como a história da expansão do sentido convencional de “obra”, o que acabou por colocar em xeque valores estéticos até então elementares, como a “unicidade” e a “originalidade”. Nessa perspectiva, pretendo analisar alguns dos principais fundamentos conceituais que sustentam a “multiplicidade potencial” de certas obras de vanguarda. Para tanto, começarei como uma rápida apresentação da chamada “teoria dos regimes de imanência”, para em seguida apontar, a partir deste ambiente teórico, os seguintes casos exemplares: o autografismo da pintura

modernista, o conceito de grade pictórica e de projeto alográfico das primeiras vanguardas, o procedimento *ready-made* de Marcel Duchamp e, por fim, o caráter “múltiplo” do conceitualismo de Sol LeWitt.

1. Os regimes de imanência: entre o autográfico e o alográfico

Criada no final dos anos 1960 pelo filósofo norte-americano Nelson Goodman e ampliada nos anos 1990 pelo teórico francês Gérard Genette, a teoria dos regimes de imanência consiste numa teoria comparativa dos artefatos aplicada às mais diversas formas de manifestação da arte¹. Através da comparação sistemática e documentada de obras de arte oriundas das principais modalidades da linguagem, Goodman e Génette cruzaram dados lógicos e históricos para inferir, a partir de procedimentos comuns, os principais dispositivos internos, imanentes, que sustentam as várias espécies de obras de arte. A partir dessa metodologia, os autores concluíram que os artefatos artísticos, independentemente do campo expressivo considerado, tendem a se dividir em apenas dois tipos básicos de regimes de imanência: o regime autográfico e o alográfico.

A pintura, de acordo com Nelson GOODMAN (2006, p. 136), é o exemplo mais claro de arte tipicamente autográfica. Nesses termos, uma pintura passa a ser entendida como um objeto material, único, ostensivamente visual e sobretudo autêntico, ou seja, formado por vestígios físicos que remontam, de algum modo, às ações do corpo do artista ou à sua ordem. Por outras palavras, uma pintura não é outra coisa senão o produto final de sua própria história de produção, um acúmulo de gestos materiais sobre um suporte, do mesmo modo que um autógrafo é o resultado do gesto de assinar de próprio punho, com certa caneta, em determinado papel e assim por diante. Na mesma linha, Genette acrescenta que uma obra autográfica – ou como prefiro, *vista como autográfica* – consiste em toda obra de imanência material que se define por sua identidade numérica, ou seja, por sua posição precisa no espaço (GENETTE, 2001, pp. xxiii e ss). Em resumo: o regime autográfico é aquele regime de imanência que abrange apenas objetos ou eventos únicos, fenômenos cujos vestígios físicos, oriundos do próprio fazer, ocupam coordenadas exatas no espaço, exigindo assim nossa máxima atenção perceptiva.

O regime alográfico, ao contrário, abrange apenas as obras cuja identidade não se define pela sua própria história material de produção e portanto não depende do corpo do artista ou de quem quer que seja. A inscrição física da obra no mundo (o “grafo”) pode ser aqui executada, em síntese, por qualquer aparelho produtivo, aí incluído o corpo do Outro (o “alo”) – de onde se deduz, é evidente, o termo “alográfico”. A poesia ou a arquitetura seriam aqui bons exemplos desse regime, já que um poeta não precisa escrever de próprio punho a sua poesia, assim como um arquiteto está dispensado da obrigação de rebocar pessoalmente as paredes de seus prédios. Segundo GENETTE (2001, p. xxiv), uma obra alográfica teria uma imanência ideal que comportaria uma “multiplicidade potencial”, assim como um único poema pode ter mil exemplares publicados em dez idiomas distintos, ou uma mesma obra arquitetônica pode ser repetida cem vezes num grande conjunto habitacional. Nesses termos, uma obra alográfica – ou como prefiro, *vista como alográfica* – apresenta a mesma forma de significação presente nas relações entre “tipo” (*type*) e “ocorrência” (*token*), conforme a famosa *type-theory* do semioticista Charles Sanders PEIRCE (2000, p. 177). Para esse autor, se está certo afirmar que um texto em inglês possui cerca de vinte “the’s” (*tokens*) por página, também é legítimo afirmar que há apenas uma única palavra “the” (*type*) na língua inglesa. Desse modo, uma obra alográfica (como uma poesia, por exemplo) seria uma classe, um universal – um “tipo” (*type*), para ficar em termos peirceanos –, assim como cada uma de suas execuções materiais (cada poema impresso ou declamado) seria um exemplar, um particular – uma “ocorrência” (*token*) desse mesmo “tipo”, enfim.

