

Santiago Vera Cañizares

Natureza e identidade no projeto artístico

Natureza e identidade no projeto artístico

Editora filiada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias (Abeu)
Av. Fernando Ferrari · 514 · Campus de Goiabeiras
CEP 29 075 910 · Vitória – Espírito Santo, Brasil
Tel.: +55 (27) 4009-7852 · E-mail: edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor | Reinaldo Centoducatte
Vice-Reitora | Ethel Leonor Noia Maciel
Superintendente de Cultura e Comunicação | Ruth de Cássia dos Reis
Secretário de Cultura | Rogério Borges de Oliveira
Coordenador da Edufes | Washington Romão dos Santos

Conselho Editorial

Agda Felipe Silva Gonçalves, Cleonara Maria Schwartz, Eneida Maria Souza Mendonça, Gilvan Ventura da Silva, Glícia Vieira dos Santos, José Armínio Ferreira, Julio César Benti-voglio, Maria Helena Costa Amorim, Rogério Borges de Oliveira, Ruth de Cássia dos Reis, Sandra Soares Della Fonte

Secretário do Conselho Editorial | Douglas Salomão

Revisão de Texto | Paulo Muniz da Silva
Projeto Gráfico e Diagramação | Oficina de Letras
Capa | Fernanda Pereira
Revisão Final | O autor

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Cañizares, Santiago Vera, 1958-
C223n Natureza e identidade no projeto artístico / Santiago Vera
Cañizares. - Vitória : EDUFES, 2014.
144 p. ; 21 cm

ISBN: 978-85-7772-238-9

1. Arte - Metodologia. 2. Artes plásticas. 3. Arte moderna. 4.
Arte - História. 5. Arte - Projetos. I. Título.

Santiago Vera Cañizares

Natureza e identidade no projeto artístico



EDUFES

Vitória, 2014

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	07
I A NATUREZA PROGRAMÁTICA DO PROJETO ARTÍSTICO	21
- O PROJETO COMO CONSTRUTOR	21
- EVOLUÇÕES DO PROJETO NO PROGRAMA MODERNO	25
- O ROSTO OCULTO DO PROJETO ARTÍSTICO	41
- O PROJETO COMO LUGAR PARA A LIBERTAÇÃO	47
- PICASSO OU A INTEGRAÇÃO	61
II O PROJETO ARTÍSTICO COMO METODOLOGIA DA EXISTÊNCIA	73
1 VIAGEM E TERRITÓRIO	73
- O percurso exploratório	74
- O Projeto como cartografia	78
- O cavalo de Troia	82
2 O ATELIÊ AMPLIFICADO	89
- O nomadismo reflexivo	89
- O tema como crisol de nutrientes	98
3 ESPAÇO E RITO	103
- O artista como xamã	104
- O Projeto totem	112
- Os novos territórios expositivos	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132

INTRODUÇÃO

A obra, que foi a palavra dos deuses, palavra da ausência dos deuses, que foi palavra justa, equilibrada do homem, depois palavra dos homens na sua diversidade, depois palavra dos homens deserdados, e depois palavra daquilo que nos fala da linguagem do homem, palavra do segredo, da desesperação ou do êxtase. Que mais tem para acrescentar? Que é o que nunca foi expresso na sua linguagem? (Maurice Blanchot).

O Projeto artístico é um âmbito de difícil caracterização nos **processos criativos**. Difícil porque, ao mesmo tempo em que anuncia os conteúdos essenciais das obras e das propostas, esses conteúdos às vezes não chegarão à sua concretização; ou, noutras circunstâncias, materializar-se-ão de forma distinta da prevista no Projeto; ou os desenvolvimentos posteriores ficarão extremamente distanciados dos princípios conceituais do projeto que os originou.

Já encontramos, desde o começo, uma analogia entre a própria natureza de Projeto que vamos tratar de identificar (porém, antecipamos que será diversa) e o seu âmbito de compromisso: o desenvolvimento dos **processos artísticos**. Quando aludimos aqui a **processo artístico**, estamos nos referindo não apenas à maneira pela qual se realizam as operações criativas, seguindo determinados métodos, mas, sobretudo, à sua capacidade (comum com o Projeto artístico) de **ir adiante**, de se antecipar aos resultados finais do desenvolvimento criativo que podemos identificar como “obra de arte”.

Ou seja, aqui não nos interessamos tanto pelos resultados finais e consolidados do fazer artístico (obra) quanto pela evolução das intencionalidades para se apropriar de coisas (mentais ou físicas) para fazer arte, o que poderíamos dizer simplesmente como **intenções e metodologia**. Intenções, em sua pura acepção etimológica, como “Vontades”, “Desejos”, “Pensamentos”, “Propósitos”, “Planos”, “Deliberações”, e também, “Motivos”. Metodologia como orientação que o espírito toma na pesquisa, para alcançar o fim desejado ou intuído, a verdade desejada. Assim, o **Projeto artístico** é móvel e, às vezes, inapreensível; nunca estabelecido e permanente.

É por isso que desvendaremos algumas das categorias possíveis do **Projeto artístico**, para nos aproximarmos de sua natureza, numa tentativa de identificarmos as tramas originais que motivam o fato artístico desde o nascimento do conceito de Projeto, tanto na História quanto na própria metodologia da criatividade, afã que ocupará respectivamente as duas partes destes escritos: o **Projeto como natureza programática e o Projeto como natureza metodológica** para a criação, posto que nos interessemos, na evolução do Projeto artístico, por sua situação na história do mundo moderno ou na história pessoal do artista, ou seja, na sua implicação íntima.

O Projeto é a estrutura fundamental, preliminar à realização artística: é o “desígnio” que direciona a construção da obra de arte, funcionando como plano, roteiro, entrelaçamento básico que possibilita a sobrevivência e o crescimento das propostas criativas. Sem a presença prévia do Projeto, dificilmente a obra de arte como resultado final da evolução artística poderá manter-se efetiva.

Assim, encontramos a fundamental naturalização do Projeto artístico: a sua **natureza metodológica**¹. Essa natureza não será de uma única espécie; pelo contrario, terá a capacidade de se orientar bem, segundo os **interesses históricos gerais: o Projeto como programa histórico**. Ou, melhor, segundo os interesses do artista individual: o **Projeto como natureza antropológica**.

Consideramos a ideia de natureza do Projeto como a força ativa que identifica as qualidades do fato *projetal*: os atributos qualitativos, o seu caráter e temperamento. Ou seja, o Projeto se identificará tanto no histórico quanto no existencial, como uma energia atuante, materializada ou não num objeto artístico, mas que caracterizará o direcionamento e as qualidades não só dos elementos estratégicos e intencionais da proposta artística, mas, também, de tudo o que precisa conviver no espaço de atuação do próprio Projeto, para que este adquira a categoria como tal.

No primeiro caso, o **Projeto como programa** nos possibilitará **tomar conhecimento das estratégias fundamentais da Arte na história** por meio da natureza programática, a objetiva-

1 Neste trabalho, consideramos o termo “metodologia”, assumindo plenamente sua definição dicionarizada como “[...] a arte de dirigir o espírito na investigação da verdade”. E por isso o interesse pela constituição do conceito de Projeto, especialmente na segunda parte do livro, como processo metodológico orientado para o descobrimento da vivência pessoal e profunda, para suscitar no coletivo o “desejo de prolongamento ou renovação”, fazendo-nos também eco à consideração do dicionário pela palavra Arte.

ção prévia à realização das obras, o desejo latente que orienta as estratégias criativas. **Como natureza metodológica**, a pesquisa proporá que haja uma orientação de futuro: prospectiva que faz ver adiante; uma crença quase religiosa nas possibilidades que o futuro terá para o desenvolvimento das potencialidades da nova sociedade moderna; crença substitutiva do velho mundo que tenta superar: o mundo medieval. Assim, compreendemos que essa metodologia como pesquisa prospectiva atinge melhor a consideração de **programa**, que faz referência às intenções. Sendo assim, o Projeto, a força ativa (que, no caso das Vanguardas Históricas, se formalizará no “Manifesto” como declaração escrita, declamada, representada, anunciada e explícita dessas intenções) sistematiza, orienta e, às vezes, concretiza o programa.

Assim, como veremos na primeira parte deste trabalho, no âmbito histórico o Projeto terá uma intencionalidade ideológica, uma vez que se posicionará dentro do programa geral dos movimentos culturais, sociais e até políticos às vezes, bem como do suplemento que completa as intenções expressadas estrategicamente para a consecução dos fins, objetivos previstos ou intuídos, atingindo o social, ou para a rejeição de qualquer uniformidade dogmática, anunciando a libertação plena do espiritual.

Também por sua natureza metodológica, o Projeto artístico – situado num contexto cultural, social, conceitual, político e histórico geral – facilitará a leitura e a compreensão profunda das obras e das circunstâncias do momento; dos processos artísticos vigentes e dos procedimentos situados em franca oposição; dos interesses das obras e da sua projeção no âmbito dos movimentos estéticos; das identificações do papel histórico do artista e das estratégias das tendências na ambição por atingir os objetivos planejados, numa extensão e amplificação do efeito da obra. Por ser o Projeto artístico na sua consideração histórica, o germen, a semente idealizada para evoluir, às vezes contraditoriamente, até fazer participar a Arte do contexto geral das evoluções humanas individuais e coletivas, culturais, sociais, políticas ou antropológicas, identifica-se como lugar com plena autonomia e personalidade.

Na segunda orientação, o **Projeto como metodologia criativa e de natureza** antropológica se expressará no centro do universo dos interesses individuais e particulares do artista. O Projeto, aqui também como natureza metodológica, terá a faculdade de **promover os mecanismos reflexivos e criativos básicos**. Porém essa metodologia como orientação espiritual da investi-

gação da verdade não evoluirá para frente, numa consideração temporal, tentando programar e intuir o futuro, como no caso primeiro, mas estará interessada na sua própria interiorização: interessamo-nos, então, por uma evolução vertical.

A natureza metodológica no modelo antropológico (e existencial) aprofundará nos territórios internos onde, por sua natureza original, possibilitará o encontro do artista, como ser humano, com as suas identidades *primigênicas* e totalizantes. O Projeto funcionará aqui como a ponte que permitirá ao **artista viajante** transpor o abismo da fragmentação (produzido paradoxalmente pelas evoluções da Modernidade de onde nasce a própria ideia histórica de Projeto), para pisar a terra original² e permitir, assim, por meio da Arte, o encontro reunificador dos âmbitos esquecidos no antropológico, pelo efeito da cotidianidade.

A natureza existencial do Projeto terá a faculdade de se constituir como o ambiente amplo e em permanente expansão, onde o artista como protagonista, e, também, o espectador como participante ativo, poderão realizar uma experiência ao modo de uma nova prática de ritual, vital e contemporânea, assistindo, assim, a Arte, a uma evolução recuperadora das potencialidades originais, ou seja, a Arte como lugar para a celebração, ou melhor, como parte ativadora da celebração.

Portanto, vamos desenvolver aproximações com essas duas qualidades que o Projeto pode assumir. Na primeira parte do trabalho, trataremos da **qualidade programática e histórica** do Projeto artístico. Na segunda parte, abordaremos a qualidade que atinge, de forma íntima e particular, o seu funcionamento como lugar de reflexão, ou seja, a sua **natureza metodológico-existencial**.

Na sua qualidade programática, o Projeto artístico nasce com o Humanismo e o Renascimento, consolidando-se no período do Iluminismo: o espírito ilustrado do Iluminismo estará

² Vamos considerar nessa segunda natureza do Projeto o conceito de viagem, que aqui se antecipa e que se desenvolverá na segunda parte do trabalho, como um deslocamento basicamente mental, não tanto físico, atendendo aos efeitos que o interesse pela investigação sobre a complexa trama que incide no individual se impõe ao seu protagonista. Portanto a viagem é uma metáfora sobre um estado de inquietação necessário para iniciar o processo de interiorização.

comprometido profundamente com uma intencionalidade projetual; é por isso que uma das suas produções mais comuns estará orientada para a ordenação dos conhecimentos humanos (trabalhos enciclopedistas). Porém, nessa época e coincidindo com a libertação do homem no político, no social e no cultural, inicia-se a **fragmentação da imagem do ser humano e do Universo**. Contudo, é no século XX, quando paradoxalmente assistimos à conscientização e consolidação definitiva do homem fragmentado, que o Projeto artístico atingirá sua maior força de proposição e de transformação nas Vanguardas Históricas, culminado, assim, com a nossa contemporaneidade.

Nessa evolução histórica traçada, encontraremos duas orientações fundamentais do Projeto, que, identificadas pelo tratamento do social, do humano e do artístico, desenvolverão propostas sempre interessadas na transformação, **ora do coletivo, ora do individual**, optando, algumas vezes, **pelo compromisso** e, outras, pela **autonomia da Arte** a respeito do contexto geral (essas duas vias no século XIX responderam à denominação de “Arte para o homem” e “Arte pela Arte”, respectivamente)³.

A primeira dessas orientações, perfeitamente caracterizada pelo interesse do Projeto artístico como propósito de incidência no marco geral social e cultural, estará planejando **processos projetuais funcionalistas**, de efetividade concreta. No século XVIII, será representada pelo Racionalismo Ilustrado e pelo Neoclassicismo; no século XIX, estará inserida na via da “Arte para o homem”: Realismo, *Art Nouveau*, Urbanismo e Arquitetura Modernista; e na primeira metade do século XX se dará nas Vanguardas Históricas pela “Arte produtivista”.

