



Universidades Lusíada

Santos, David

O lugar e os lugares da arte

<http://hdl.handle.net/11067/4945>

Metadados

Data de Publicação

2001

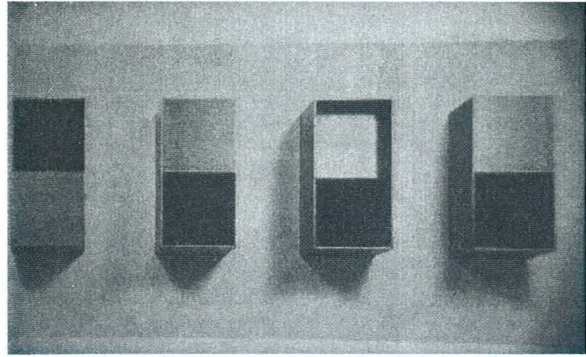
Resumo

Trocadilho embrionário dos maiores equívocos, o jogo conceptual sobre os significados que a palavra lugar comporta, ajustase a uma imensa rede de sentidos, seja qual for a perspectiva em que a tomemos por referência. Sobretudo isso se confirma quando á arte se propõe a reflexão do lugar. Se as artes visuais, no ímpeto narrativo que lhe configurou a maior parte da sua história, têm uma longa tradição de rememoração sobre o(s) lugar(es) como referentes de identidade cultural e memória, elas são re...

Tipo

bookPart

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-05-03T13:01:18Z com informação proveniente do Repositório



Donald Judd - "Escultura Mural", 1967

O LUGAR E OS LUGARES DA ARTE

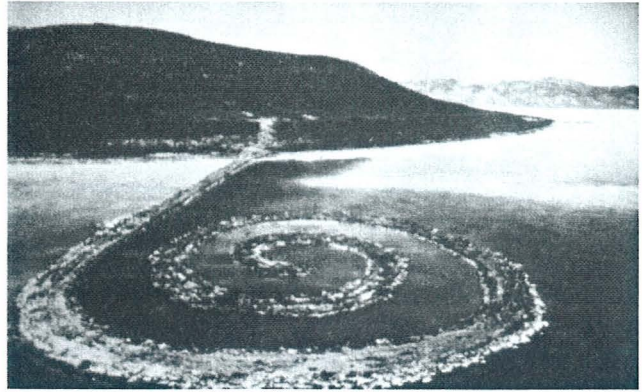
DAVID SANTOS

Trocadilho embrionário dos maiores equívocos, o jogo conceptual sobre os significados que a palavra lugar comporta, ajusta-se a uma imensa rede de sentidos, seja qual for a perspectiva em que a tomemos por referência. Sobretudo isso se confirma quando à arte se propõe a reflexão do lugar. Se as artes visuais, no ímpeto narrativo que lhe configurou a maior parte da sua história, têm uma longa tradição de rememoração sobre o(s) lugar(es) como referentes de identidade cultural e memória, elas são responsáveis igualmente por uma das mais decisivas estratégias de interrogação acerca da noção de lugar, aprofundando significativamente a ideia generalizada e quase inabalável que temos desse mesmo conceito. Desde a sua autoconsciência em torno do lugar que ocupa no universo mais amplo do domínio criativo até à sua manifestação de partilha poética, reflexiva ou linguística com o lugar ou os lugares do mundo, a arte manteve sempre uma íntima relação com o conceito mais geral de lugar, quer seja o lugar da sua motivação ou inspiração criativa, o lugar da sua apresentação institucional, ou o lugar entendido como matéria essencial de intervenção, na sua confirmação de espaço ou local físico concreto.

Em termos gerais, as artes visuais trazem sempre consigo a reflexão do lugar, nomeadamente nas influências recíprocas que se estabelecem entre o espaço e a obra, na edificação de um ambiente, ou na transformação da sua consciência. Por outro lado, a encenação do lugar (físico ou espiritual) não escapa ao modo como hoje a arte se apresenta, na consideração das suas características essenciais, dos seus suportes privilegiados, ou ainda o filtro da sua intencionalidade, entre a dicotomia de uma autoreferencialidade que a ajuda a definir as margens de um "corpus" disciplinar na esteira do paradigma teórico modernista defendido por Clement Greenberg¹, e a incessante tematização dos seus conteúdos, correspondendo assim, desse modo, à

indirecta marcação de um tempo, o da sua contemporaneidade, como desde cedo soube observar Charles Baudelaire, em “O pintor da vida moderna”².