Partindo da necessidade estrutural de conectar uma obra alográfica (“tipo”) às suas respectivas execuções (“ocorrências”), o regime alográfico passa a ser definido pela necessidade de existência de um *sistema de notação*, ou seja, de um sistema codificado que sirva para registrar *de modo suficiente* a identidade da obra, como no caso do “texto” na poesia ou da “planta baixa” na arquitetura (GENETTE, 2001, p. xxvi; GOODMAN, 2006, p. 143). Para Genette, todo fenômeno alográfico seria assim composto de três partes integradas: (1) a obra propriamente dita – o “tipo” –, (2) as suas manifestações ou execuções – as “ocorrências” – e (3) um determinado “sistema de notação” – que por sua vez pressupõe a existência de uma linguagem convencional capaz de garantir que cada execução material seja de fato a

ocorrência de uma única obra alográfica (GENETTE, 2001, pp. 70-80). Assim, o triângulo alográfico de uma música, por exemplo, seria composto por: (1) uma determinada composição musical (obra alográfica), (2) as suas eventuais ocorrências (interpretações musicais distintas da mesma composição) e (3) a sua respectiva partitura (o tal sistema de notação). A partitura musical, aliás, é para GOODMAN (2006, pp. 197-210) o modelo ideal dos sistemas de notação, a sua manifestação histórica mais complexa e articulada. E de fato: comparada às artes autográficas, talvez a partitura sirva mesmo para demonstrar, por contraste, a dificuldade de se construir um sistema notacional no domínio daquelas artes tradicionalmente definidas pela sua materialidade, como no caso exemplar da pintura, especialmente em suas variantes mais pictóricas (*painterly*).

Em termos convencionais, existem duas formas opostas mas complementares de se determinar o funcionamento dos sistemas gerais de significação. A primeira delas diz respeito àqueles “sistemas totalmente densos” (GOODMAN, 2006, p. 173) cuja variação interna ocorre de forma contínua e indiferenciada. É o caso, por exemplo, do ponteiro de um relógio analógico, que registra a passagem do tempo sem no entanto precisar a fatia *exata* do tempo decorrido. Nesse contexto, mesmo que interpretemos a marcação do ponteiro num dado momento como sendo equivalente, digamos, a 1 hora, 15 minutos e 32 segundos, ainda assim será possível exigir uma marcação sempre mais e mais precisa, como 32 segundos e 2 décimos ou 32 segundos e 27 centésimos ou 32 segundos e 278 milésimos e assim por diante, numa divisão sucessiva que obviamente tende ao infinito. Algo similar ocorre com a pintura – ao menos se tivermos em conta as convenções históricas desta linguagem visual no ocidente. Num quadro pintado, a variação infinita do espectro cromático, aliada ao *continuum* imprevisível e escorregadio da matéria pictórica, têm o efeito de neutralizar qualquer forma de sistema notacional, uma vez que dividir sucessiva e infinitamente o universo plástico-visual seria uma tarefa tão inviável quanto inútil.