Para citar um caso paradigmático dessa orientação *projetual funcionalista*, podemos nos referir às *Frentes de Esquerda das Artes – os LEFs* construtivistas, defensores da “Arte produtivista” do período das vanguardas russas.⁴ Escreve Maiakovski na sua

³ Aceitaremos essas duas denominações apenas como apelação às etiquetas utilizadas na época, já que no percorrer do tempo e das evoluções posteriores constatamos sua imprecisão e sua perda de vigência. Ainda assim, ao nos referirmos à “Arte para o homem”, como tendência denominada historicamente, nós consideraremos, neste trabalho, à conceituação social do ser humano, não a sua natureza subjetiva ou espiritual.

⁴ Os *LEFs (Frentes de Esquerda das Artes)*, com um protagonismo fundamental de Maiakovski, desenvolverão propostas projetuais orientadas pelo engajamento político no processo revolucionário soviético de 1917, atendendo às necessidades da nova sociedade proletária em construção. Neles, participaram outros importantes criadores de distintos meios artísticos como Eisenstein, Meyerhold, Tatlin e Popova.

autobiografia: “tenho a ênfase do socialista convencido do derrube inevitável das antigualhas. O futurismo russo tem nascido”.⁵ E complementam Gan, Morgúnov e Malévich no ano 1918:

A revolução social, que tem quebrado as cadeias da escravidão capitalista, não tem arruinado ainda os velhos cânones dos valores estéticos. Agora, quando começa a construção e criação de novos valores culturais, é essencial imunizar-se contra o veneno da banalidade burguesa [...] agora a democracia cria uma cultura proletária.⁶

Assim, essa via programática do Projeto artístico estará baseada fundamentalmente no conceito de **futuro** como pata-mamar da libertação social do homem por meio da conquista de alvos orientados para a dominação da natureza e da economia (como se vê, verdadeiros objetivos constantes desde a reforma protestante e, logo após, desde a revolução burguesa). E essa convicção no futuro como lugar da autodeterminação estará veiculada por meio do ideal de progresso, considerado como o mecanismo fazedor dos elementos materiais e dos conhecimentos orientados para a transformação da vida social. E, certamente, será nesse contexto que a Arte assumirá uma vocação transformadora em que o Projeto artístico evolui ao compasso do Projeto geral social (às vezes, identificado como espírito recuperador da moral clássica; às vezes, interessado num esforço reformista; às vezes, como fazer ilustrado; às vezes, como movimento revolucionário proletário), com o mesmo entusiasmo e fé nas suas possibilidades transformadoras, promotoras e educacionais.

A outra orientação do Projeto, sem renunciar a sua vocação programática, está comprometida com a **instauração de novos universos** a serem habitados pela Arte. Herdeiro da inspiração idealista, o Projeto manterá também a sua permanência desde o período do Iluminismo até hoje: no século XVIII, veicular-se-á por meio do Romantismo. No século XIX, estará identificado na “Arte pela Arte”, pelo Impressionismo, mas, também, pelos

⁵ Cf. RIPELLINO A. M. *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Torino: Einaudi, 1974, p. 18: tradução nossa.

⁶ Cf. MALEVITCH, K. *The problems of art and role of its opperessors: Essays on Art*. Copenhagen: Borgen, 1968. p. 49, tomo I: tradução nossa.

simbolismos⁷. Na primeira metade do século XX, identificar-se-á pelo Expressionismo de *Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul)*; por certas orientações do Cubismo tanto Analítico quanto Sintético (na linha antidogmática de Picasso ou Juan Gris); e até pelas diversas evoluções nascidas a partir do Dadá e do Surrealismo, que se espalharão até hoje.

Neste segundo caminho, atuaram Paul Klee e Kandinsky, instaurando, pela primeira vez na nossa Modernidade, **espaços mentais nascidos de realidades não visuais**, novos planetas existentes, porém não empíricos.⁸ Neles, como escreve o próprio Kandinsky,

[...] só em um estágio mais avançado da evolução do homem é que se amplia o círculo das características que incluem diferentes objetos e seres. Nesse estágio mais avançado de evolução, tais objetos e seres adquirem um valor interno, e, finalmente, uma *ressonância interna*.⁹

Essa via *interna* ou *obscura* do Projeto terá, por sua vez, distintos acentos: alguns otimistas, fazendo-se eco das possibilidades da utopia, nesse caso, aplicada ao homem que habitará esses territórios, deixando o interesse pelo coletivo como secundário. Trata-se do homem como ser que tem possibilidades de criação de novos mundos a partir da sua própria existência, onde a Arte desembocaria em paisagens de harmonia (as paisagens de Paul Klee ou o mundo dos mitos populares judaicos na arte de Chagall). Neles, o ser humano atingiria finalmente a recuperação da liberdade última, dada por seu autorreconhecimento no espaço pessoal e, como resultado final, no coletivo.

Porém, também encontraremos outros *sons* mais **pessimistas**, em que a Arte apenas teria capacidade para manter o latido da sobrevivência, como a balsa de salvamento para os momentos de máxima cisão. O lugar de purificação para evitar o suicídio (Gericault ou Baudelaire).

⁷ Como veremos, essas grandes orientações do Projeto Moderno terão lugares comuns. Assim, no século XIX, dentro desse interesse pela instauração de novos espaços para a Arte podemos inserir tanto a estética Impressionista, comprometida com a pesquisa científica, como os simbolismos, interessados na revelação com o Divino por meio da Arte.

⁸ Cf. KANDISNKY, V. *Spiritual in Art*. Nova York: Wittenborn, Schulz, 1947.

⁹ Citado por CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. Tradução de Waltiesir Dutra. São Paulo: Martins Fortes, 1996, p. 151.

Além desses dois modelos históricos de Projeto artístico, um interessado por sua capacidade de funcionar no coletivo e outro interessado pela instauração de novas paisagens para o homem, desenvolvidos a partir dos processos da Modernidade, vamos tratar na primeira parte deste texto de um terceiro modelo metodológico¹⁰, situado também no plano histórico, mas que participa de correntes orientadas para os **âmbitos** existenciais e se conecta aos anseios mais íntimos da pessoa.

Esse modelo, que já vamos chamar de **antropológico** no contexto deste trabalho atuará como ponte de conexão com a segunda parte do livro. Utilizaremos, para isso, a análise das obras de Picasso (*Les Femmes d'Alger (O J) 'O* e *Guernica*), como caso paradigmático de interesse pela integração harmônica no seio do Projeto. Funcionaria assim como túnel subterrâneo que, partindo de (e atravessando os) lugares situados no contexto histórico, aprofunda no interesse vivencial.

Esse modelo que chamamos de **Projeto como programa antropológico** terá um tratamento especial aqui, já que, propositalmente, nos abrirá um horizonte para entrar na segunda parte do trabalho. Uma vez realizado esse percurso histórico, seria possível explicitar, em tese, às **naturezas antropológico-existenciais do Projeto artístico, consideradas como uma metodologia para a criação artística.**

Nessa naturalização metodológica do Projeto como **âmbito antropológico**, trata-se de analisar uma via esquecida, com a secularização da Arte, que, porém, será reivindicada na Modernidade a partir do Romantismo. Nela, o Projeto promoverá a recuperação da dimensão antropológica para a Arte, ou seja, a reflexão sobre o homem no âmbito artístico: a Arte funcionando como o **lugar de reconhecimento e harmonização** do homem consigo mesmo e com o Universo, tentando reencontrar a vigência original do criativo.

Nessa natureza programática, o Projeto realiza uma assimilação das duas vias (já explanadas aqui como irrenunciáveis historicamente por identificar a Modernidade artística), porém, transpõe as suas correspondentes fronteiras, referentes à eficácia nos contextos sobre os quais atuam, para recuperar as práticas situadas nas origens da Arte. Nesse caso, a metodologia carac-

10 Essa natureza metodológica do Projeto vem dada por sua vocação fundamental de dirigir os processos criativos de pesquisa.

terizada não será de prospecção para o futuro, mas de vertical aprofundamento para atingir as raízes das quais tudo nasce, os lugares proto-históricos nos quais a Arte tem conservada sua essência. Por isso nos deteremos nesse programa antropológico, a fim de vermos como essas estratégias metodológicas surgem na superfície dos processos históricos da Modernidade, identificando uma solução de harmonização das crises que levam ao anúncio da morte da Arte.

É um processo alquímico, ressuscitador do núcleo essencial do artístico, fundindo a sua presença histórica com a nossa contemporaneidade e as origens arquetípicas tanto no geral, relacionado ao cotidiano, quanto no particular, relacionado ao íntimo do artista. Claramente suspeitamos que essa naturalização projetual esteja mais simpaticamente relacionada com a via interessada nos novos universos possíveis para o homem e para a Arte, porém sem renunciar a uma implantação de modelos coletivos provenientes dos lugares **míticos**, reservando, aliás, uma trilha própria e convidando-nos a um caminho mais **íntimo** “que é mais profundo” e atua no interior.

Essa via antropológica recupera justamente as possibilidades de harmonização das outras enunciadas: as propostas coletivistas e as mais voltadas para o homem como ser individualizado. Por isso, essa dimensão antropológica “escava” nas sucessivas camadas históricas para traçar uma rede de túneis que conectam ininterruptamente com as profundezas da história, considerada aqui como projeção humana fundamental. É assim que, como Herder já anunciou, a história acaba fundando-se na projeção do homem, com um percurso similar ao da Natureza. Não a história oficial, mas aquela iniciada pelas necessidades interiores que suporá a possibilidade de identificação individual no coletivo (Picasso). Essa via antropológica, assim considerada, nos abrirá, neste trabalho, o caminho para a identificação do **Projeto como método artístico de reconhecimento no existencial**, sobre o qual trataremos na sua segunda parte.

Assim, esse Projeto como programa antropológico nos permite entrar na segunda parte do livro, aonde nos adentraremos ao potencial metodológico do Projeto para desentranhar os **circuitos internos** da realização artística. Circuitos que se iniciam no particular do artista, a fim de se amplificarem logo para o coletivo. Assim, já consideramos a natureza do Projeto como a força que identifica previamente as qualidades propositais do

fato artístico¹¹. Então, o Projeto como natureza existencial terá o valor qualitativo de mostrar o lugar para a investigação como metodologia que se situa sobre as categorias do autor e do espectador como seres identificados numa realidade vital. Portanto, será o encarregado de refletir sobre os **territórios** onde estarão colocados os **temas**¹² para se reconhecerem existencialmente.

Em face disso, não estamos falando de objeto artístico, mas de processo artístico recuperador da identidade original da Arte. Essas categorias de identidade estariam logicamente formadas na **natureza existencial** ou – como vimos ao chamar mais exatamente a esta nova fase do Projeto – em sua natureza **antropológico-existencial**.

Antropológica, sim, por seu interesse básico e exclusivo no que é específico do homem; e existencial, também, posto que se refira ao modo de ser e de se manifestar do humano nos desenvolvimentos cotidianos e na intimidade consciente ou inconsciente deles, tudo atuando num funcionamento à maneira de uma **metodologia da reflexão**.

Para realizar esse trânsito, utilizaremos, como ponte adequada, estas obras de Pablo Picasso: *Les demoiselles D'Aviñón* e *Guernica*. O próprio Picasso se perguntava:

Um quadro me vem de longe; quem pode dizer de quão longe ele veio, como o adivinhei, como o vi, como o fiz? E, no entanto, no dia seguinte não sou capaz de ver o que eu mesmo fiz. Como penetrar nos meus sonhos, nos meus instintos, nos meus desejos, nos meus pensamentos, que levaram tanto tempo para amadurecer e vir à luz, e principalmente como apreender o que coloquei neles, talvez contra minha própria vontade?¹³

À mercê dessa natureza antropológica, existencial e metodológica, o Projeto vai consolidar-se como o lugar onde se realiza

11 Consideramos como fato artístico o fenômeno criativo no sentido mais amplo, não apenas a obra de arte como resultado final de um processo, mas a total e complexa extensão de atitudes, seleções, diálogos, identificações, pensamentos e realizações, numa inter-relação afetiva e íntima, mantendo uma orientação para a Arte.

12 Como mais adiante trataremos, consideramos, neste trabalho, o conceito de território como o lugar, físico ou mental, escolhido pelo autor, para desenvolver a sua pesquisa criativa; e o conceito tema, como o motivo para a reflexão artística.

13 Entrevista com Christian Zervos, publicada sob o título “Conversation avec Picasso” em *Cahiers d'Arts*, Paris, X, 7-10, 1935, p. 173-178. Citado por CHIPPI, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. Op. Cit., p. 276.

toda a complexa tecelagem do fazer e pensar artístico. Certamente, o Projeto terá uma **efetividade multifuncional** que estará referida nas reflexões, nos espaços sobre os quais incide (espaço como lugar mental e território físico), e nas técnicas utilizadas. A atuação reflexiva do Projeto estabelece os **mecanismos de pensamento e diálogo** do artista sobre o **tema** ou lugar selecionado para o fato artístico, seja físico, seja mental.

Assim, nessa segunda parte do escrito vamos realizar aproximações com as **naturezas metodológicas e reflexivas** do Projeto. Aqui, como já se mencionou, a metodologia estará direcionada para a investigação sobre as próprias categorias reflexivas e existenciais, que são assumidas pelo Projeto como recipiente das energias e qualidades originais do processo criativo, como autêntico espelho da identidade humana, social e original. Para isso, entraremos na análise dos **âmbitos conceituais** (que podem também ser objetos ou espaços físicos ou mentais) que qualificam o temperamento do Projeto artístico e definem a particular prática criativa do artista.