Quando a arte testemunha uma realidade que lhe é exterior, funcionando dessa forma essencialmente como um meio de difusão e expressão, a referência a um lugar específico, evocado mais ou menos de modo concreto, alcança uma prioridade extraordinária, directa ou indirectamente assumida, no processo de comunicação. Mesmo aí, na situação de formador de uma imagem concreta referente a um qualquer lugar, a obra de arte pode ainda relacionar-se com o espaço ou o lugar da arquitectura que a recebe, convidando ao diálogo entre os significados de lugar que aí se interceptam. Por outro lado, quando a arte sobretudo promove a apresentação das suas características essenciais, nomeadamente aquelas que constituem a sua definição específica (cor, forma, etc.) ela introduz uma outra dimensão do lugar, ajudando a manifestar o seu desejo de relação directa com o espaço que ocupa, não já na evocação de um outro lugar que a sua imagem transporta, mas antes como objecto específico (também no sentido em que Donald Judd falará de “Specific Objects”³), que do processo de progressiva abstractização do referente se assume como objecto no lugar ou espaço da sua manifestação, como no exemplo mais rigoroso e elaborado da pintura abstracta em Piet Mondrian. Daí ao confronto fenomenológico dos objectos de Judd, alude-se cada vez mais, e de uma forma decisivamente envolvente, ao lugar em que esses mesmos objectos se apresentam, deixando de se confinar aos lugares tradicionais de apresentação da arte, para integrar de forma quase natural o próprio espaço, ou o lugar da arquitectura que solicita a sua presença. No caso dos trabalhos iniciais de Judd, que faziam alinhar em série um conjunto de elementos geometricamente iguais e que seguiam uma rígida orientação perceptual, reforçavam por essa via a sua imediata presença de objecto, aludindo à especificidade do volume, da cor e da combinação estabelecida entre elementos essencialmente idênticos, criando assim uma absoluta e radical desmetaforização do objecto de arte (aí dividido na sua definição mais tradicional entre pintura e escultura) que, despido de conteúdo ou significado alegórico revelava apenas o supra-sensível da forma, da matéria,



Robert Smithson, "Spiral Jetty" - Great Salt Lake, Utah, 1970

da cor ou da escala. Esta seria uma linha de evolução lógica em que da pintura que evoca um qualquer lugar ou espaço exterior se chega ao objecto pintado (ou não) que apenas deseja uma maior e mais perfeita integração no espaço que o recebe. Haverá nesta linha de evolução uma certa esteticização da vida, que parece querer unir artes plásticas, design e arquitectura.

Todavia, num outro sentido de interrogação acerca do lugar e da sua relação com a arte, desenvolve-se uma linha que começa em Marcel Duchamp, com a prática de "ready-made" a provocar a consciência mais cruel sobre o próprio lugar da arte (as suas instituições específicas que conferem estatuto de arte aos objectos: "atlieres", galerias ou museus), e que se prolonga depois na estética do "object trouvé" surrealista, convocando cada vez mais uma certa poética do lugar e da vida quotidiana para o domínio do objecto de arte, potencialmente aproveitando em termos matéricos e conceptuais tudo o que o mundo ou real podem fornecer. Nessa mesma linha surgem nos anos 60 e 70 as intervenções mais radicalmente conscientes sobre a permuta dos lugares (da arte e da não-arte) protagonizadas pela *Land art* inglesa e a *Earth art* norte-americana. Aí, o lugar da arte é invadido pela matéria bruta da natureza, ainda que reordenada pelo homem, como no caso de várias intervenções na galeria de Richard Long ou no exemplo máximo de Walter de Maria que terá literalmente enchido uma galeria de arte com 220 000 libras (unidade de peso) de terra. De outro modo, o objecto de arte tende a desmaterializar-se e expressar-se em variadíssimas formas no espaço ou lugar exterior à "instituição arte", acompanhando assim as deambulações do artista pelos lugares da natureza e do mundo exterior à arte, estabelecendo um desejo de intervenção que da arte ainda mantém algumas das suas características, como a noção de forma ou marca linear que caracterizam as acções de Long ou Robert Smithson, nas intervenções no espaço ou lugar original da paisagem e da natureza. Contudo, R. Smithson distingue-se de R. Long ao apresentar um projecto de oposição crítica sobre o lugar da arte, demarcando possibilidades outras de intervenção que o aproximam igualmente da "arte pública" mais céptica, confundindo desse modo o sistema e o mercado de arte. Em Robert Smithson encontramos um sistema de desenvolvimento estético e perceptivo que equaciona ainda a reflexão anti-racionalista sobre os conceitos