Nesse sentido, sabemos, por exemplo, que o espectro cromático, a rigor tão denso quanto o espectro sonoro, também foi retalhado – Umberto ECO (1997) diz “pertinenciado” – em porções arbitrárias de comprimentos de ondas, a ponto de afirmarmos que o “vermelho” (800 a 650 milimícrons) é diferente do “laranja” (640 a 590 milimícrons), e assim por diante (Idem, ibidem, pp. 66-67). O fato, contudo, é

que, se no caso da música, a partitura realmente permitiu, por convenção, que as unidades sonoras se convertessem em unidades *musicais*, já no caso da pintura isso se mostrou inviável, dada a impossibilidade de transformar unidades cromáticas em unidades *pictóricas*, o que acabou inviabilizando a existência de um sistema de notação.

Resultado: foi a história, e não a lógica ou a ontologia, quem definiu as duas formas de funcionamento dos sistemas gerais de significação. De um lado, o regime autográfico, baseado em sistemas contínuos, totalmente densos e portanto incapazes de se submeterem a qualquer forma de notacionalidade. E de outro, o regime alográfico, baseado por sua vez em sistemas atomizados, divididos em unidades indivisíveis e por isso mesmo abertos à notável invenção dos sistemas de notação. De resto, cumpre agora entender se essa tipologia pode nos ajudar na compreensão daquelas obras eventualmente “múltiplas” surgidas no contexto histórico das artes visuais de vanguarda.

2. O autográfico na pintura

Começemos, todavia, com um exemplo que confirma a regra das artes plásticas como produtoras de obras autográficas. Como vimos, graças à tradicional indivisibilidade do *continuum* plástico-visual, a pintura é tratada pela teoria dos regimes de imanência como o modelo ideal de arte autográfica. Além da pintura, contudo, outros meios de arte também se definem pela própria história de produção material, como nos exemplos dos entalhes, das modelagens em argila, das esculturas em talho, das gravuras de matrizes manuais e dos desenhos expressivos em geral – sendo todos esses casos igualmente considerados como artes autográficas. Para Gérard GENETTE (2001, pp. 03-56), aliás, as artes autográficas não devem ser reduzidas a obras não reproduzíveis, tampouco a obras de caráter exclusivamente objetual. Dentro do seu esquema, uma obra autográfica pode ser sim “objetual” (como vimos), mas também ser “performática” (como uma *interpretação* musical, por exemplo, ao contrário do que ocorre com a *composição* musical, esta totalmente definida pela partitura), sendo que as obras autográficas

objetuais podem ser tanto “únicas” (como a pintura) quanto “múltiplas” (como a gravura ou a escultura de fundição) – embora, como veremos, *não seja este o conceito de “múltiplo” ou “multiplicidade” a que pretendo me reportar neste texto.*

Neste momento, interessa-me especialmente o fato da pintura, justo ela, ser via de regra considerada o modelo mais evidente de autografia no campo das artes. Como se sabe, as chamadas artes *plásticas*, que se definem precisamente pela transformação interna de sua plasticidade, de sua materialidade, constituem o centro simbólico de toda a chamada “história da arte” – aí incluída a pintura, claro, que nela ocupa o lugar mais privilegiado. De Vasari a Gombrich, narrar a história da arte é descrever as transformações históricas do regime autográfico, quando não as transformações específicas da própria pintura. Na modernidade, sobretudo, o ato de pintar, muitas vezes oposto ao idealismo neoplatônico das academias, parece ter motivado o gosto pela experiência total do fenômeno plástico. Com as “artes plásticas”, chegou a pontuar Giulio Carlo Argan,

é preciso levar em conta apenas aquilo que vemos, e *tudo* aquilo que vemos. Os pormenores, portanto, mas também os modos da figuração; uma pincelada pode ser tão ou mais significativa do que a descrição de um objeto. É preciso abordar a obra de um ponto de vista rigorosamente fenomenológico. Num fenômeno, todos os fatos particulares que o constituem possuem significado; nenhum deles pode ser acrescentado ou esquecido (ARGAN, 1999, p. 17).