Esses âmbitos constituem o **território** como espaço que a Arte ocupa, mas, também, como um lugar da consciência (ou do não consciente) para ser explorado. Ou seja, aqui consideramos essa metáfora de território, fazendo um deslocamento do lugar geográfico referente à Arte, para o mesmo alvo que a Arte atinge no seu desenvolvimento. Os lugares pelos quais a Arte se interessa para sua particular pesquisa são os espaços artísticos, incorrendo, assim, num fenômeno único, cujo motivo é, ao mesmo tempo, a própria pesquisa.

O tema sobre o qual acontece a reflexão artística é a própria reflexão artística. Talvez seja a Arte a única manifestação que detém essas possibilidades de ser objeto e sujeito. A Arte promove, assim, um **deslocamento mental** das realidades físicas, das realidades conscientes e não conscientes e das experiências vivenciais, de modo que, quando falamos de **território artístico**, estamos diante dum **lugar artístico totalizador** que movimentará os fluxos de diálogo entre três situações: **tema, artista e obra**.

O Projeto talvez seja o acontecimento artístico mais originário, profundo e penetrante das identidades do artista. Por isso, vamos nos situar, também, no processo da **viagem**, como um “permanente estado de movimentação”¹⁴, em que cada um deve

¹⁴ Esse conceito de “viagem” será extensamente tratado neste trabalho, constituindo-se como um eixo fundamental para a compreensão do processo metodológico da criatividade. A “viagem” se refere à predisposição para o deslizamento mental permanente na procura do motivo para a reflexão artística (“tema”).

procurar a sua própria trilha por considerar que nesse deslocamento acontecem as experiências mais intensas em face dum estado de estranhamento a respeito da realidade cotidiana, como o artista Joseph Beuys considerava: “se se atua no longínquo, dá-se ao ordinário um aspecto misterioso, ao conhecido, a dignidade do desconhecido, ao finito, uma significação infinita”.¹⁵

Então, cada artista e cada espectador tornam-se viajeiros e exploradores desse **território-tema** para o artístico e, por meio da exploração, se encontrarão com o quitar-se de suas próprias identidades. Aqui, tentaremos nos confrontar com outro aparente paradoxo: mediados pelos territórios estranhos, no distanciamento do conforto do conhecido e comum, é que nos reconhecemos. O longínquo é que nos dá a verdadeira dimensão do mais íntimo. A **viagem** nos descobre o verdadeiro **tema**, aquele que está inserido vitalmente em nós. Assim, a distância nos aproxima de nós mesmos.

Partindo dessa convicção, vamos nos aproximar dos distintos universos que identificam metodologicamente essas **naturezas existenciais** do Projeto, por meio das quais se reconhece e, a partir das quais, atinge a personalidade própria. Essa segunda naturalização antropológico-existencial ambicionada pelo Projeto tem uma condição: a intimidade referida à própria experiência criativa e existencial do autor.

Como localizar, numa relação dialética, os elementos de interesse com que a complexidade contemporânea situa o artista internamente no momento da criação? Como dar resposta a essa necessidade criativa? Como iniciar o processamento dos dados, dos pensamentos, das reflexões, dos condicionamentos, da história pessoal e coletiva, dos fenômenos e das vivências?

Esse é o ponto angustiante com o qual o artista se confronta cada vez que se dispõe a iniciar a sua proposta criativa. Por isso, vamos suscitar a ideia de **ateliê amplificado** como metáfora em que o Projeto funciona metodologicamente como uma amplificação permanente do espaço de trabalho e pesquisa, potencializando, assim, os desenvolvimentos reflexivos do artista que se torna um **nômade** em perpétua busca.

Certamente, estamos continuamente tratando de conceitos relacionados ao deslocamento, tendo a movimentação como processo de alteração das relações internas e externas,

15 LEBRERO, José. *Josephh Beuys se liquida una utopia*. Madrid: *Lapiz*, nº 51, p. 54: tradução nossa.

porque essa naturalização ou força do Projeto antropológico-existencial reside, como já o anunciamos antecipadamente, na tentativa de atingir a reunificação dos fragmentos cindidos nos processos modernos.

Finalmente, essas aproximações com as naturezas metodológicas e existenciais do Projeto como patamar onde se encontram com o íntimo e particular nos identificam um espaço (a Arte) no qual recuperamos as ressonâncias originais do criativo onde o Projeto fica definitivamente localizado como o mecanismo. Aí, reavemos a força que faz funcionar as potencialidades da Arte para harmonizar as fragmentações da Modernidade. Esse será, então, o espaço onde terão lugar os **ritos**¹⁶ da contemporaneidade.

16 Consideramos o rito não como o conjunto de regras que se devem observar, mas como celebração em que acontecem as rememorações dos elementos da identidade própria e coletiva.

I. A NATUREZA PROGRAMÁTICA DO PROJETO ARTÍSTICO

A perfeição da forma moderna situa-se na solidez da sua construção interna, exige a originalidade do processo, seu predomínio. A maturidade da obra se desloca da mão e do olho, para o conceito puro (Andrei Nakov).

O PROJETO COMO CONSTRUTOR

A natureza fundamental do Projeto artístico, situado no panorama histórico e incidindo sobre ele, será de ordem **programática**. O Projeto, que significa etimologicamente **plano, desígnio, empresa** (do latim *projicere*: “lançar para diante”), ocupará um lugar protagonista nos percursos evolutivos da História da Arte, especialmente desde o século XVIII. Porém, sendo identificado já desde o Humanismo e o Renascimento, chega até a nossa contemporaneidade, quando começa a funcionar com vocação de **programa geral**, globalizador total, inserido no contexto da sociedade no seu conjunto. Será o âmbito de elaboração dos discursos e das manifestações criativas. Declaração de intenções. Primeiro laboratório ideológico, conceitual e artístico. Projeção previa dos desejos. Paisagem para a utopia. Vontade de transformação social e cultural. Propósito de luta. Campo de batalha, espaço mental e físico, onde se destroem as estruturas antigas. Plano prévio da concretização artística. Cenário da libertação da Arte: o **programa da utopia moderna**.

Essa confiança na efetividade do programa projetual nascerá identificada com os processos de libertação do homem no particular e no coletivo, dentro de duas grandes orientações, que podemos antecipar sob os termos de **negativas e positivas**.

Na primeira concepção, o Projeto propõe um plano polêmico e subversivo, **identificando-se na negação** das possibilidades construtivas da Arte, assim como na destruição de todos os valores vigentes: morais, filosóficos, sociais, políticos, históricos. Essa proposta artística, como uma carga de dinamite, destina-se a explodir o mundo existente, por considerá-lo falido (Romantismo, no século XIX; e Dadá, no século XX), na espe-

rança de que, a partir das brasas e ruínas da destruição, possa nascer uma nova realidade de liberdade pessoal e social, a partir do **mundo da subjetividade**¹⁷. Escreve Francis Picabia, falando do movimento Dadá, no ano 1920:

Dadá não cheira nada
Nada, nada.
É como as suas esperanças: nada.
Como os seus paraísos: nada.
Como os seus políticos: nada.
Como os seus heróis: nada.
Como os seus artistas: nada.
Como a sua religião: nada.¹⁸

A outra orientação do programa *projetual*, sendo contemporânea da anterior, tem natureza positiva por acreditar nas possibilidades da Arte para transformar as realidades. Planeja diversas e novas estratégias construtivas no âmbito do artístico, destinadas a participar no esforço geral de transformação (Revolução burguesa, no caso do Neoclassicismo do final do século XVIII e século XIX, ou Revolução proletária, no caso do Construtivismo do século XX). Incidindo fundamentalmente no social, propõe sistemas objetivos, modelos de construção e organização solidários e racionais. Isso estará em relação como vínculo intrínseco, com o contexto histórico, segundo Theo Van Doesburg:

A palavra Arte [refere-se à Arte considerada acadêmica] já não nos diz nada. No lugar disso, exigimos a construção do nosso entorno segundo umas leis criadas que derivem de um princípio fixo [...].
O espírito novo, que segue já quase toda a vida moderna, está contra a espontaneidade animal (o lirismo) [...].

17 Geralmente, desde o início, as propostas *projetuais* “negativas” virão à toa, desde o século XIX, depois de períodos que, na Modernidade, corresponderão aos processos críticos: Romantismo alemão, depois das guerras napoleônicas; já no século XX, o movimento Dadá, coincidindo com um conflito bélico de proporções jamais conhecidas pela humanidade: a primeira Guerra Mundial. Em ambos os casos, esses acontecimentos históricos serão associados ao caminho errado tomado pelo Racionalismo Ilustrado.

18 PICABIA, F. *Manifesto canival Dadá*. Dadaphone, n° 7. Paris, Março 1920. Citado em *Dadá y Constructivismo*. Madrid. M. N. C. A. R S. M° Cultura, 1989. p. 212: tradução nossa.

Para construir uma coisa nova, necessitamos de um método, um sistema objetivo. Se em coisas diferentes se descobrem qualidades idênticas, isso significa que se encontrou uma escala objetiva.¹⁹

Essas duas orientações programáticas no Projeto, que permanecerão vigentes na arte contemporânea, apontarão para e terão reflexo na consideração do **estatuto da obra** (categorias *objetuais*, categorias formais, técnicas, grau de projeção no social e no particular), assim como no posicionamento das evoluções do artístico no quadro global das utopias da Modernidade e no niilismo da Pósmodernidade. Isso caracterizará também sua implicação existencial (grau de intimidade) com o autor e o espectador²⁰. Então, podemos falar, ampliando a conceituação de De Micheli,²¹ de duas orientações para o Projeto artístico na história. Essas duas orientações no século XX podem ser chamadas de **Projeto afirmativo** (Classicismo Ilustrado, Impressionismo, Futurismo, De Stijl, Bauhaus, Construtivismo), baseado numa fundamental confiança na razão (**Figura 1**); e **Projeto negativo**, comportando uma radical crítica ao pensamento instrumental (Romantismo, Simbolismo, Expressionismos, Dadá, Surrealismo) (**Figura 2**).

Veremos como essa dualidade programática estará presente desde o nascimento do modelo moderno, a partir do Iluminismo do século XVIII (Racionalismo ilustrado e Classicismo, por uma parte; e Romantismo, pensamento inglês do século XVIII e Idealismo alemão, por outra parte), evoluindo até chegar às Vanguardas do século XX e à nossa contemporaneidade.

19 VAN DOESBURG, T.; EESTEREN, C. V. *Hacia una construcción colectiva*. Revista De Stijl, tomo VI, nº 6-7. Leiden, 1924. (Extractos): tradução nossa.

20 Assim, no século XX, na estética Dadá será derrubada a categoria tradicional da obra, das técnicas e da função da Arte (pensemos no urinol apresentado por Marcel Duchamp, em que o artista define que a Arte não responde mais aos valores consagrados pela História, mas ao que o artista designa como Arte). Pelo contrário, no Construtivismo a obra atingirá suas máximas possibilidades funcionais, como acontece nos trabalhos da Bauhaus, propondo a participação desta nos processos construtivos sociais.

21 DE MICHELI, M. *As vanguardas artísticas*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fortes, 1991.



Figura 1 – Vladimir Tatlin. *Monumento à Terceira Internacional* (maquete) 1920.
Fonte: Moderna Museet. Estocolmo.



Figura 2 – Marcel Duchamp. *A fonte de Monsieur Mutt*. 1917.
Fonte: DUCHAMP, M. *Duchamp du signe*. Ecrits. Paris: Flammarion, 1994. p. 96.
Galerie Sidney Janes. N. Y.

EVOLUÇÕES DO PROJETO NO PROGRAMA MODERNO

A ideia de Projeto como algo que ainda estaria adquirindo seu certificado de naturalização com o Iluminismo no século XVIII e seu **Plano Moderno** já aparece desde o Humanismo Renascentista, quando podemos encontrar uma intencionalidade programática, um princípio de plano ou empreendimento organizado, destinado à realização de objetivos previamente traçados²².

Influenciado decisivamente pelo Humanismo, as concepções de Pico Della Mirandola (1463-1494) caracterizarão, em sua *Oração sobre a dignidade do homem*,²³ a resolução do problema platônico, referente ao papel do artista na cidade ideal, ideia que permeará todo o devir *projetual* até o final do século XX (a cidade será o campo de experimentação fundamental do Projeto Moderno, o *território do progresso*).

O artista renascentista como antecedente e, por extensão, o ser humano, terão aqui a responsabilidade crucial de assumir a **liberdade pessoal** como único traço de natureza ou essência; e a cidade, como se verá aqui, se constituirá num novo espaço vital onde seria possível realizar os anseios de autonomia do artista. Ou seja, ele será artífice de si mesmo e de seu entorno. Por isso, necessita construir, projetar à sua imagem e semelhança, sua própria cidade, com pretensão de transformá-la em sua autêntica morada²⁴.

Assim, junto à progressiva instauração do **Projeto** com vocação planificadora, globalizadora e transformadora, sempre ba-

²² Tal acontece no interesse de Petrarca (1304-1374) pela recuperação da riqueza cultural greco-latina. Propondo uma nova “História Sagrada” a partir do “Testamento” clássico, Petrarca coloca as bases da expansão cultural européia, do “programa ocidental”, desde uma focalização psicológica, humanista e estética, tentando uma harmonização entre a ideia de “piedade” correspondente com o Deus cristão e a ideia de “saber”, própria do mundo helenístico.

²³ PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *The Dignity of Man, into The Portable Renaissance Reader*. Nova York: Penguin, 1977.