de natureza do lugar, do não-lugar da arte à natureza, da construção abandonada ou em ruína ao monumento público mais preservado. Mas mesmo que a muito personalizada interpretação da 2ª Lei da Termodinâmica, da riqueza contraditória ou ilógica da matéria natural e industrial, ou a crítica às noções de “dispêndio”, “vazio”, “deslocação” e “entropia” do lugar tenham determinado a maioria das acções *earth-art* de Smithson, bem como a sua dimensão alegórica⁴ na interpretação da forma que intervém ou se revela na paisagem da sociedade pós-industrial, é também a conquista do lugar pela sensibilidade da arte que estabelece uma nova ordem de valores entre as noções de espaço físico e estético⁵. É como se a obra de arte tivesse abandonado a evocação da paisagem na construção de uma imagem para passar a manifestar algo da sua essência (forma, cor, etc.) no domínio mais vasto da própria paisagem, no mundo real e já não apenas evocado. De facto, mesmo quando Judd (minimalista), por um lado, ou Smithson (pós-minimalista), por outro, pretendem declarar uma versão alternativa em relativamente ao formalismo modernista teorizado por Greenberg, o seu trabalho prolonga, em parte, e paradoxalmente, esse mesmo paradigma - ainda que introduzindo o gérmen da sua superação, a partir de uma instabilização radical das fronteiras entre valor de forma e de conteúdo, entre o estético e o não-estético.

Ao nível da tematização dos conteúdos, já o desenvolvimento de uma “arte pública” de cariz social e político, como nos exemplos mais extremos das décadas de 60 e 70 (do “Art Worker’s Coalition” a Antoni Muntadas, ou de Chris Burden a Wodiczko ou Hans Haacke), traduz uma outra vontade de lutar entre as forças específicas do domínio artístico e o poder social da vida política, configurando um conjunto de realizações em que os valores de consciencialização estética passam sobretudo pela crítica dos valores sociais vigentes e considerados nocivos ao conjunto da sociedade⁶. Aí, a intervenção não se dá ao nível da sensibilidade poética sobre o lugar, mas antes na redefinição de uma acção em que o político e o social exigem um maior relacionamento com o espaço urbano, o lugar da cidade, ou a arquitectura como expressão dos poderes em confronto. Dessa estratégia de intervenção sobre o lugar político, a arte reelabora uma visão menos formalista ou objectual para acentuar o

desejo de uma necessária desmaterialização da sua condição, procurando inverter os sistemas que regem a relação da arte com o mundo, defendendo uma sua maior integração a partir do seu contributo para uma maior consciencialização sobre o real, no resultado aparentemente mais eficaz da sua partilha e comunicação directa, abdicando assim muitas vezes do acento na expressão artística, ao promover inclusive uma verdadeira diluição dos lugares da arte e da vida, como foram os casos da aventura performativa e desmaterializadora que caracterizou a arte desde o segundo pós-guerra até meados dos anos 70. Hoje, o lugar da arte não deixa de considerar maioritariamente e de forma plural muitas destas orientações, numa clara alusão a uma espécie de progressiva democraticidade do acto criativo, onde a noção de lugar e os lugares da arte se confundem ainda no contributo e desenvolvimento cada vez maior dessa imagem tecnologizada que, de forma quase absoluta e omnipresente, manipula e orienta a contemporaneidade do novo milénio.

¹ Cf. Clement Greenberg, "Modernist Painting", *Forum Lectures*. Washington, 1960; in *Greenberg IV*, 1993, pp. 85-93.

² Cf. Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, (1863), (trad. Teresa Cruz.). Lisboa, Vega, 1993.

³ Cf. Donald Judd, "Specific Objects" (1965), in *Complete Writings 1959-1975*. Halifax, Nova Scotia, 1975.

⁴ Cf. Craig Owens, "O Impulso Alegórico: Para Uma Teoria do Pós-Modernismo, in *Crítica - Revista do Pensamento Contemporâneo*, nº 5. Lisboa, Editorial Teorema, pp. 43-64.

⁵ Cf. Robert Smithson, "Entropy and New Monuments" (1966), in *The Writings of Robert Smithson*. New York, 1979.

⁶ Sobre este assunto cf. Krzysztof Wodiczko, *Art Public, art critique - Textes, propos et documents*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1995. Cf. ainda Rosalyn Deutsche, *Evictions - Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996.