No contexto acadêmico, o pintor, basicamente avesso às inevitáveis irregularidades do mundo que o rodeia, é visto como alguém que exerce o “dom divino de perceber não o mundo imperfeito e evasivo dos indivíduos, mas os próprios arquétipos na sua eternidade. Cabe-lhe purificar o mundo da matéria, obliterar suas falhas e aproximá-lo da idéia” (GOMBRICH, 1995, p. 166). No contexto moderno, ao contrário, são justamente os requintes da mão e os sabores do acaso que se reabilitam pelas forças do espírito: de Goya a Monet, o que se impõe agora é a inteligência do particular, a percepção integral e sem culpa do contingente. Irreversível como o tempo, cada pintura, nesses termos, é um agente inesgotável dos sentidos, um vestígio arqueológico do passado, uma aposta direta no desgaste da matéria e na conseqüente individualidade dos corpos. Trans-

histórico em sua carência e mortalidade, o corpo é um fato singular que o regime autográfico se recusa a abandonar. Mas claro: face à anestesia geral do homem de massas, como recusar por completo o feito-a-mão, a ourivesaria, o toque de Midas redentor? Sujeitos à matéria, somos todos iguais; mas senhores dos corpos, nos individualizamos. Daí, portanto, que o avanço paulatino da sociedade industrial, aí incluída a sujeição capitalista e anestésica dos corpos, tenha posto à prova precisamente essa forma de inteligência matérica, para não falar da própria função social das artes plásticas no mundo moderno. Diante da onipresença alográfica do sistema de fábrica, as artes plásticas acabaram reagindo diretamente ao processo de mecanização dos artefatos. Tal reação, veremos agora, ocorreu de duas maneiras distintas.

Primeiro, como resistência e auto-afirmação. Para Meyer Schapiro, por exemplo, a ênfase que boa parte da pintura modernista deu ao toque, à textura e ao gesto pode ser lida como uma consequência da divisão social do trabalho no contexto da produção industrial. O raciocínio é simples: se o capitalismo industrial banuiu a mão do processo de produção, então coube à arte, ao menos em suas versões matéricas, demonstrar a natureza excepcional de seu próprio processo produtivo (SCHAPIRO, 1978, pp. 217-219). Além disso, se também considerarmos o avanço da visualidade fotográfica na segunda metade do século XIX, creio que teremos um quadro ainda mais completo das angústias do pintor moderno: “ameaçada pelo aparato mecânico da fotografia e pela produção massificada”, afirmou Yve-Alain Bois, “a pintura teve de redefinir seu status, reivindicando um domínio específico” (BOIS, 2009, p. 278). Para tanto, no decorrer do século XIX, a produção artística europeia construiu, em detrimento do poder da indústria, do Estado e da religião, um espaço social próprio, dito autônomo, formado por instituições, agentes e valores voltados para o julgamento especificamente “estético” das obras de arte. Como resultado, teve início “uma dinâmica histórica cujo ponto final se atinge com o esteticismo”, espécie de ápice de um processo “em que a própria arte se transforma no conteúdo da arte” (BÜRGER, 1993, p. 90). A partir daí, a arte moderna, autônoma e dobrada sobre si mesma, tendeu a isolar-se numa série de reduções formais – ou “anti-miméticas”, para lembrar Jacques RANCIÈRE (2005, p. 38) – que caminharam para o *telos* de uma arte “autográfica”, “pura”,

“essencial”, basicamente “abstrata” e por isso mesmo afastada, como dizia Peter Bürger, da “práxis vital”.