²⁴ Essa nova figura de artista e de projeto moderno, de protagonista da sua própria história e da história geral, se encarnará em Leonardo da Vinci (1425-1519) como paradigma de **interdisciplinariedade** (essa condição interdisciplinar é consubstancial com as diversas identificações *projetuais*). Atuando como engenheiro, arquiteto, pintor, escultor, poeta, cientista, inventor, *performer*, organizador de eventos festivo-culturais, filósofo quimérico, instável estrangeiro no mundo real das cortes italianas e francesas, Leonardo inaugura e antecipa o que serão os novos estatutos da Arte, pela **explosão das limitações** clássicas, referentes às técnicas e aos espaços das disciplinas artísticas.

seado na implantação das novas descobertas no âmbito universal, também surgirá o **novo papel histórico do artista** não interessado na prática artesanal e não limitado ao desenvolvimento de uma especialização ferramental e manual, mas tentando atingir espaços intelectuais múltiplos, conceituais e interdisciplinares. O Projeto, a partir daí e até os nossos dias, dará uma dimensão à Arte que vai para além da mera realização da obra como objeto.

O Projeto considerado nessa natureza **programática** histórica atinge uma consolidação epistemológica e uma apresentação sistematizada que se identificará a partir da Revolução Científica, no século XVII, até a atualidade. No âmbito artístico, tenderá a se constituir como **plano programático**; enunciado intencional; metodologia de **ativismo**; e empresa de prospecção de lugares por pesquisar, de objetivos por atingir e de estratégias de desenvolvimento.

Esse processo de evolução explicitará a tendência para a secularização do mundo e da Arte, desde o período do **Iluminismo**, no século XVIII, até a arte contemporânea, quando onde assistiremos ao **cisma existencial** que, a partir daí, estigmatizará todas as evoluções posteriores, desde o momento da sua inauguração, sob as bandeiras do Racionalismo Ilustrado, por uma parte, e do Romantismo, por outra.

Certamente, será a partir do mundo ilustrado que a ideia de Projeto se consolidará em dois caminhos, às vezes confluentes, às vezes confrontantes: o **Projeto como programa transformador e atuante** no social; e o Projeto como **lugar exclusivo para a Arte e as dimensões espirituais do homem**.

Sendo essa dupla identificação dramática durante o século XIX, pela perda dos últimos baluartes relacionados aos valores clássicos de beleza, ela atinge plenamente os pedestais de apreciação dos conceitos do bem e do mal, que serão caros aos artistas modernos (Baudelaire, Nietzsche).

A aceleração velocíssima da realidade vira uma imensa e perigosa máquina moderna fora de controle. Assim, penetramos definitivamente no século XX, com as Vanguardas Históricas (quando ficarão totalmente definidas as duas orientações “positiva” e “negativa”), participantes, espectadoras e vítimas dos cataclismos humanos mais terríveis da história da humanidade: duas guerras mundiais; chegada ao poder dos fascismos, nazismos e totalitarismos; holocausto judeu na Europa; e bomba atômica.

Como já foi dito, o nascimento do **Programa Moderno**, cujo berço se situa historicamente no final do Renascimento, ten-

tará atender às interrogações existenciais do homem recém-liberado das certezas doutrinárias do mundo medieval.

Diante das novas descobertas, especialmente no âmbito científico²⁵, o maravilhoso desenho cosmológico idealizado por Dante explode como antecipação dos estilhaços futuros²⁶.

Assim, o plano da nova humanidade que abona o projeto está baseado fundamentalmente no conhecimento racional por intermédio da própria experiência, da observação pelos sentidos. A compreensão do mundo faz com que o domínio passe a ser possuído pelo homem; o poder do homem é progressivo; o futuro e o progresso garantem uma nova direção da cultura ocidental, em que os pressupostos tradicionais teológicos ou metafísicos são rejeitados²⁷.

Porém, o Programa Moderno nasce caracterizando o fundamental dualismo da Modernidade: existe o que o homem percebe interiormente, por meio da sua substância pensante, da sua experiência subjetiva, do seu espírito (*res cogitans descartiana*). E existe o mundo objetivo, a matéria, o corpo físico, as plantas, os animais, o universo físico, o exterior a ser dominado e transformado (*res extensa*). Existe o mundo interior, a reflexão íntima; e existe o mundo plano, o lugar habitado, o espaço empírico, lugar para a experimentação e para ser mudado²⁸.

25 Copérnico (1473-1543), ainda mantendo as esferas concêntricas cristalinas da concepção dantesca, anuncia a teoria fundamental que inaugura o novo pensamento e que no princípio será mantida em semissegredo. No modelo heliocêntrico, a Terra deixa de ser o centro do Universo. É interessante resaltar que a teoria do Sol como centro do Universo terá a primeira oposição no mundo protestante, por ser contra as Escrituras. Tal teoria será seguida pela Igreja Católica, incentivada pela heresia de Giordano Bruno, defensor da teoria heliocêntrica. Desde o momento em que as teorias copernicanas são provadas empiricamente por Galileu (1564-1642), não sendo mais a Terra o centro do Universo, este passa a ter possibilidades infinitas, e a Natureza aparece como uma complicada máquina impessoal ordenada por leis matemáticas (princípio atomista). Como consequência de tudo isso, o homem deixa de ser o centro da Criação Divina.

26 Por um lado, o homem é deslocado para uma posição relativa e periférica, devido à desconstrução da compreensão primitiva do mundo. Mas, também, as novas certezas científicas levam o mundo ao questionamento dos mistérios encerrados na Natureza, assim como à análise da mente capaz desse conhecimento.

27 Ainda assim é Deus quem criou o homem para dominar a Natureza, porém se faz necessária uma separação de Deus a respeito do Humano e da Criação Divina. A “dúvida sistemática” de Descartes (1596-1670), curiosamente de formação jesuítica (os soldados da Contrarreforma católica), soluciona esta crise: da existência de um sujeito que duvida, consciente da sua imperfeição se deduz a existência de um ser perfeito, infinito: Deus.

28 Deus criou o movimento deste Universo, cujo sistema continua funcionando por si mesmo. Bacon (1561-1626), por sua vez, enunciou a outra base que completa a concepção epistemológica da cultura moderna: a observação livre, o método empírico. Sobre esses dois fundamentos, partirá o Programa Moderno que será plenamente implantado no Iluminismo, com sua confiança total na Razão.

Assim, a origem do Programa Moderno baseará toda sua incidência no homem situado num novo Universo que funciona mecanicamente, atuando num mundo feito para ser dominado, sem qualquer interesse simbólico ou metafísico. Tudo no palco de uma nova sociedade baseada nos direitos individuais e nos contratos sociais, sob a supremacia da inteligência humana (Racionalismo) e do mundo material como realidade única (Empirismo)²⁹. Por outro lado, a arte do período Neoclássico, própria do Iluminismo, utilizará essa tradição para elevar as novas imagens tomadas das culturas grega e romana clássicas, como exemplos edificantes, relacionados com a mitologia, considerada como lugar-comum de aprendizado ético-ideológico, universalista e necessária para solucionar o conflito permanente na nova etapa moderna entre liberdade pessoal e dever social.

Essa atitude “docente” será acentuada, como veremos, na Arquitetura Modernista do final do século XIX, com o interesse de arquitetos e artistas pela transformação e humanização das cidades, que se transformaram em grandes espaços subvertidos pela indústria e a conseqüente massificação e degradação urbana, numa tentativa de elevar as grandes massas operárias à condição de cidadãos dignificados no novo mundo da cidade.

Da mesma maneira, encontramos esse afã ético-ideológico especialmente nos construtivismos “produtivistas” dos projetos do período revolucionário na Rússia, baseados nos ideais da revolução proletária do ano 1917. Nessa época, as novas propostas terão a função primordial de transformar o espaço de trabalho e o desenvolvimento social da nova sociedade e do novo homem, sendo finalmente traídos ao se transformarem em fundamental ferramenta para a consolidação dos programas educacionais stalinistas, para o qual se acabará apelando a estéticas, curiosamente, neoclássicas, e, portanto, próprias do programa burguês moderno.

Assim, herdando e catalisando os princípios básicos do Plano Moderno, encontraremos, no primeiro terço do século XX, as Vanguardas Históricas. Estas desenvolverão o Projeto como elaboração de um **plano programático radical**, orientado para a conquista do conceito de **Progresso**. Esse conceito

²⁹ O legado clássico transformado, mas mantido pela cultura cristã, será assumido no Renascimento e no Iluminismo, na parte correspondente à valorização das suas realizações literárias, humanistas e filosóficas, como modelo do novo conceito de homem social: o cidadão.

de Progresso, que nasceu já com o espírito ilustrado, foi evoluindo desde a origem da Modernidade, até atingir, no princípio do século XX, as suas mais altas cotas de concretização, ao mesmo tempo em que já apontava perigosas versões, interpretações, e realizações (a exemplo da consolidação dos avanços industriais em detrimento das condições de vida de amplas camadas da população; da paradoxal a degradação dos espaços da cidade, tida como paradigma da nova paisagem; e da Primeira Guerra Mundial).

Porém ainda orientará as propostas *projetuais*, que se manterão vocacionalmente confiantes num **futuro libertador e otimista**. Trata-se de uma perspectiva utópica que antecipa na sua própria identidade os códigos e as estratégias da sua consolidação e da sua contradição interna. Assim, essa consideração do **progresso** mostra-se intimamente ligada ao surgimento e desenvolvimento do moderno como o urbano: a cidade. Escreve Fernand Leger no começo do século:

Os acontecimentos visuais, decorativos, sociais, nunca foram tão intensos. [...].

Os logros científicos atuais nos abrem um campo ilimitado de formas plásticas desconhecidas. [...].

A pintura contemporânea deve procurar os seus documentos em todo esse material. Um fragmento de realidade cem vezes aumentado nos impõe um novo realismo. [...].

Toda publicidade gritante e ruidosa não pode ser suprimida com o pretexto de “proteger a paisagem”. Onde começa a paisagem? [...].

A vida moderna é de tal modo diferente, distinta da de cem anos atrás, que a arte atual deve procurar a sua expressão total³⁰.

O conceito de **Progresso** atingirá a sua expressão mais delirante e radical no Futurismo italiano, aonde chegará a ser exaltado como estufa para a criação das forças e das energias desatadas pelo novo mundo industrial à beira do confronto bélico. Nesse novo mundo, a **máquina** aparecerá como a imagem prototípica da nova sociedade, e até a guerra será enaltecida como âmbito perfeito para o desenvolvimento do novo dinamismo. No Manifesto Futurista de 1913, escreve Prampolini: “Bombar-

³⁰ LEGER, F. *Funciones de la pintura*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1965, p. 39-40: tradução nossa.

deemos as academias, último reduto pacifista³¹. Porém esse sentimento não será exclusivo dos futuristas, novamente o artista F. Leger escrevia,

Acho o estado de guerra muito mais normal e desejável do que o estado da paz [...]. Naturalmente, se me coloco em um prisma sentimental parecerei um monstro [...]. Se me coloco cara a cara com a vida, com todas as suas possibilidades, gosto do que se chama de estado de guerra, que não é mais do que a vida a ritmo acelerado; sendo o estado da paz a vida no ritmo lento, com o motor contido, atrás das persianas fechadas, quando tudo acontece na rua, que é onde o criador deve estar.³²

A velocidade, os carros, as grandes máquinas, as locomotivas, os gigantescos navios transoceânicos, os canhões, havia toda uma cenografia objetual cantada como a imagem da nova sociedade, que era resultado do pensamento racionalista. E o lugar dessa nova sociedade será a cidade, como grande palco para as evoluções de todas as forças detentoras do progresso, como grande metáfora da máquina total. Aquele mecanismo que fazia com que o Universo funcionasse vai concretizando-se no cotidiano; a máquina vira objeto paradigmático do Projeto geral moderno, e será identificada e tratada sistematicamente pelas Vanguardas mais interessadas pelo potencial transformador no espaço físico do Projeto artístico³³ (**Figura 3**).

A finalidade do Projeto artístico cujo berço já estava abocado, condenado a um percurso atuante. Optando pela práxis energética da transformação do mundo, desde o começo foi adquirindo outras caracterizações fundamentais que vemos finalmente marcada nas Vanguardas do século XX, isto é, a **função**.

A **função** será entendida na Arte como a orientação do pensamento criativo para a execução de objetivos premeditados, sendo, de fato, a efetividade e a eficácia as palavras inspiradoras dos programas mais radicais no seu desenvolvimento real (Construtivismo). Na Arte Moderna, a **função** se concretizará como **pene-**

31 PRAMPOLINI. *Archivi dei Futurismo*. Roma: De Lucca, 1958, p. 30: tradução nossa.

32 LEGER, F. *Funciones de la pintura*. Op. Cit., p. 69.

33 Assim o Cubismo, especialmente a tendência Órfica (Delaunay); o Futurismo interessado pela relação do movimento gerado pelo objeto com o espaço onde este evolui, sendo, no fundo, uma ressonância cubista aplicada ao efeito dinâmico das coisas em atividade; e o Construtivismo, interessado em uma implicação da Arte nos processos de fabricação industrial.

tração e ação no social, no político, no cultural e no individual³⁴. O nome de “Vanguarda,” curiosamente emprestado da terminologia militar, identifica os processos artísticos, especialmente os anteriores à Segunda Guerra Mundial, que têm a vocação pela atividade, pela efetividade e pelo programa orientado para atingir alvos. Certamente assim é considerado por Marc Le Bot:

Quando, a partir de 1910, uma determinada pintura se chama ou aceita que se chame de “vanguarda”, significa metaforicamente que empreende como uma força armada, a conquista de um domínio onde quer impor uma nova ordem [...]. Pode-se datar com bastante precisão o momento em que o objeto técnico, a máquina, o meio urbano mecanizado, surgem na iconografia da arte contemporânea como que formando um repertório privilegiado de temas e símbolos. Foi durante os anos 1911-1912, coincidindo com a utilização, pela crítica do termo “vanguarda”, para qualificar um conjunto de produções aparentemente muito díspares.³⁵

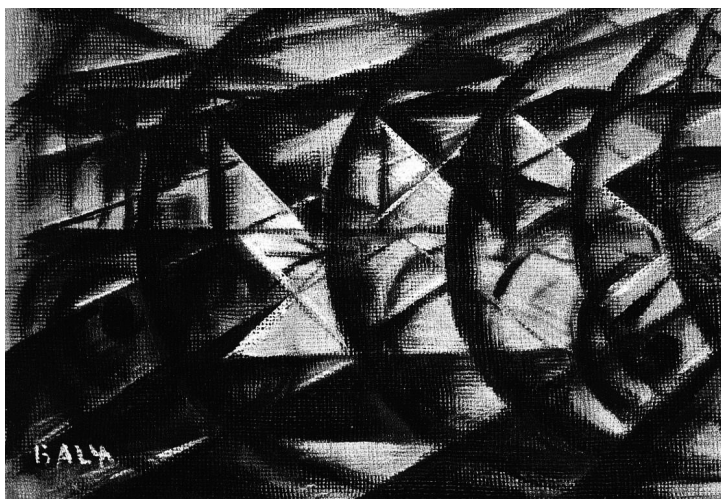


Figura 3 – Giacomo Balla. *A velocidade da motocicleta*. 1913.
Fonte: Le BOT, M. *Pintura y Maquinismo*. Madrid: Cátedra, 1979. p. 141

³⁴ Nos Projetos de tipo **afirmativo**, a **função** estará orientada para a definição de novos lugares sociais e artísticos para os programas de transformação revolucionários. Nos Projetos do tipo **negativo**, a função se orientará para a destruição das qualidades pragmáticas e racionais e a identificação de lugares para a recuperação da subjetividade.

