

Quem tem medo da confusão entre as artes?

Who's afraid of confusion between the arts?

Prof. Ms. Ivair Reinaldim, PPGAV/EBA-UFRJ

Resumo: O artigo analisa as bases teóricas e ideológicas do crítico Michael Fried ao caracterizar o minimalismo como “não-arte”, devido a sua ênfase na *teatralidade*. Teatro, nesse contexto, é compreendido como essência da noção romântica de *Gesamtkunstwerke*, situação combatida pela crítica modernista, por considerar a diluição das fronteiras entre as áreas de competência de cada arte um fator de decadência.

Palavras-chaves: minimalismo, teatralidade, Modernismo, *Gesamtkunstwerke*, extradisciplinaridade

Abstract: The article analyzes the theoretical and ideological bases of the critic Michael Fried to characterize the minimalism as "non-art," because of its emphasis on theatricality. Theater, in this context, is understood as romantic essence of the concept of *Gesamtkunstwerke*, countered by the critical situation modernist, considering the dilution of the border between areas of competence of each art a factor of decay.

Keywords: minimalism, theatricality, Modernism, *Gesamtkunstwerk*, extradisciplinary

Em 1967 o crítico norte-americano Michael Fried publicou o texto “Arte e objetividade” [*Art and Objecthood*] na revista **Artforum**, estabelecendo a diferença entre a natureza do objeto minimalista e a obra de arte modernista. Nele, o crítico acusa os artistas minimalistas, designados como “literalistas”, de enfatizarem a *teatralidade* de seus trabalhos, em detrimento da especificidade dos meios plásticos, uma vez que, ao se colocarem num campo movediço, entre pintura e escultura, exigiam do espectador a redefinição constante de sua posição e de sua percepção. Teatralidade, então, caracterizaria um efeito ou uma propriedade cênica, espécie de presença de palco, que não condizia com o que a Teoria Modernista define como qualidade da obra de arte. Segundo o crítico, ressaltar a teatralidade seria produzir “não-arte”.

Curiosamente, desde a década de 1950 tornaram-se mais frequentes as pesquisas no campo do Happening, do Environment, das performances; formas híbridas, que exploram as interconexões entre artes plásticas, teatro,

música, dança, vídeo, literatura, etc., sem se definirem pelo predomínio de uma linguagem ou outra. A noção de “obra de arte total”, *Gesamtkunstwerke*, proposta por Wagner e em consonância com o sentimento romântico, perpassando as poéticas futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas, com forte destaque no contexto da arte contemporânea, tem como modelos históricos a ópera e o teatro de variedades, conforme ressalta a historiadora RoseLee Goldberg. Todas essas propostas artísticas poderiam, portanto, ser rotuladas por seu caráter teatral, em detrimento à suposta “pureza” da arte modernista. Mas é justamente nos trabalhos minimalistas, por explicitarem os limites da produção artística do modernismo, que Fried diagnostica tal condição.

Nosso objetivo nesse artigo, enfim, é compreender alguns posicionamentos de Michael Fried em relação ao minimalismo, contrapondo-os a algumas ideias dos artistas Donald Judd e Robert Morris, pontos de partida para a reflexão do crítico. Em seguida, averiguar suas referências teórico-ideológicas, sobretudo através dos textos de Clement Greenberg, principal crítico da vanguarda modernista norte-americana, e mais profundamente, das considerações de G.E. Lessing, presentes no seu livro **Laocoonte** ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia, escrito no século XVIII. A partir dessas questões poderemos estabelecer cruzamentos teóricos que problematizarão o mal-estar frente à noção romântica de confusão entre as artes.

Fried e as implicações da arte literalista

Em primeiro lugar, é importante compreendermos que o minimalismo nunca foi um movimento programático, consciente, por parte dos artistas. Termos como “arte minimal”, “estruturas primárias”, “arte literalista”, entre outros, caracterizam-se como estratégias teóricas para conciliar artistas que durante os anos 60, nos Estados Unidos, estavam produzindo obras com características comuns. O teórico/artista David Batchelor comenta que “quase todo trabalho aproximadamente geométrico, vagamente austero, mais ou menos monocromático e de aparência geral abstrata foi ou é provável que seja rotulado de minimal num ou noutro momento.” (BATCHELOR, 2001, p. 6-7)

Some-se o uso de materiais industriais, composição modular, repetitiva e simples, além de uma importante produção teórica dos artistas, explicitando intenções e referências, mas também, muitas vezes, norteando o modo como os trabalhos deveriam ser compreendidos.