O ápice dessa leitura, como é bem sabido, ocorre no momento do pós-guerra, sobretudo no contexto norte-americano, onde pela primeira vez a crítica de arte se mostrou capaz de sustentar – e com impressionante coerência retórica – o argumento radical que apontava a “forma pura” e a “autonomia da arte” como os *únicos* valores possíveis para a história da arte recente. Paradigmático nesse sentido, Clement Greenberg tornou-se o crítico mais importante do século XX ao construir o modelo de uma história “essencialista” da arte moderna. Para ele, a pintura possuía, de fato, uma “essência” – a “planaridade” – que consistia no único aspecto específico e não-compartilhado da “forma pictórica”, um valor independente inclusive das condições históricas e institucionais (GREENBERG, 1997, p. 103). Dito de outro modo, Greenberg acreditava, como dizia, que se a arte existe, “existe para si mesma”, continuamente voltada sobre suas próprias especificidades (GREENBERG, 2002, p. 137), aí incluída a recusa integral do mundo industrial, da cultura de massa e do kitsch.

3. Divisionismo e construtivismo: a grade modernista

Por outro lado, nem tudo se resume ao processo autográfico de resistência ao avanço do pensamento industrial – e aqui chegamos à segunda forma de reação ao processo de mecanização dos artefatos. Como nos lembra Thierry de Duve, mesmo em suas formas mais matéricas, a pintura modernista seria impossível se não fosse a invenção, por volta dos anos 1840, dos tubos de tinta industrializados, que possibilitaram a pintura ao ar livre (*plein-airism*) da escola de Barbizon e, sobretudo, dos impressionistas (DE DUVE, 1997, p. 177). Dessa forma, ainda que na condição autográfica a pintura se defina através da transformação artesanal da matéria, é preciso ter em mente que, em alguma medida, o pintor moderno também se apropria de artefatos industriais, nem que seja apenas no momento em que espreme a tinta de um tubo comprado na loja da esquina. Além disso, ainda conforme Thierry de Duve, é preciso considerar que alguns artistas modernos, na contramão do

essencialismo autográfico, “procuraram aliviar sua arte ‘interiorizando’ alguns procedimentos e características da tecnologia que a ameaçava, ‘automatizando’ seu próprio corpo no trabalho” (Idem, *ibidem*).

O método divisionista dos pintores ligados ao neo-impressionismo é um exemplo característico dessa postura. No plano da teoria, Signac escreve com todas as letras, em *De Delacroix au néo-impressionnisme*, que um dos objetivos da fragmentação pontilhista era considerar cada pincelada singular como algo semelhante a uma nota musical. Daí que Yve-Alain Bois tenha interpretado, agora no plano da prática, a pintura de Seurat, este grande parceiro de Signac, como sendo a “incorporação do mecânico no âmbito da própria pintura” (BOIS, 2009, p. 280). Num caso como noutro, a tentativa de se dividir o espectro cromático e o *continuum* da matéria pictórica através de pinceladas pequeníssimas, puras e ordenadas, nada mais é do que uma tentativa de superação do caráter selvagem e incontrolável da pintura, de sua eterna condenação autográfica. Diferenciado em unidades discretas, o ato pictórico divisionista fez ou pretendeu fazer de cada pincelada um padrão universal, um verdadeiro pixel, antecipando assim, em muitas décadas, as retículas pop de Roy Liechtenstein, para não falar da própria lógica binária da imagem digital.

Aliás: a divisão da quadratura visual em porções equivalentes foi certamente um dos mitos racionalistas mais importantes do modernismo, ao menos em suas variantes menos afeitas ao *pathos* matérico e gestual. Como se sabe, parte considerável do pensamento construtivo pressupôs a possibilidade de uma linguagem elementar, de alcance universal. Pretensamente adaptado às necessidades da sociedade industrial, o vocabulário geométrico tornou-se a panaceia do progresso econômico e da exigência funcionalista. Na recusa das idiosincrasias românticas, via de regra associadas ao fetiche do toque pessoal, o artista construtivo, esse agente absoluto da modernização, não hesitou em conceber a linguagem como um estoque de formas rigorosas que permitissem o intercâmbio entre a pintura, o design e a arquitetura.