³⁵ LE BOT, Marc. *Pintura y maquinismo*. Madrid: Cátedra, 1979, p. 171: tradução nossa.

A partir dessa vontade de conquista, de **função** entendida como efetividade, as vanguardas tenderão a uma ampla rede de identidades programáticas e estratégicas, em um afã pela consecução de propostas para transformar a ideologia artística hegemônica. Para recuperar a dignidade artística perdida no aburguesamento dos processos, serão enveredadas diversas orientações nos projetos: incumbindo-se duma missão de iluminar um **universo autônomo** (Braque, Matisse, Klee, Kandinsky); tomando a função de **agitadores** (Futurismo); anunciando uma poética da destruição de princípios (Dadá); portando-se como **catalisadoras revolucionárias** (Vanguardas soviéticas); adotando uma **mística pedagógica** (Bauhaus); ou instaurando-se como médium para a ascese **libertadora** (Surrealismo).³⁶

Ainda sem chegar às negações futuras das evoluções estéticas posteriores (quando se considera a morte da Arte), o Projeto adquire uma força programática **funcional**, anunciando as vias estratégicas de desenvolvimento, dos objetivos a alcançar. Tudo explicitado, não só por meio das obras, mas das atitudes.

Esses desígnios funcionais serão explicitados no **Manifesto**. Certamente será o Manifesto uma das produções mais típicas do próprio Projeto Moderno das Vanguardas Históricas, além de ser um dos suportes de maior importância na natureza do Projeto como *programa*.

O Manifesto identificará um novo gênero de comunicação com a audiência recebida pelo público como uma metáfora da adesão a determinado coletivo e ao seu ideário. Será o paradigma resultante de uma exposição, considerado como peça de construção teórica e literária: proclamas, textos, entrevistas, revistas, exposições, atos, livros, panfletos, cartazes, catálogos etc. Um prodigioso material destinado à construção programática.

Apenas para citar alguns, listamos estas produções, começando pelo texto “*Aos burgueses*” de Baudelaire, no Salão de 1846 – que já poderíamos considerar, por sua orientação, como proclama vanguardista, ainda antes da identificação das Vanguardas. Seguindo em ordem cronológica, vem o primeiro “*Manifesto Futurista*” de 1909; o livro *Do espiritual na Arte*, de Kandinsky, em 1912. Também constamos aqui as revistas dadaístas Cabaret Voltaire, de 1916, e Dadá, de 1917; a revista neoplasticista *De Stijl*, 1917; a primeira re-

³⁶ Cf. BOZAL, V. (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas*. Madrid: Visor, 1966.

vista surrealista *La révolution surréaliste*, 1924, que, junto com *O Surrealismo ao serviço da revolução*, de 1930, e *Minotaure*, 1933, foram as três revistas do movimento. Além desses, o “Manifesto da primeira exposição da Bauhaus” de 1923, nos dão uma ideia da intensidade e do interesse das Vanguardas Históricas pela concretização teórica das ideias *projetuais* e a sua transcendência no desenvolvimento dos processos criativos³⁷, a tal ponto que a simples imagem de algumas exposições (primeira feira Dadá em Berlim de 1920) (**Figura 4**) ou de algumas propostas de obra (a maquete para o *Monumento à Terceira Internacional* de Tatlin, realizada entre 1919-1920) funcionam como verdadeiros “textos” programáticos³⁸.

Como consequência, também intimamente inserido no berço do Projeto Ilustrado, estava o interesse pelo **pedagógico**. O interesse transformador moderno inaugura, desde o século XVIII, com a revolução burguesa, um novo status político para o homem: o status de **cidadão**.

O novo cidadão (já não súdito) é o protagonista político e social, encarregado de harmonizar os conceitos de liberdade e dever. Criando uma nova sociedade em que cada um dos seus membros, fazendo-se eco das concepções de Pico Della Mirandola e das atitudes de Leonardo, precisavam-se atingir os maiores níveis de desenvolvimento – porém, com o progressivo conservadorismo da burguesia, isso será esquecido no que diz respeito às novas camadas sociais nascidas da revolução industrial, isto é, o proletariado operário.

O Projeto Moderno lança o grande programa educacional democrático. Nesse interesse, nascem os trabalhos enciclopedis-

37 Podemos encontrar uma relação extensa neste livro: SCHMIDT, D. *Manifeste* 1905-1933. Dresde: VEB, 1965.

38 Nesse fenômeno, terá um papel importante a fotografia. Inventada em 1839, cria um novo fenômeno na Arte: a elevação do documento a fato artístico. Por meio da fotografia, determinados acontecimentos e fatos passam a ocupar um lugar na Arte tão importante quanto às próprias obras. Anteriormente, eram as obras as que continham em si mesmas seus princípios programáticos; pensemos, por exemplo, no retrato de Zola (1868), por Manet, em que encontramos os elementos programáticos do Realismo praticado pelo artista e defendido pelo escritor nas funções de crítico: não apenas a estética desenvolvida na própria pintura, mas os elementos que aparecem no quadro (uma estampa japonesa, uma gravura feita sobre a obra de Velásquez *Los borrachos*, que nesse momento começou a ser redescoberto pelos artistas, e uma reprodução da *Olímpia*, do próprio Manet) constituem uma verdadeira declaração programática. Na documentação fotográfica da Exposição Dadá de Berlim, do ano 1920, será a mesma documentação a que dará à mostra um valor que vai mais além do simples documento sobre um acontecimento, fazendo com que atinja o valor de manifestação programática.

tas: *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* (1751-1780), *Encyclopaedia Britannica* (1768); e *Allgeneire Deutsche Bibliothek* (1765-1806).³⁹

Assim, também nos primeiros museus, Fridericianum (1769), Louvre (1819) e Prado (1819), o interesse ilustrado vai manifestar-se plenamente pelo afã didático, começando pelos ambiciosos trabalhos de reunir, organizar e dar uma visão total do estado das diferentes ciências e âmbitos do saber. O artista ilustrado também deve ser um educador, com um papel definido dentro do projeto social, cultural e político instaurado.



Figura 4 – Primeira exposição Dada. Berlim. 1920

Fonte: HÜLSENBECK, R. (Ed.). *Dada Almanach*. Verlag: Erich Reiss, 1920, reeditado por Something Else, Vermont, 1966.

Assim se caracteriza a figura paradigmática do J. J. David (1748-1825), como exemplo perfeito desse contorno multifuncional:

Para David - [escreve Argan] - o ideal clássico não é inspiração poética, mas modelo ético. Não alude à realidade da história com

³⁹ É curioso constatar que o espírito do Iluminismo – gerador da liberação da Arte a respeito dos seus antigos detentores, Igreja e monarquias – trará consigo a identificação da fragmentação e a posterior perda de identificação social da Arte, mas ao mesmo tempo, e paradoxalmente, inverterá em um gigantesco esforço pela unificação e popularização do conhecimento.

a mitologia arcaica, não a supera com a metafísica do sublime, contempla com firmeza e paixão contida o trágico, que está no outro mundo, mas na realidade crua das coisas [...] pensa que o trágico não é sublime, porém histórico. Declara-se filósofo, professa um estoicismo moral cujo modelo é a ética cívica (Plutarco, Tácito); faz como os arquitetos neoclássicos que apontam para o ideal através da lógica aderência às essências sociais; propõe-se como um dever a lúcida, impiedosa fidelidade dos fatos.⁴⁰

É por isso que os três primeiros grandes temas do projeto moderno estarão dirigidos para consolidação do programa Ilustrado por meio da imagem: o tema mitológico, como já foi comentado, funciona como a exemplificação dos valores morais implantados; o tema histórico, como ilustração dos fatos fundamentais do novo herói moderno, necessitados de serem lembrados pela sociedade burguesa⁴¹ (**Figura 5**). E finalmente um terceiro tema: o retrato burguês⁴².

Assim continuamos nos encontrando com o início das grandes contradições da Modernidade artística: o conflito constante entre a independência da Arte (Arte pela Arte) e sua dependência do Projeto global (Arte Funcionalista), com o que isso significa enquanto consideração do homem e da sociedade.

Igualmente, nesse mesmo espírito *projetual*, como já foi comentado anteriormente, assistimos ao desenvolvimento de **programas arquitetônicos e urbanos** que tentam organizar a vida na cidade. A cidade constituída território vital do novo cidadão – com tudo o que significa de complexidade e transformação num momento histórico complexo e crítico.

40 ARGAN, J.C. *El Arte Moderno*. Valencia: Fernando Torres, 1976, p. 39, tomo I.

41 Vemos que estamos diante duma atitude que não se distancia muito da função da arte religiosa da Idade Média, orientada para o ensino das Sagradas Escrituras por meio da imagem, de tal modo que a mudança estará referida apenas no repertório dos temas tratados, não no papel da Arte e do artista.

42 Se, no período anterior, o retrato tinha como função a dignificação do poder das monarquias e da Igreja por meio dos seus representantes terrenos, no surgir do mundo moderno o retrato funcionará como um autêntico espelho sobre o qual se refletirá a nova classe hegemônica, necessitada ainda de se reconhecer. Também, por causa disso, a austeridade formal do Neoclassicismo encarna absolutamente o ideal revolucionário, e, com ele, integra-se a uma atitude que, como vemos, tem muitas semelhanças com as severas estéticas posteriores das vanguardas européias mais radicais.



Figura 5 – Jacques Louis David. *A morte de Marat*. 1793.
Fonte: Musées Royaux de Beaux Arts. Bruselas.

Consolidada como problema a ser resolvido e, também, como imagem metafórica paradigmática, a cidade torna-se o lugar de causa e efeito do Projeto Moderno, o lugar de pesquisa e experimentação onde assistiremos ao desenvolvimento de Projetos de toda índole: utópicos, racionalistas, futuristas, coletivistas, de volta ao passado.

Em numerosas ocasiões, esses projetos se consolidam unicamente como tais propostas, sem alcançar o estado de realização prática. Atitude que guarda grandes conotações com o trabalho *projetual* do Renascimento, como uma espécie de encomenda re-

alizada desde Pico Della Mirandola, que agora chegou ao momento de desenvolver-se: as *Aldeias Comunitárias* de Robert Owen (1771-1858); o *Falanstério* de Charles Fourier (1772-1837), onde o socialista utópico idealiza algumas unidades agrícolas e industriais, com uma disposição habitacional para os moradores, com total liberdade para eleger o trabalho que deseja desenvolver, abolição da família tradicional e liberdade sexual.

Nessa mesma concepção utópica está o *Familistério*, de J. Baptiste Godin (1817-1889); constam os projetos de Cabet; ou a realizada, em parte, *Ciudad Lineal*, de Arturo Soria, em Madrid, surgida pela primeira vez no jornal *El Progreso*, de Madrid, em seis de maio de 1882. Nessa *ciudad*, o urbanista propõe um tecido que cresce longitudinalmente e ilimitadamente, desde Madrid até Bruxelas, desde Paris até Pequim, tendo como eixo uma via férrea, inscrita numa largura de 500m.

Toda uma febril atividade, no entanto transbordando, às vezes, a própria produção e os seus protagonistas. Porém, ao final, é um sintoma de um grande otimismo histórico baseado em uma confiança na ideia de Progresso e na concepção teleológica da História. Certamente que o espírito moderno encontrará seu berço, desde já, na visão urbana renascentista⁴³, mas, como vemos, este terá o seu campo de atuação marcadamente *projetual* a partir dos séculos XVIII e XIX. Sendo que entre os séculos XIX e XX nasce o Urbanismo como disciplina científica, com a convergência da Sociologia, a Economia e a Arquitetura, com ênfase no enfrentamento dos grandes problemas das novas cidades industriais.