Desse modo, Michael Fried assume não só os trabalhos minimalistas em si, mas os textos de artistas, sobretudo os de Donald Judd e Robert Morris, como base para sua análise crítica. Judd, por exemplo, ressalta em seu célebre ensaio “Objetos específicos” [*Specific Objects*] – segundo ele escrito em 1963 e só publicado em 1965, em **Arts Yearbook 8** –, que

A metade, ou mais, dos melhores novos trabalhos que se têm produzido nos últimos anos não tem sido nem pintura nem escultura. Frequentemente, eles têm se relacionado, de maneira próxima ou distante, a uma ou a outra (FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 96).

Assim, entre a pintura e a escultura modernistas, Judd identifica nesses trabalhos uma diluição das fronteiras das artes: por serem tridimensionais, aparentavam-se mais com a escultura, tal como os trabalhos de Brancusi, Gabo ou Pevsner; porém, dialogavam com as questões específicas e limites da pintura, principalmente com as novas possibilidades e problemáticas legadas por artistas como Pollock, Rothko e Newman.

Judd considerava que os limites físicos da tela [*shape*] e o ilusionismo espacial na pintura apresentavam-se como problemas a serem solucionados, pois determinam e limitam o arranjo de todos os elementos da composição, tornando-a relacional, uma coisa em relação à outra – algo que Greenberg já havia explicitado anteriormente na pintura modernista. A solução apontada pelo artista era tratar a pintura não como composição (*imagem*, nos dizeres de Judd), mas como objeto, e assim destacá-la da parede, tornando-a tridimensional, inserida no espaço real. Contudo, não bastava aproximá-la da escultura, uma vez que esta também se caracteriza pelo conjunto de partes somadas e relacionadas entre si – composição por adição –, estabelecendo hierarquias entre seus elementos. Contra essa condição, artistas minimalistas afirmaram valores, tais como totalidade, unicidade e indivisibilidade, criando trabalhos que não fossem nem pintura nem escultura, mas “coisas”, *objetos*

específicos. Assim, é a simplicidade do formato [*shape*], aliada à ordenação simples, uma coisa depois da outra, que garante a totalidade do objeto.

Ao assumirem essa postura, esses artistas inverteram o jogo da percepção artística: o que passa a valer não é a obra de arte autônoma, mas o modo como os objetos minimalistas são experimentados pelo espectador. Assim, criam tensão em relação à própria arte modernista, pois trabalhos antes vistos como pinturas ou esculturas passariam a ser percebidos como objetos. Para Fried, essas implicações eram por demais perigosas: segundo o crítico o que conta numa pintura não é sua *objetidade*, ou seja, seu formato, sua configuração [*shape*], mas seu conteúdo formal, interno à própria pintura; seu conteúdo deve se estabelecer através da especificidade do meio e não pela literalidade de sua presença, por sua especificidade enquanto objeto.

Essa condição acarretaria ao minimalismo o atestado de “não-arte” (pinturas e esculturas modernistas, como formas autônomas identificadas ao conceito de “arte”, não seriam essencialmente objetos). Assim, o crítico conclui de modo categórico: “a adoção literalista da objetidade nada mais é do que um apelo a um novo gênero de teatro; e o teatro é hoje a negação da arte.” (FRIED, 2002, p. 134) Mas como e por que o crítico chega a esse tipo de vinculação? Por que é justamente no teatro que ele enfatiza a falência da arte, enquanto discurso modernista?

A noção de teatralidade estaria não nos objetos minimalistas em si, mas na relação destes com o observador. A experiência desse encontro é a de um objeto em uma “situação”, *in situ*, incluindo a presença física do indivíduo diante do trabalho. Fried cita Robert Morris, a partir do texto “Notas sobre escultura” [*Notes on Sculpture*], publicado em 1966, em duas partes, na **Artforum**:

O objeto é tão somente um dos termos dessa nova estética. Essa é de certo modo mais reflexiva, porque a consciência que alguém tem de si mesmo existindo no mesmo espaço que o trabalho é mais forte do que em trabalhos anteriores, com suas muitas relações internas. O espectador torna-se mais consciente do que antes do fato de estar ele mesmo estabelecendo relações, uma vez que apreende o objeto a partir de posições variadas e sob

condições variáveis de luz e contextualização espacial.
(MORRIS apud FRIED, 2002, p. 135)

Portanto, o observador passa a ser sujeito em relação a um *objeto* dado, numa determinada situação, e a consciência corporal transforma-se em parâmetro para a consciência da escala do objeto e da dimensão do ambiente, do espaço entre as coisas. A base da percepção do trabalho constitui-se na experiência fenomenológica: o objeto é o centro da situação, pois é ele que a cria, modificando o espaço que ele ocupa, mas a situação pertence inegavelmente ao espectador, só se completando mediante sua presença física. As relações não são mais internas aos trabalhos, como ocorria no modernismo, mas pertencem à situação como um todo.