Não se trata, é claro, de compreender a abstração geométrica como uma simples derivação do caráter projetual do desenho técnico, como se o processo criativo de um Mondrian, por exemplo, fosse equivalente às formas apriorísticas do

design (BOIS, 2009, P. 193). A questão, como vejo, é muito mais simples: trata-se apenas de compreender que tanto o uso de margens rígidas, mensuráveis por coordenadas, quanto a adoção de cores literalmente chapadas é algo que só pode ocorrer, no contexto da arte, quando o espaço da obra moderna passa a ser concebido como um campo reticulado, ou como prefere Rosalind Krauss, como uma estrutura em forma de grade (KRAUSS, 1996, pp. 23-33). Entretanto, conceber o campo do visível como um cruzamento de coordenadas espaciais, ainda que de coordenadas traçadas a posteriori, não deixa de ser uma forma de estruturar um sistema capaz de, mediante certas convenções, reeditar uma “mesma” ocorrência visual, num processo similar ao que já ocorre com a arquitetura e o design. Em casos extremos, quando a corda bamba das convenções autográficas parece fraquejar, uma mesma obra pode, sim, ser refeita: datado de 1915, o *Relevo de canto complexo*, de Vladimir Tatlin, foi reconstruído em 1979; da mesma forma que a *Sala Proun*, criada em 1923 por El Lissitzky, foi remontada em 1965; para não falar da *Coluna*, de Naum Gabo, que, datada de 1923, é na verdade uma réplica de 1975. Embora sejam muitos e variados, os exemplos, nesse sentido, deveriam inclusive ultrapassar os casos de obras refeitas, estendendo-se a toda obra construtiva que pudesse, *ao menos potencialmente*, ganhar novas e múltiplas ocorrências. Enfim, das esculturas de Katarzyna Kobro às pretensões matemáticas de Van Doesburg e Max Bill, passando pelos ambientes do *De Stijl* ou pelos cubos estereométricos de Gabo, o fato é que há toda uma tradição moderna, no campo da arte, que se mostra disposta a interiorizar os procedimentos alográficos da indústria, chegando ao ponto, em certas condições, de terceirizar a própria execução de suas obras.

4. Marcel Duchamp e o *ready-made*

Por outro lado, é preciso notar que o caso mais importante de introjeção do pensamento industrial no procedimento poético não vem do viés construtivo, mas sim, curiosamente, do viés mais irônico e niilista dos procedimentos modernos: o conhecido gesto *ready-made*, de Marcel Duchamp. Como é bem sabido, Duchamp abandonou a pintura nos anos 1910 e pôs-se a pesquisar, como um sociólogo de domingo, não novas formas de estilo, mas o próprio funcionamento da instituição-

arte. Em 1914, deu origem ao seu primeiro *ready-made* – gesto máximo das “vanguardas” – ao declarar um porta-garrafas como “obra de arte”. Tratava-se, segundo consta, de uma operação inédita que consistia na simples apropriação *artística* de um objeto qualquer, via de regra industrializado e funcional (DUVE (1989, p. 115). Deste modo, uma vez “apropriado” – ou seja: assinado pelo artista, ou simplesmente transposto para um museu – o objeto escolhido pretensamente alterava o seu status ontológico e se transformava, pela vontade do artista, em “obra de arte”. Com tal procedimento, claro, Duchamp pretendeu afirmar, entre outras coisas, que as qualidades “artísticas” de um objeto não estavam nas suas propriedades internas, físicas, autográficas, mas sim nas externalidades de seu contexto discursivo e institucional, aí incluídas as declarações do artista, as opiniões da crítica e as chancelas do museu. Evidentemente, essa era apenas meia-verdade; mas uma meia-verdade, digamos assim, persuasiva e inaugural. Pois com sua estratégia *ready-made*, convenhamos, Marcel Duchamp não apenas desmistificou as idéias de “aura”, “autoria”, “trabalho manual” e “virtuosismo técnico”, o que já seria muito, como sobretudo demonstrou a situação de arbítrio presente em todo processo de nomeação e validação das obras de arte.