O Projeto urbanista tentará modificar as carências da cidade medieval com propostas de transformação das estruturas existentes, tanto na urbe quanto na economia, assim como na forma de vida. Claro que isso levará ao confronto entre os urbanistas e o poder político-econômico. A cidade medieval ficou superada pela avalanche da nova classe social operária, provocando fenômenos de marginalização das periferias, de especulação econômica e de isolamento de grandes espaços urbanos (Garnier idealizará o projeto da *Cité Industrielle*, em 1901-1904). Daí, o grande esforço, às vezes utópico, às vezes ingênuo, na concepção do projeto urbano. Como exemplo dessa ingenuida-

43 Cf. LEITE BRANDAO, C. A. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

de, podemos pensar nas propostas de Morris e de Ruskin, de influência marxista, no findar do século XIX, que acabarão inspirando a moda Modernista.

Tais propostas tentam recuperar o valor estético para o mundo do trabalho, inserindo a experiência estética nos processos econômicos e sociais, numa curiosa mistura de valores idealistas e pragmáticos, para se concretizarem na realização de uma maquiagem estética da cidade. No âmbito da arquitetura e do urbanismo, essas propostas advogarão a transformação da cidade numa “paisagem natural” construída, atendendo apenas aos elementos ornamentais influenciados pela arte oriental, especialmente a japonesa, e à morfologia vegetal, porém acabaram sendo apenas a estética moderna de moda entre as camadas burguesas mais *modernizadas*, dando passo ao nascimento do *design* industrial, arquitetônico e gráfico⁴⁴.

Apesar dessa inocência inaugural, tais propostas abrem o caminho para processos mais sólidos, nos quais o Projeto começará a mudar de objetivo: a partir do projeto de transformação burguês ilustrado, a Arte inicia uma nova caminhada, ainda que no fundo seja uma continuação orientada do projeto revolucionário proletário, entrando assim no século XX. Certamente, as Vanguardas Históricas trazendo como protagonistas os filhos da burguesia terão como alvo programático a derrubada das estruturas burguesas.

A “*Arquitetura dos Engenheiros*”, com a transformação radical dos conceitos construtivos e estéticos, estará à mercê da utilização decidida dos novos materiais pré-fabricados (ferro, concreto armado, vidro, cimento), exercendo a verdadeira força instauradora da possibilidade de mudança nos conceitos de espaço e superfície.

Isso se associa ao fato de que novamente a arquitetura industrial, que obviamente constituirá a origem da arquitetura da cidade contemporânea, nasce como recurso constitutivo das grandes Exposições Universais. Paxton realizará o Palácio de Cristal da Exposição Universal de Londres, em 1851; Contamin e Dutert, a Galeria das Máquinas da Exposição Universal de Paris de 1889; e Eiffel, a famosa torre com motivo da mesma exposição do ano 1889.

⁴⁴ Basta citar as figuras de Guimard, com seus trabalhos na entrada do Metrô de Paris; Mackintosh e a fundação da Escola de Arte de Glasgow; a obra de Gaudí, de inspiração católica, que evolui desde um neogótico medíocre; e, em geral, todas as manifestações do Modernismo europeu: *Secession* austríaca; *Liberty* italiano; e *Art Nouveau* belga e francês.

Essas ocorrências planetárias se popularizam naquele momento, constituindo-se como as gigantescas vitrinas entusiásticas da nova sociedade industrial triunfante: o motivo para se congratular com o triunfo da máquina sobre o trabalho, tendo a máquina como novo elemento de veneração. Agora, abandonando a ideia de “artisticidade” e de ornamentação, a arquitetura é o símbolo do novo conceito vigente: o **Progresso**. Rejeitando o antigo conceito representacional da autoridade ou do acontecimento, a arquitetura cria o novo “monumento”: o “monumento” ao futuro, o “monumento” ao Projeto (**Figura 6**).

Herdeiras desse afã *projétual* inaugural, teremos no século XX, dentro das Vanguardas, dois focos importantes e rigorosos, porém com dois resultados distintos: a Bauhaus alemã do período de entre guerras e a arte revolucionária soviética.

A primeira, apesar de várias clausuras decretadas pelo regime nazista, continuará posteriormente seu trabalho por meio de alguns dos seus principais protagonistas, que, saindo da Europa, acabarão influenciando o urbanismo e a arquitetura internacional⁴⁵. A segunda, o outro polo *projétual* arquitetônico e urbano, que é o Construtivismo funcionalista russo, terá uma virada de rumo a partir da consolidação do período stalinista, quando os processos vanguardistas chegarão a ser perseguidos policialmente.

Basta citar o caso da recusa do projeto de Le Corbusier para o Palácio dos Soviets de Moscou, no ano 1931. Tal é a cristalização desse esforço *projétual* no primeiro terço do século XX, que, na mesma Alemanha de Hitler, encontramos o arquiteto oficial Albert Speer projetando o modelo da nova capital Berlim, é claro que sob uma visão estética também baseada na volta aos modelos clássicos, o mesmo procedimento utilizado por Stalin, como garantia ideológica do apelo ao poder do novo Estado.

Trata-se da estética ilustrada, do Projeto iluminista inaugurador do valor social da igualdade e da implantação do novo cidadão baseado na liberdade individual, confiante no futuro como alvo da transformação, à mercê da força de ruptura do progresso. O rigor construtivo, a sobriedade formal da arquitetura inaugural dos novos tempos, consolidados no processo iluminista, também são, incrivelmente, aproveitados pelos regimes totalitários (a estética Neoclássica também será amplamente desenvolvida pela

⁴⁵ Esse modelo Racionalista Internacional influenciará posteriormente o Brasil por intermédio da figura de Le Corbusier.

Itália fascista), agora explorando suas conotações com o suposto espírito da Roma clássica imperial, atuando como símbolo e modelo de fortaleza do poder do Estado.

Aqui temos a situação extremamente dramática em que se encontra o processo europeu nessa progressiva fragmentação, evoluindo até as suas últimas contradições que o levarão à fenomenal explosão onde o Projeto histórico como programa de atuação criativa, inaugurado com a Modernidade, se romperá em mil fragmentos despedaçados violentamente.



Figura 6 – Gustave Alexandre Eiffel. Construção da torre Eiffel. 1887-89.
Fonte: ARGAN, J. C. *El Arte Moderno*. Tomo I. Valencia: *Fernando Torres*, 1976. p. 105

O ROSTO OCULTO DO PROJETO ARTÍSTICO

No mesmo berço do Programa Moderno, encontraremos a própria origem desse drama abonado pela dualidade inaugurada com a dupla identidade do Projeto histórico: aquela expressão que, nascendo também do afã ilustrado, podemos identificar ainda como a outra face do Iluminismo por estar voltada para o indivíduo e o espiritual, para as categorias do particular e da originalidade.

Estamos nos referindo ao Projeto que faz do **eu subjetivo** o motivo fundamental de atuação. Identidade que vem desde o Romantismo e – ao contrário do que propugna J. J. David – interessa-se pela paixão, pela “metafísica do sublime”. Explicita-se no interesse pelos **âmbitos da subjetividade**, do inconsciente, do idealismo metafísico e da mística e que, traçando uma concórdância obscura por meio do Simbolismo, de Van Gogh, de Gauguin e da pintura Metafísica, chegará também até as Vanguardas Históricas, com Kandinsky, Klee, Picasso, alguns expressionismos, Dadá, e o Surrealismo.

Escreve Tristán Tzara no ano 1917: “Há dois princípios no cósmico: 1. Dar importância a cada objeto, ser, material, organismo do universo. 2. Acentuar a importância do homem”. Esse Projeto se interessa pela imposição do “eu” como fundamentação de tudo, sendo o mundo e a realidade externa a limitação para o desenvolvimento íntimo, a barreira frustrante para o reconhecimento particular e a consecução da unidade harmônica.

A Natureza será então apenas o lugar onde se pode refletir, já que a realidade objetiva não está para ser transformada por ser irreal; ou, caso exista, constitui-se no lugar da escravidão e da paralisia. O mundo dos sentidos existe apenas na mente humana, e deve ser considerado como parte de uma ânsia de totalidade onde projetar o cogito particular; o mundo real deve ser superado para alcançar a libertação. Essa outra face do Projeto histórico pretende outra ideia que carece de realidade objetiva, habitando apenas no pensamento e no espírito humano, que é o fundamento absoluto de todas as coisas: a ideia da unificação dos contrários: finito e Infinito, natureza e cultura, necessidade e liberdade, antiguidade e Modernidade.

46 TZARA, T. *Le vouloir de Talau*. Dada n° 2. (Lampisteries). Zurich, Dezembro 1917, p. 95: tradução nossa.

O ideal artístico, neste caso, orienta a intencionalidade *projetual* numa direção interessada na construção utópica de novas regiões mentais onde habitar⁴⁷, mergulhando na exploração dos aspectos noturnos e misteriosos da vivência pela recuperação do ancestral como território de identificação, para se inserir na coletividade. Assim, também se orienta pela conexão com aspectos próprios da tradição mística, religiosa e metafísica, que vão desde o mundo mitológico clássico até as vias *orientalizantes*; pelo mundo medieval povoado de arquétipos da Europa central e nórdica, porém também da cultura oriental do Sul mediterrâneo; pelo Cristianismo tanto medieval quanto comunitário original; e por certas experiências teosóficas, antroposóficas e, em geral, a construção de sistemas cosmogônicos politeístas.

Dessa forma, a Natureza é considerada não como lugar para a exploração e a pesquisa, mas como o *cadinho* onde acontecem as manifestações do misterioso e do sublime; a pesquisa de um Espírito superior atende a uma predisposição para pôr em jogo a própria experiência existencial mais íntima da pessoa. Aqui, então, estamos falando dum Projeto baseado na proeminência do interior e mais oculto; do homem, apesar do seu entorno.

Se o conceito *projetual* tratado anteriormente se baseava na norma como modelo para ser expandido socialmente e no cidadão como protagonista, agora estamos tratando da “anomalia” como identificação social válida, e do “viageiro” como personagem principal. Essa outra naturalização do Projeto Moderno nasce a partir da frustração gerada pelo Racionalismo Ilustrado, devido à sua **incapacidade para responder às necessidades de identificação humana no universo particular.**

A dimensão metafísica do homem e da Arte, assim como os anseios pelo reflexo do humano no Cosmos, que foram rejeitados logo após da superação do mundo cristão medieval, não conseguem orientar-se. A sociedade moderna não reserva nenhum refúgio onde recolocar o *páthos* órfão. Em uma nova cosmologia, regida pela física e pela mecânica, não cabem exotéricos conceitos sobre o Infinito, a Verdade, Deus, termos situados fora do pragmático e do empírico.⁴⁸

47 Lembremos que, no fundo, o sistema idealista de Hegel (1770-1832) nos leva à recuperação do sistema de Platão, em que o filósofo grego acredita na realidade como última das ideias abstratas, fora do mundo particular.

48 O homem é deslocado do Cosmos desenhado por Dante Alighieri (1265-1321), e jogado em um universo mecanicista, sem espelhos onde pode refletir-se e iden

Esses anseios serão vertidos a partir do recipiente do Romanismo e constituirão a outra orientação do Projeto Moderno. Nele, a Arte se instaura como a **única experiência da realidade, o lugar para a libertação da verdade**. O artista recuperará seu papel de demiurgo, herói mediador entre o humano e o divino; mago iniciando nos segredos da Natureza.⁴⁹ Escreve o poeta precursor Novalis:

Um signo misterioso está gravado
nas profundezas desta pedra,
no seu sangue, que arde como o fogo,
pode-se comparar a um coração
onde descansa a Desconhecida.

Mil centelhas em torno à pedra,
um mar de luz em torno ao coração.
Sepultado na pedra um resplendor:
poderá este resplendor enfim chegar
ao coração deste coração?⁵⁰

tificar-se. A dimensão espiritual do homem e do mundo não existe em uma cosmologia que se identifica como o mecanismo de um relógio, máquina e imagem paradigmática do conceito de progresso utilizada desde o século XVII. Cf. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Italo E. Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010. Dante, na *Divina Comédia*, reflete toda a cosmologia cristã, assumindo o universo geocêntrico aristotélico.

Nela, a hierarquia cristã, a Teologia, a Astrologia clássica, são descritas por meio das sucessivas esferas, tendo como centro a esfera terrestre. Pelas esferas ascendentes, chega-se ao trono de Deus; enquanto as esferas do Inferno descem na direção do centro da Terra. Por meio dessa concepção, o microcosmo humano projeta-se no macrocosmo, e as diversas esferas planetárias influenciam o destino do homem. Assim, o Universo torna-se uma grande estrutura simbólica, onde o ser humano movimenta-se entre sua natureza espiritual e corpórea. Cf. TARNAS, R. *A epopéia do pensamento ocidental*. Tradução de Beatriz Sidou. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

⁴⁹ Têm-se duas grandes figuras filosóficas e poéticas em F. Schlegel (1772-1829) e Novalis (1772-1801). Friedrich Schlegel estudará a Antiguidade Clássica em função da experiência da Modernidade, considerando a poesia grega como a “pátria” e a natureza original da Arte. Cf. CIANCIO, C. *Friedrich Schlegel. Crisi della filosofia e rivelazione*. Milano: Mursia, 1984. Por sua vez, em Novalis a Natureza aparece como um sistema cifrado, simbólico, com um sentido religioso que deve ser interpretado. Cf. ARNALDO, Javier. *Fragmentos para una teoria romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1994.

⁵⁰ NOVALIS. *Himnos a la noche*. Enrique de Offerdingen. Madrid: Cátedra 1988, p. 177: tradução nossa.

O artista procura o caminho sublime, onde a separação entre a aparência e a verdade desaparece para harmonizar-se em um processo no qual a Arte conseguirá a libertação da verdade. A Arte finalmente como harmonização dos opostos sujeito-objeto, liberdade-natureza... Finalmente o Projeto Moderno renuncia a incidir no espaço mental do consenso (social) para atrever-se a constituir pensamentos particulares.