Fried percebe aí a ênfase teatral dos objetos literalistas, função da cumplicidade que o trabalho quer ter com o observador, sujeito em relação ao objeto, experiência aberta que existe necessariamente no tempo, numa duração indefinida. E é justamente a favor do teatro, embora não explicitamente em seu nome, que os valores específicos da pintura e da escultura modernistas são rechaçados. Assim,

há uma guerra em curso entre o teatro e a pintura e a escultura modernistas, entre o teatral e o pictórico – uma guerra que, apesar da rejeição explícita da pintura e escultura modernistas por parte dos literalistas, não é basicamente o efeito de um programa ou de uma ideologia, mas de experiência, convicção, sensibilidade. [...] o teatro e a teatralidade hoje estão em guerra não apenas com a pintura modernista (ou com a pintura e a escultura modernistas), mas com a arte em si mesma – e na medida em que diferentes artes podem ser descritas como modernistas, com a sensibilidade modernista em si mesma. (FRIED, 2002, pp. 139, 141)

Tanto o sucesso quanto a sobrevivência de cada arte, segundo o crítico, estaria na sua capacidade de eliminar o “teatral” de seus efeitos específicos, algo que ocorreu internamente ao próprio campo do teatro, quando se pretendeu, com Brecht e Artaud, estabelecer uma relação diferente com sua audiência. É a dependência à audiência, algo que não é intrínseco à pintura ou à escultura, que a “sensibilidade modernista” considera intolerável no teatro em geral e nos trabalhos minimalistas: o confronto do objeto com o espectador faz

com que a situação experimentada promova a ilusão de que o objeto existe exclusivamente para o sujeito, uma audiência de uma pessoa só. Na medida em que uma arte específica se aproxima do teatro ela entra em decadência, pois este se constitui como denominador comum de uma série de atividades aparentemente incompatíveis entre si.

Portanto, o teatro cria a ilusão de que as barreiras entre as artes estariam em processo de desmoronamento e que cada arte estaria caminhando em direção a uma síntese desejável: a *Gesamtkunstwerke*, ou obra de arte total. Num contexto fluido, em que é difícil estabelecer o campo de cada arte, torna-se do mesmo modo difícil considerar conceitos como qualidade e valor, essenciais para o juízo crítico modernista. Duas décadas antes, o crítico Clement Greenberg, mentor intelectual de Fried, reforçava o risco de uma confusão entre as artes. É através de seus textos, em particular um deles, que encontraremos as bases para entendimento do que se constitui como a *essência* da sensibilidade modernista.

Greenberg e as implicações de um novo *Laokoon*

Em 1940 o crítico norte-americano Clement Greenberg publicou na **Partisan Review** um dos seus ensaios mais importantes, intitulado “Rumo a um mais novo Laocoonte” [*Towards a Newer Laocoon*], reforçando que as tentativas de estabelecer distinções entre as artes nunca foram inúteis. Obviamente, estava se referindo ao projeto de G.E. Lessing, no século XVIII, quando este investigou as fronteiras entre literatura (“poesia”) e artes plásticas (“pintura”), a partir do caso Laocoonte [*Laokoon*], ou seja, a comparação de suas representações na poesia de Virgílio (*Eneida*, II, 200-27) e no grupo escultórico de Agesandro, Antenodoro e Polidoro (c. 175-50 a.C., Museu do Vaticano).

Contrariando o antigo adágio *ut pictura poesis* (“poesia é como pintura”), de Horácio, ou seu similar, expresso por Simônides de Ceos e registrado por Plutarco (“pintura é uma poesia muda; poesia, uma pintura que fala”), Lessing defende a separação entre as *artes do tempo* e as *artes do espaço*, a partir das especificidades de cada campo e do respeito aos

respectivos limites. O engano expresso pelos gregos na afirmação da similitude entre pintura e poesia foi mantido por vários outros críticos no decorrer da História:

Ora eles forçaram a poesia dentro dos confins estreitos da pintura: ora eles deixaram a pintura preencher toda a larga esfera da poesia. Tudo o que está certo para uma, também deve ser permitido para a outra; tudo o que agrada ou desagradar numa delas, deve necessariamente também agradar ou desagradar na outra; e tomados por essa idéia, eles proferem no tom mais firme os juízos mais rasos quando eles tomam por erros as divergências recíprocas entre as obras do poeta e do pintor sobre um mesmo objeto, para em seguida culpar uma arte ou a outra, conforme eles tenham maior gosto pela arte poética ou pela pintura. (LESSING, 1998, p. 76)

Segundo Mário Seligmann-Silva, tradutor da edição brasileira do livro de Lessing, “a competição entre a poesia e as artes plásticas”, já expressa em Leonardo Da Vinci, “só pode se desenvolver porque se aceitava a existência de *semelhanças* entre esses dois campos das artes” (LESSING, 1998, p. 10). Nesse sentido, Lessing não renuncia às possíveis traduções, chegando mesmo a levantar a hipótese de que o grupo escultórico teve sua origem inspirada na poesia de Virgílio.

Fato é que como a poesia é uma arte do tempo, Virgílio pode explorar a passagem dramática de Laocoonte nas suas mais diversas nuances, inclusive apresentando o ápice de sua dor. Já no grupo escultórico, apenas um único instante pode ser representado, pelo fato de tratar-se de uma arte do espaço. No entanto, contrariamente à maior liberdade do poeta, nem tudo foi possível aos escultores naquele momento: representar o clímax da dor, o grito horripilante na face de Laocoonte, seria comprometer a Beleza da escultura. Para gregos e romanos, a suprema lei era o Belo; “tudo o mais que pode ser abarcado pelas artes plásticas, se não é compatível com a beleza, deve ser totalmente descartado e se é compatível com ela, deve ao menos estar subordinado a ela” (LESSING, 1998, p. 91). Desse modo, mesmo ocorrendo uma tradução de um meio para outro, cada artista teve consciência das especificidades e dos limites de sua área de competência na criação de suas representações.

Interessa-nos saber que, segundo Lessing, a liberdade representativa da poesia (entendida como literatura) não era extensível ao teatro: a encenação do momento supremo da dor de Laocoonte também deveria ser atenuada no rosto do ator, do mesmo modo que nas artes plásticas, pois o poder de explorar a imaginação do espectador era sempre o limite para as potencialidades de cada arte. O teatro ficaria, então, num meio-termo entre as artes do tempo e as do espaço, num território sem fronteiras definidas, compreensão fundamental para o entendimento da acusação de Michael Fried ao minimalismo e, por sua vez, ao próprio teatro.

Voltando ao *Laocoon* de Greenberg. O crítico afirma que em todas as épocas houve uma forma de arte predominante, tornando-se protótipo para as demais. Conseqüentemente,

as outras tentam se despojar de suas próprias características e imitar-lhe os efeitos. A arte dominante, por sua vez, tenta ela própria absorver as funções das demais. Disso resulta uma *confusão das artes*, pela qual as subservientes são pervertidas e distorcidas; são obrigadas a negar sua própria natureza no esforço por alcançar os efeitos da arte dominante. No entanto, as artes subservientes só podem ser manipuladas desse modo quando já alcançaram um grau de domínio técnico que lhes permita se atrever a dissimular seus meios. (FERREIRA e COTRIM, 2001, p. 46, grifo nosso)

Em relação às artes da pintura e da escultura, no decorrer dos séculos XVII, XVIII e XIX, não só elas atingiram um alto grau de destreza, o que possibilitava que uma imitasse os efeitos da outra, como ambas podiam representar os efeitos da literatura. Assim, a ênfase é retirada da especificidade do meio e transferida para a capacidade de representação do tema, ou seja, de interpretar temas para alcançar efeitos poéticos. A pintura francesa do século XIX, por exemplo, empenhou-se em cumprir os ditames da sociedade burguesa, dispondo sua capacidade de criar ilusão realista a serviço da literatura sentimental e declamatória. É nesse contexto que nasce a vanguarda, procurando encontrar novas formas culturais de expressão e estimulando a noção de identidade autônoma das artes, ao excluir de seu âmbito qualquer valor que lhe seja externo ou nocivo.

O resultado foi que, ao excluir o tema das artes plásticas, a vanguarda eliminaria o conteúdo ideológico com o qual a sociedade contaminava a arte, iniciando-se uma ênfase no conteúdo formal (especificidade do meio) e no entendimento das artes como disciplinas autônomas. Porém, após a eliminação do literário na pintura e na escultura, através da ênfase nas formas e na busca pela não-representação, coube à música, por ser a menos imitativa das artes, constituir-se como a nova referência, o novo protótipo: outra fase de confusão entre as artes se prenunciava no horizonte do modernismo.