Em Duchamp, a divisão do trabalho industrial, baseado na separação entre projeto e execução, parecia em tudo oposta à artesanaria rara do pintor. Desse modo, se a “aversão de Duchamp pela pintura”, como afirma Yve-Alain Bois, surgia da “interiorização da produção em massa”, era justamente porque esta logo parecia “um presságio do fim da pintura”, presságio este que se exprimia, para completar o círculo, “através de sua mais elaborada *mise-en-scène*: a invenção do *readymade*” (BOIS, 2009, pp. 278-280).

5. As novas vanguardas e os limites dos regimes de imanência

Dito isso, não deve espantar o fato de que Duchamp, obliterado durante o entre-guerras, tenha sido “resgatado”, para dizer de algum modo, exatamente no contexto da cultura de massas do pós-segunda guerra. A partir dos anos 1950, mas sobretudo nos anos 1960 e 1970, a figura de Marcel Duchamp, particularmente em

sua rubrica *ready-made*, entrou no centro dos debates das chamadas novas vanguardas, abrindo caminho para a generalização do conceito de apropriação. Em oposição ao autografismo implícito da geração expressionista abstrata, os artistas da pop, do minimalismo e da arte conceitual, embalados pela contracultura sessentista, fizeram da recusa da pintura um pretexto para a expansão da própria noção de “obra múltipla”. Dali em diante, a disputa pela primazia do autográfico ou do alográfico, implícita no processo expansivo das vanguardas, acabou levando, nas suas formas mais radicais, a um sem-número de situações-limite.

A própria ideia de “arte conceitual”, de início, apresentava-se como uma inversão consciente do predomínio do autográfico no campo das artes visuais. Com o termo “conceitual”, Sol LeWitt referia-se, de saída, ao caráter múltiplo e projetual de seus próprios trabalhos naquele momento, dos cubos geométricos aos desenhos de parede (LEWITT, 2006a, pp. 176-181). Para ele, a “arte conceitual”, contraposta a uma “arte perceptiva”, era definida por um projeto – a “idéia” – que antecedia a execução e independia “da habilidade do artista como artesão” (Idem, ibidem, p. 177). Longe do paradigma emotivo e gestual da pintura autográfica, os trabalhos “conceituais” de LeWitt não dependiam sequer do toque do artista e podiam ser realizados por qualquer pessoa capaz de compreender e executar as anotações escritas e os diagramas planejados. Em resumo: é “a idéia” – afirmou – e não mais a emoção subjetiva, a “extravagância” do gosto ou o estilo de cada mão, que “se torna a máquina que faz a arte” (Idem, ibidem, p. 176).

Dois anos depois, em janeiro de 1969, Sol LeWitt desdobrou seu argumento no conhecido artigo “Sentenças sobre arte conceitual” (LEWITT, 2006b, pp. 205-207). Nele, o artista reafirmou a precedência da “idéia” sobre as demais etapas do trabalho de arte. Nesse sentido, teríamos, em síntese, três fases distintas: a concepção, a execução e o resultado material – ou, para ficar nos termos que nos interessam, a obra alográfica/múltipla (“tipo”), a execução (mediante um “sistema de notação”) e o objeto final (a “ocorrência”). A concepção ou “idéia”, já foi dito, seria o núcleo do trabalho de arte, quando não o próprio trabalho (Idem, ibidem, p. 206). Comunicável por palavras ou números, a “idéia”, antes de ser executada, deveria estar completa na mente do artista, e já ali se mostraria boa ou ruim, imaginativa ou limitada. A execução, por sua vez, seria um processo “mecânico”, inalterável e para-visual. Pois como escreveu LeWitt: “uma vez que a idéia da peça esteja estabelecida

na mente do artista e a forma final esteja decidida, o processo é levado adiante *cegamente*” (Idem, ibidem, p. 207; grifos meus). Por último, enfim, ao final do processo, teríamos ainda a “peça” ou, como prefiro, a sua ocorrência material, agora definida como uma espécie de “condutor da mente do artista para os observadores” (Idem, ibidem, p. 206).