Claro que aqui temos o início do divórcio entre criação e sociedade que, como antes comentamos, tentarão solucionar teóricos como Ruskin no século XX, por meio da recuperação de uma dupla intencionalidade espiritual e social; ou como Breton, procurando reconciliar liberdade e compromisso, como veremos mais adiante.

O Projeto aqui não propõe vias de construção e transformação, mas vias para tocar o Infinito em que consiste a Arte como único espaço que possibilita esse encontro: no final, a grande “ansiedade” idealista⁵¹. O Projeto é o âmbito do próprio Infinito, por isso advém daí o desejo irrealizável, porém **processo, viagem** perpétua, eterno devir oriundo da realidade e do seu sentido. E a Arte, como única possibilidade de realização desse anseio, encontra no Projeto o espaço perfeito, enquanto que ambas as naturezas podem manifestar-se sem necessidade de comprovações empíricas. O Projeto e o artista estão mais além da obra.

Porém, a frustração do mundo positivista gerará também, desde esse berço das atitudes românticas, outro espírito caracterizado pela **alienação e o dilaceramento**; outro precursor será o poeta A. H. Hoffmann (1798-1874). Pelo afastamento do mundo cotidiano como gerador do negativo, do “eu” como lugar da cisão e da impossível unidade, a Arte não terá projeto de futuro, apenas será um remédio, uma alquimia da dor, uma catarse (G. E. Lessing 1729-1781)⁵². O mundo aqui não é o lugar do reinado da ciência, nem sequer o espaço sobre o qual saltar para os territórios sublimes, mas a realidade onde explode a dolorosa fragmentação, a demonstração da impotência da vida para atingir a Verdade.

⁵¹ Nascida do conflito interior romântico que identifica o “ethos” idealista até a nossa contemporaneidade, essa *sehnsucht* ou ansiedade vem dada pelo desejo ardente e inextinguível que nunca poderá se saciar, de atingir o Infinito por meio da realidade.

⁵² Cf. GIVONE, Sergio. *Historia de la Estética*. Madrid: Tecnos, 1990. LESSING, G. E. *Laocoon, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Essa outra experiência niilista da via subjetiva renunciará às categorias do Projeto, já que aqui o que poderíamos chamar de âmbito *projetual* será apenas uma tábua de salvação pessoal diante de uma realidade terrível e irrespirável. A Arte será apenas a possibilidade de ter um espaço testemunhal, um eco da respiração do homem; do Projeto como hipotética, mas impossível unidade.

Essa exacerbação do drama desembocará no “moderno” *bau-deleriano*, como anunciador da grande catástrofe européia. Assim, na segunda metade do século XX, a Arte Abstrata e o “Novo Realismo” posteriores à Segunda Guerra Mundial serão devedores e herdeiros dessa última possibilidade do Projeto para sustentar-se’ simplesmente, como sinal de vida; apenas como marca de sobrevivência: nesse momento, a humanidade já tinha assistido a duas Guerras Mundiais.

O PROJETO COMO LUGAR PARA A LIBERTAÇÃO

Como consequência do tratado, observamos que pouco a pouco vai vislumbrando-se dentro do Projeto histórico uma orientação mais subterrânea, não ostensiva, que herda componentes conceituais de influência Romântico-Idealista, porém que não desdenha das possibilidades de novas construções culturais (em última instância, o ideal romântico também aspira a consolidar-se como conhecimento). É aquela orientação que entrará no século XX pela porta do Expressionismo, do Cubismo e do Surrealismo, utilizando o curso das pesquisas sobre os mundos não conscientes e a subjetividade, na qual as tramas evolutivas programáticas se orientam para o **existencial**. Na procura, quase desesperada, de um lugar onde tornar a situar a experiência humana.

Ali, o Projeto funciona como um veículo de exploração das vivências que dialogam entre o artista e a própria obra. Esse processo, como veremos, acontecerá por meio de uma pesquisa nutriente sobre as **paisagens** nas quais o artista se desenvolve vitalmente. Assim, estaríamos diante de uma identidade do Projeto que se orienta para o **antropológico**, partindo dos ecos daqueles espaços não visuais instaurados para a Arte (Kandinsky, Klee) e remexendo nos lugares antes não considerados como válidos na experiência humana (até considerados como lugares demoníacos na Idade Média): as dimensões do inconsciente – espaços da subjetividade, da liberdade e das novas realidades inauguradas pelo mundo do mental e do não empírico. Agora, trata-se de procurar os universos onde essas realidades sobrevivam: **universos para o desenvolvimento humano**.

Esse ambiente – [escreve Karin Thomas] – reproduziria a tese da união completa entre a Arte e a vida, com o objetivo de transformar todo nosso entorno em uma obra de Arte, sem se planejarem excessivas reflexões sobre as condições da sua realização [...] nos limites das propostas utópicas recentes. Nessa linha se movimentam os projetos da estratégia da transformação.⁵³

53 THOMAS, K. *Kunst, Praxis Heute*: Eine Dokumentation der aktuellen Aesthetik. Köln: M. DuMont, 1972, p. 179.

Podemos encontrar um antecedente desse Projeto Antropológico novamente no poeta Novalis e sua concepção do “Idealismo Mágico”. Se o Idealismo concebe a projeção do “eu” no exterior como o elemento conformador das coisas, o motivo protagonista deriva do espírito humano, da mente. Em Novalis, o componente mágico surge da atividade inconsciente e, como tal, a “magia” **funciona** com a intencionalidade de transformar as coisas⁵⁴. O homem leva o Universo dentro de si; sendo que o corpo é governado pela alma humana, que, por sua vez, é governada pela alma do Universo. Assim acontece o processo de projeção do homem sobre o mundo, de modo que o Projeto se desenvolve sobre o mundo e, ao mesmo tempo, atua sobre si mesmo: o Projeto Antropológico.

O Projeto evolui como uma projeção de nós mesmos sobre o exterior, como reflexo que somos do Universo, sendo o Universo, por sua vez, uma imagem do homem. Essa projeção, esse êxtase, esse sair do homem em si mesmo para se projetar no objeto acontece com uma intencionalidade de transformar o objeto numa intencionalidade mágica. A magia é esta vontade de se ver e atuar no exterior, porém não perseguindo uma funcionalidade utilitarista, mas a utopia de fazer das coisas, as ideias; e das ideias, as coisas, como última meta do ser humano.

A transformação da coisa está orientada para a transformação do mundo em Ideia. No último patamar, será a vitória do espírito sobre a cisão cósmica. O Projeto Antropológico é a vontade de refazer a desagregação, por isso o artista é um mago ou, na consideração de Joseph Beuys, sobre o qual trataremos mais adiante, um xamã.

Se o Projeto Ilustrado racionalista, baseado na transformação, teve como uma das maiores metas entre suas empresas a reunificação dos saberes, os trabalhos enciclopedistas, é esclarecedor que o poeta Novalis se proponha também à realização de uma grande Enciclopédia. Só que, nesse caso, não como vontade de acumulação, mas pelo contrário, com um afã por derrubar as fronteiras entre os saberes, entre as ciências e as artes, tentando sintetizar o conhecimento humano nas unidades fundamentais,

⁵⁴ Na realidade, a magia e a religião tendem a coincidir na prática. Porém, a magia vem sendo considerada como a forma em que são ditas e feitas determinadas coisas com um determinado fim, para fazer atuar as forças sobrenaturais. Já a religião acredita em seres espirituais que controlam os assuntos mundanos. Mas a origem das religiões estaria no animismo ou crença no espírito dos elementos naturais: árvore, sol, rio, estrela etc.

das quais surgisse tudo quanto o homem tem realizado no decorrer da história⁵⁵ numa conceituação do artista como agente “mágico”, taumaturgo que se pode manter relacionado com todas as partes do Universo, com o passado e com o futuro⁵⁶.

O artista advém dum viajante, dum explorador, dum *dialogador*; transforma-se em questionador, em monólogo, atuando sobre um lugar, sobre o seu lugar: a **paisagem** da **nutrição** criativa⁵⁷.

Vamos considerar uma ideia de **paisagem** que poderia amplificar-se para o conceito de **país**, como região, terra, ou **território**, porém não na sua condição política ou administrativa, mas no físico ou no mental. Paisagem física e mental como o lugar a partir do qual se iniciam as reflexões de identificação simpática do artista. O desígnio *projetual* se interioriza e se amplifica em uma extensão que atinge o passado e o futuro: a paisagem antropológica do artista.

Essa paisagem está relacionada com a ideia de “**pátria**”, conforme é considerada pelo filósofo alemão, Ernst Bloch, quando escreve:

Quando em nós desencadeia-se essa nostalgia da “pátria”, intervéem a lembrança e o desejo de retornar lá. Mas de que retorno se trata? Não é uma volta ao passado, mas um retorno ao futuro, a uma “pátria” onde não se havia estado nunca, mas que é, porém a “pátria”. E um retorno ao desconhecido⁵⁸.

O filósofo neomarxista, quando fala de “pátria” está referindo-se à **paisagem da utopia**. Só que agora estamos considerando outra naturalização do conceito de utopia, não a utopia social ou política ilustrada, mas a utopia como o lugar de onde saímos e aonde queremos retornar constantemente. O lugar da nostalgia, o lugar da recordação, o lugar do desejo. Porém, não o lugar do passado, mas o lugar do futuro; retorno ao futuro (já que passa-

⁵⁵ Esse projeto não chegou a ser realizado pela prematura morte do poeta, porém podemos encontrar fragmentos publicados. Cf. NOVALIS. *La Enciclopedia*. Madrid: Fundamentos, 1976.

⁵⁶ Cf. NOVALIS. *Escritos escogidos*. Madrid: Visor, 1984.

⁵⁷ Vamos tratar da “nutrição” criativa para nos referirmos aos elementos dos quais se nutre o Projeto artístico e, em geral, a Arte. Esses elementos podem ser objetivos ou espirituais – provenientes de um só sujeito. Nesse sentido, esses elementos nutrientes têm muito a ver com o “tema”; alimentarão o “tema” para a sua sobrevivência artística: objetos, ideias, lugares, pensamentos, histórias, coisas naturais etc.

⁵⁸ BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie*. Fankfurt: Suhrkamp, 1964. Citado por JIMÉNEZ, José. *La Estética como utopía antropológica*. Madrid: Tecnos, 1983, p. 44-45: tradução nossa.

do e futuro perderam suas categorias cronológicas), a **paisagem** nunca visitada, porém sempre presente. Retorno ao desconhecido, mas que sempre esteve com nós, desde o começo dos tempos.

Estamos diante de uma natureza do Projeto em que o programa sofre uma sequência de conversão para o interior, para a intimidade. O Projeto retoma aquele interesse de Breton pela realização da harmonia, no individual e no social. Sabendo-se que Bloch recupera desde âmbitos esquecidos da filosofia grega (Heráclito) um, agora novo, conceito: a “esperança”⁵⁹.

Se, para Freud, o remoto da consciência está situado no passado, para Bloch o homem vive voltado para o futuro; o passado chega mais tarde, e o presente ainda está por chegar. O filósofo considera uma dimensão cósmica onde se encontra esse impulso ao futuro, que é a trilha para a realização humana. E a “esperança” acredita nas manifestações na vida real dessa dimensão. Porém, não estamos tratando de uma atitude psicológica, mas de um princípio ontológico do “ainda não realizado”, como estado de atenção perpétua. Essa dimensão ou estado incompleto não está vivenciado como uma condição negativa, mas, pelo contrário, como o caminho para a emancipação humana, que acontece pela confluência, na pessoa, dos aspectos objetivos e subjetivos. Esse estado incompleto nos leva à busca do futuro como lugar da “pátria das identidades”.

Assim encontramos constantemente a apelação à **viagem** em Novalis, como possibilidade de relacionamento cósmico entre o passado e o futuro, como deslocamento entre as configurações do homem, pressentes numa mesma disposição entre a memória e o futuro; o passado, como recuperação; o presente que, segundo Bloch, ainda não chegou; e o futuro, como estado constitutivo do ser, como impulso do “*não-ainda-ser*”, por constituir-se em dimensão completa, em vivência da **pátria**.

Novamente, reencontramos aquele interesse do mundo ilustrado pelo futuro, só que agora o conceito não remete às realidades espaço-temporal, também não a uma utopia social-econômica, ou lugar para ser transformado pela atuação construtivista do Projeto histórico, do Programa Moderno, mas como utopia humana *globalizadora*, onde as realidades do homem individual e coletivamente possam redefinir-se numa orientação ontológica.

59 Cf. BLOCH, E. *El principio esperanza*. Madrid. Aguilar: 1979-80, v. 1.

O plano criativo que já podemos identificar como **programa antropológico**, parte da recuperação do fato total humano, para se projetar no coletivo. É, como em um processo respiratório, voltar novamente ao íntimo, para expulsar, depois, o ar do anseio pela conexão com o Cosmos. O programa se propõe, como objetivo fundamental, a partir da aceitação da fragmentação moderna, a uma pesquisa sobre a possível recuperação das vias de harmonização entre o homem e o Universo, onde identifica os pontos nos quais a Arte funcionaria como lugar de encontro e reconhecimento. O espelho onde seja novamente possível voltar a refletir-se, ainda que por meio de fragmentos.