Só aceitando o exemplo da música e definindo cada uma das outras artes unicamente nos termos do sentido ou faculdade que percebe seu efeito e excluindo de cada arte tudo o que é inteligível nos termos de qualquer outro sentido ou faculdade, é que as artes não musicais poderiam atingir a “pureza” e a auto-suficiência que desejavam [...]. A ênfase, portanto, deveria incidir sobre o físico, o sensorial. (FERREIRA e COTRIM, 2001, p. 53)

Para Greenberg, tratava-se de outro equívoco, uma vez que a música não é a única arte imediatamente sensorial: a pintura, ao tornar-se abstrata, também é sensória, estimulando a visão do espectador. Desse modo, cada arte atingiu seu estado puro, concentrada na sua área de competência, cada uma em segurança dentro de suas “legítimas” fronteiras, aceitando as limitações de seus respectivos meios. “É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de cada arte, a opacidade de seu meio deve ser enfatizada” (FERREIRA e COTRIM, 2001, p. 54). O veredicto de Lessing passa a ter validade novamente.

Portanto, Greenberg sintetiza a “sensibilidade modernista” reivindicada por Fried, possibilitando que critérios de definição de valor e qualidade em arte possam ser considerados como parâmetros objetivos de avaliação judicativa. A partir dessas considerações, qualquer desejo de síntese artística, de confusão entre as artes, é expurgado do campo autônomo da “arte”; fora desses limites, estaria a vasta extensão das manifestações da “não-arte”. Para Fried, a teatralidade seria um mal a ser combatido exatamente por colocar em risco esses critérios de avaliação. Frente à tentativa de delimitação das áreas de competência de cada arte (busca de “pureza”), o teatro era considerado um

elemento desvirtuador da pintura e da escultura, assim como foi a literatura anteriormente. Concordar com Fried, porém, é excluir do campo das artes visuais propostas que alargaram as possibilidades de criação artística e mesmo que apresentaram questionamentos pertinentes para o campo da arte e da cultura como um todo, como o próprio minimalismo. Deveríamos, então, temer a confusão entre as artes?

Por uma extradisciplinaridade entre as artes

O crítico Brian Holmes no recente texto “Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições” [*Extradisciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions*] apresenta-nos os conceitos de *tropismo* e *reflexividade*:

A palavra tropismo transporta o desejo ou necessidade de virar-se rumo a algo além, a um campo ou disciplina exterior; enquanto a noção de reflexividade indica um retorno crítico ao ponto de partida, uma tentativa de transformar a disciplina inicial, de acabar com sua isolamento, de abrir-se a novas possibilidades de expressão, análise, cooperação e compromisso. Esse movimento de ida e volta ou, melhor, essa espiral transformativa é o princípio operativo do que chamarei de investigações extradisciplinares. (HOLMES, 2008, p. 8)

Correndo o risco de tratarmos de modo simplista a questão, uma vez que o autor elabora um conjunto de investigações mais complexo do que o sentido que empregamos os conceitos aqui, pensamos que esses termos constituem-se como importante instrumental teórico-metodológico para enfrentarmos o campo multifacetado da produção simbólica contemporânea, não só restrito ao campo das artes, mas também suas interconexões com o campo das disciplinas, dos saberes humanos, tais como: filosofia, antropologia, política, psiquiatria, urbanismo, biotecnologia, etc.

Reconhecer “confusão entre as artes” como possibilidades de hibridizações de linguagens, meios, referências, etc., tem sido um modo de reavaliar muitas propostas artísticas do século XX, a partir de outros critérios críticos. Por outro lado, não é necessário, e perspicaz, renunciar completamente ao legado da crítica modernista: a reflexão a partir das

especificidades dos meios ainda pode nos orientar no enfrentamento do atual estado de coisas, a separar o joio do trigo. O movimento de ida e volta, tal qual numa performance, assim, parece-nos o meio mais adequado para enfrentar as possibilidades abertas pela arte e pela teoria da arte. Não há o que temer.

Bibliografia:

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Tradução de Célia Euvaldo. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução de Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____ (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. Tradução de Milton Machado. **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares: para uma nova crítica das instituições. **Concinnitas**, Revista do Instituto de Artes da Uerj, Rio de Janeiro, ano 9, n. 12, jul. 2008.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras: Secretaria de Estado da Cultura, 1998.