Com isso, vemos que não é totalmente certo afirmar que o conceito de “obra de arte” entra *em crise* com as vanguardas dos anos 1960 e 1970, especialmente em suas vertentes conceitualistas. O que ocorre, antes, é a *ampliação* do que se entende por “obra”. A partir de então, no contexto da arte contemporânea, uma “obra de arte”, ainda que considerada sob a ótica das artes visuais, não deve mais se restringir à classe dos objetos autográficos, como de costume. Nada impede, claro, que o artista *plástico* ainda opere dentro do registro específico das artes *plásticas*, pois ao contrário do que se dizia nos anos 1960 e depois nos 1990, a pintura não “morreu” como forma de construção simbólica. Acontece, apenas, que seu modelo autográfico-objetual não mais resume o todo da experiência histórica da arte. Dilatando a concepção de “objeto único” e de “regime autográfico” uma obra de arte pode, agora, e desde o processo de expansão das vanguardas, ser tanto um objeto autográfico quanto um fenômeno múltiplo (um “tipo”), como no caso exemplar de Lewitt².

Fora disso, resta compreender de que forma e por que caminhos as obras de arte contemporâneas, em conexão direta com o legado histórico das vanguardas, se posicionaram, dada as fronteiras de sua própria diversidade, diante da estrutura teórica dos regimes de imanência. Mas essa já é outra conversa.

¹ Originalmente intitulado *Languages of art* [Linguagens da arte], o livro inaugural da teoria dos regimes de imanência foi escrito no final dos anos 1960 por Nelson Goodman e publicado em meados da década seguinte (GOODMAN, 2006). Desde então, entre os muitos debatedores dessa obra original, merece destaque o teórico francês Gérard Genette, que em 1994 publicou o livro *L'Oeuvre de l'art: immanence et transcendance* [A obra de arte: imanência e transcendência], basicamente voltado a testar e aperfeiçoar o universo tipológico criado por Goodman (GENETTE, 2001). Foi o próprio Genette, inclusive, quem batizou parte da teoria goodmaniana de “teoria dos regimes de imanência”.

² A respeito da introjeção do regime alográfico no contexto da arte conceitual histórica, ver: FREITAS, 2011.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009 [1990].
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993.
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.
- DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1997.
- DUCHAMP, Marcel. Pintura a serviço da mente. In: CHIPP, Herschel. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1997 [1974].
- FREITAS, Artur. Arte conceitual e conceitualismo: uma síntese teórica. *Concinnitas*, UERJ, Rio de Janeiro, v. 18, 2011.
- GENETTE, Gérard. *A obra de arte: imanência e transcendência*. São Paulo: Littera Mundi, 2001. [1994].
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995 [1959].
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006 [1968].
- GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. _____ . *Estética doméstica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002 [1971-1979].
- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996 [1985].
- LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual [1967]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006a. _____ . Sentenças sobre arte conceitual [jan. 1969]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006b.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: perspectiva, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO / Ed. 34, 2005.
- REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papirus, 1994.
- SCHAPIRO, Meyer. Recent abstract painting. In: *Modern art: 19th and 20th century*. Nova York: Braziller, 1978 (em português: *Arte moderna: século XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 1996).

Artur Freitas

É historiador da arte, professor adjunto da Faculdade de Artes do Paraná da Universidade Estadual do Paraná (FAP/UNESPAR), professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR – Mestrado e Doutorado) e autor de *Arte de guerrilha* (Edusp, 2012, no prelo), *Solar da gravura* (Medusa, 2011) e *Tony Camargo* (Berlendis & Vertecchia, 2011).