Aqui, aquele esforço **pedagógico** que nasceu com o conceito de Projeto tem a ver com a transformação do homem na sua integridade, não tanto do homem apenas considerado como cidadão. A intenção pedagógica se interessa pelos métodos onde o espírito possa reencontrar a completude. Everit comenta que

[...] Freud demonstrou que nas profundezas ‘insondáveis’ prevalece uma total ausência de contradição, uma nova movimentação dos blocos emocionais, produto da repressão, uma ausência de tempo e uma substituição da realidade psíquica pela realidade externa, tudo sujeito unicamente ao princípio do prazer.⁶⁰

Assim, o Projeto como programa antropológico vira **espaço vivencial** que intui as vias de exploração e diálogo com a **paisagem** possível e esperançosa, ou com a pátria particular, porém não isolada, do artista. Esse conceito de Projeto estabelece as trilhas de aproximação, as condições estratégicas de apropriação e os âmbitos de reconhecimento próprio por meio do lugar vivencial, dos **territórios particulares**, que serão finalmente consolidados (ou não) na obra.

Sob essa consideração do Projeto como programa antropológico, a **função** estará dirigida como uma metodologia de abordagem e desentranhamento da realidade vital, identificada por meio do espaço de interesse (o **território** como o *não-ainda-ser*, mistura do objetivo e do subjetivo), para refletir-se no trabalho criativo, identificando uma **nova cartografia totalizadora**. Território como “país dos devaneios da imaginação”, onde, segundo

60 EVERIT, Anthony. *El Expresionismo Abstracto*. Barcelona: Labor, 1975, p. 11: tradução nossa.

Bachelard, “[...] o inconsciente murmura sem cessar e escutando esses murmúrios ouvimos sua verdade. Às vezes esses desejos dialogam em nós? recordações inconclusas?”⁶¹

O Projeto tenta constituir o lugar onde, a partir de uma realidade física ou não, o artista vai desenvolver a sua reflexão criativa; reflexão que se concretizará, ou não, na obra, seja esta da natureza que for (*objetual* ou não *objetual*), ou inserindo-se no **âmbito criativo** que seja⁶². Esse âmbito é a questão, pelo menos para este trabalho, de menor importância.

Portanto, na sua naturalização antropológica, o Projeto se compromete numa complexa rede de ressonâncias conscientes e não conscientes; biográficas em intimidade com o ser do próprio artista. Dessa maneira, o Projeto artístico pode ter uma amplitude ilimitada, ainda partindo de um espaço de abordagem ou **território** de atuação física (territorialmente mensurável). Concretiza-se nessa paisagem para, a partir dela, promover as suas evoluções no **metafórico** e no **simbólico**, como motivo de reflexão, ainda suscitando amplificações em todas aquelas repercussões que podem se constituir como vias para serem investigadas numa intenção de apropriação e enriquecimento, de **desejo** pelo lugar explorado (de “fome de esperança”), de pensamento, de intuição.

Isso influenciará decisivamente na própria metodologia de abordagem, nas técnicas, nos formatos, nos mesmos princípios artísticos. Tudo isso referente à sua situação individualizada, porém, que posteriormente se deslocará para o âmbito coletivo, histórico e cultural, oferecendo as suas possibilidades solidárias. Ou seja, que a sua **poética**⁶³ e também o seu dinamismo artístico no funcionamento tenderão, posteriormente, a ocupar um espaço como **Projeto histórico**, na natureza tratada anteriormente, como lugar de evolução criativa na sua marcha natural de realização e consolidação como obra de arte.

Contudo, nessa situação do Projeto como **programa antropológico**, ainda dentro do lar criativo do artista (físico, mental,

61 BACHELARD, Gaston. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 91: tradução nossa.

62 Por meio do conceito de **âmbito criativo**, entendemos aqui as caracterizações que fazem com que as práticas artísticas possam desenvolver amplificações das técnicas que as identificam originalmente. Ditas caracterizações estão referidas nas possibilidades para superar os materiais, os suportes e as práticas tradicionais, alcançando processos interdisciplinares.

63 Aludimos à poética na sua consideração de compreensão total do fenômeno artístico, atingindo os elementos teóricos e a prática criativa. Cf. MARCHAN, S. *Del Arte objetual al Arte de concepto*. Madrid: A. Corazón, 1974.

consciente, não consciente), numa relação de intimidade insólvel, sua naturalização advém em **veículo de exploração** e no lugar para a convivência com o artista como pessoa e com a obra como identificação biográfica e existencial – o projeto vital e o Projeto criativo se unificam.

Enfim, essa segunda direção do Projeto criativo evolui no tempo como uma concatenação de experiências artísticas que vão se canalizando numa corrente constante de confluências. No entanto, a diferença daquela natureza histórica e cronológica que foi considerada anteriormente aqui não teria nada a ver com a **história oficial**, mas com os mecanismos de abordagem da **paisagem íntima** e com as qualidades dos diálogos, assim como com a identificação dos monólogos próprios.

Aqui também nos lembramos de Baudelaire, o primeiro identificador da possibilidade das belezas diversas em frente às “belezas eternas”⁶⁴. A partir dele, tivemos de aprender a sobreviver nos discursos fragmentados; a narração global só acontecerá na complementaridade, na suma das exposições. Assim, com a perda do Projeto totalizador, com o final das grandes narrativas, o Projeto advém do lugar de conhecimento das “paixões particulares”. Só que, agora, mantendo a qualidade programática, existe a possibilidade não dogmática, aberta e multiforme, de continuar os esforços de harmonização por meio dessas belezas diversas. Se, como acreditava Novalis, a alma humana está orientada pela alma Universal, existe a possibilidade de se encontrarem por intermédio dos âmbitos particulares. Por isso se trata de manter a “esperança” na “pátria” como o lugar onde o Projeto se propõe a mergulhar, transformado em **Projeto para a libertação do indivíduo**.

Assim, podemos observar que, por um lado, o Projeto artístico moderno acentua a **austeridade, a funcionalidade e a utopia social** (Kant [1724-1804] incidia contra as emoções de interesse, encanto, e ornamentação)⁶⁵. Sendo que, por outro, o Projeto pes-

64 BAUDELAIRE, C. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Op. Cit.

65 KANT, E. *Crítica de la Razón práctica*. Crítica del Juicio. Fundamentos de la metafísica de las costumbres. Buenos Aires: El Ateneo, 1951.

quisa – seguindo o ideal transcendente romântico nas possibilidades de **criação de novos mundos** onde se desloca – novos espaços para habitar⁶⁶.

Em ambos os casos, isso se dá a partir do Projeto como identificador e programador; do Projeto como desenho do caminho; do Projeto como mapa de campo, como estratégia para a batalha que, historicamente, no terreno prático, na sua efetivação pragmática, está sendo travada entre uma utilização perversa, porém efetiva, da filosofia ilustrada, que nessa leitura torta acabará se orientando para as realizações materialistas, burguesa, positivista, racionalista e tecnicista, cujo resultado mais catastrófico e espetacular dará como consequência as duas grandes guerras, grande consequência da cultura tecno-industrial. Nesse percor-

66 Fazendo uma recapitulação, teríamos como concretização da primeira via do Projeto, inspiradora do “programa positivo” e herdeira do Racionalismo Ilustrado, na linha identificada no século XIX como “Arte para o homem” (aceitando a impropriedade da denominação), a seguinte evolução “estilística” (ainda correndo o risco da simplificação inerente a toda enumeração): a estética Neoclássica, o Realismo, o Impressionismo (considerando seu interesse pela ciência), o Neoimpressionismo, a Arquitetura Industrial, o Modernismo, o Urbanismo moderno, algumas propostas do Expressionismo (situadas no Fauvismo, no *Die Brücke* e na Nova Objetividade), o Cubismo, o Futurismo, a Bauhaus, o Neoplasticismo, o Construtivismo, a Arquitetura Racionalista e até certas manifestações do Surrealismo (no espírito de A. Breton). Isso, nos processos que chegaram à Segunda Guerra Mundial, para, depois do deslocamento do protagonismo artístico para os Estados Unidos e posteriores desenvolvimentos na Europa, continuar nas seguintes tendências: Arte *Pop*, Realismo Crítico, Neoconcretismo, *Minimal*, Arte Óptica, Arte Cinética, Arte de Computador e, finalmente, dentro dos “Novos Comportamentos Artísticos” que se desenvolverão a partir dos anos setenta, devido ao componente fundamental interdisciplinar e híbrido, teríamos de nos orientar pelos traços identificadores da sua vertente mais interessada pelo social e cultural geral (por exemplo, certas manifestações conceituais relacionadas aos âmbitos linguísticos, os trabalhos com uma orientação mais social de J. Beuys, a “Arte das minorias”, a “Arte Feminista”). A respeito da segunda grande via do Projeto histórico, iniciada com o Romantismo, com a outra cara da Ilustração interessada pelos lugares únicos para a Arte (Arte pela Arte), pela subjetividade e pelo homem na sua individualidade e transcendência, mas, também, identificando-se como “programa negativo”, o roteiro a percorrer seria este: Romantismo, Simbolismo, Impressionismo (na sua introspecção na natureza como fonte vital), a “Arte Religiosa” (Neogótico, Pré-Rafaelistas e Nazarenos), algumas propostas do que poderíamos chamar de “Urbanismo e Arquitetura utópicos”, Expressionismo em geral (especialmente os *proto* Gauguin, Van Gogh, Ensor, Munch, o Fauvismo, *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter* e, também, algumas manifestações da Nova Objetividade pela orientação psicológica), Dadá e Surrealismo, isso, até a Segunda Guerra Mundial. Depois, teremos a Arte Abstrata (Informalismo, “Pintura de Campos de Cor”, *Action Painting*, Expressionismo Abstrato, Pintura Matérica), a Nova Realidade e o “Princípio *Collage*”, a Figuração Fantástica, o Hiperrrealismo, a *Povera*, certas propostas do *Land Art*, *Fluxus*, *Body Art*, Transvanguarda, e, em geral dentre os “Novos Comportamentos”, aqueles mais voltados para as mitologias particulares.

so, interage, às vezes violentamente, com outra leitura do espírito ilustrado: cosmopolita, transformadora, que acredita na utopia e que considera o progresso como âmbito para a libertação humana, no social ou no individual, considerando a Arte como o espaço para a purificação e a libertação do ser humano no individual ou como o lugar desde o qual seja possível lançar as novas ideias de construção e transformação social e cultural.

Como vemos, o Projeto artístico como plano transformador e utópico evoluirá, por uma parte, para os modelos herdados da austeridade formal do Neoclássico, que encarnam absolutamente o Ideal revolucionário de 1789, e com ele se integram numa atitude que tem muitas similitudes com estéticas das futuras vanguardas europeias mais radicais: aquelas voltadas para os “programas positivos”.

Por outra parte, caminhará para a identificação do âmbito estético que, nascido no Romantismo, abordará o problema das **dualidades divididas**, dos **arquétipos**, dos mitos, para chegar até as novas realidades fenomenológicas do século XX.

Mas essas duas vias através das quais o Projeto acaba se canalizando não avançarão separada e independentemente, porém fluindo e misturando-se, como uma correnteza em que, às vezes, as águas correm mansamente e, às vezes, com extrema virulência, dando, como consequência, afluentes, lagoas e charcos (estes posteriormente explorados pelas diversas “transvanguardas”, tanto europeias quanto americanas)⁶⁷.

Por isso, escreve Tafuri que, “[...] não é estranho que a anarquia Dadá e a ordem de De *Stijl* se encontrem e confluem de 1922 em diante, tanto no nível teórico quanto na elaboração dos instrumentos de uma síntese, de tipo operacional”.⁶⁸

⁶⁷ Nesse sentido se orienta o teórico italiano Bonito Oliva, quando fala do artista “pós-moderno” como um *franco-atirador* que utiliza aqueles lugares das vanguardas que não foram explorados pelo próprio fragor dos processos na sua época, ou que ficaram sem desenvolvimento, ou simplesmente que o artista do final do século utiliza num aproveitamento particular. Cf. BONITO OLIVA, A. *The Italian Trans-avantgarde*. La Transvanguardia Italiana. Milano: G. Politi, 1983.

⁶⁸ TAFURI, M. *Dialéctica de la metrópoli*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 46: tradução nossa. Isso chega até acontecer com estéticas e projetos tão extremamente distantes como a estética Dadá e o Construtivismo russo, como se pode observar na magnífica exposição que, com o mesmo título de *Dadá y Constructivismo*, foi realizada no Museo Nacional Reina Sofia de Madrid, no ano 1989. Cf. Catálogo *Dadá y Constructivismo*. Op. Cit. Também sabemos de colaborações realizadas entre o Futurismo italiano e o Construtivismo ruso, nesse caso situados bem mais próximos como Projetos artísticos, porém em frente a inimigos no terreno ideológico-político.

Porém, apesar dessas confluências, essas duas vias partem, como vimos, de concepções e berços espiritualmente distintos. Águas que, em certas ocasiões, se deitam em harmonia com o entorno, e noutras, provocam enchentes catastróficas (pensemos nos discursos incitantes à violência de muitos dos textos vanguardistas).

Por conseguinte, os respectivos programas abordarão, de distinta forma, as situações que identificam a progressiva fragmentação que está atingindo a condição humana e social: seja a cisão enunciada pelo Kant, na dualidade insuperável e terrível entre o mundo e o ser humano; seja a separação entre o Cosmos e as capacidades da percepção humana, para atingir a compreensão da Natureza; seja a impossibilidade absoluta de compreensão empírica do Universo⁶⁹. Porém, paradoxalmente, será dessa consciência dramatizada que nascerá a força inovadora e o poder de rompimento do Projeto Moderno.

O chefe de fileiras do Surrealismo, André Breton (1896-1966),⁷⁰ tentará a grande proposta de diálogo e harmonização entre as duas atitudes: o compromisso no social e político, a função e o interesse educacional transformador ilustrado, que, transpondo-se para o Materialismo Dialético marxista⁷¹, se decantarão na Revolução Soviética, juntos com as manifestações herdadas da tradição romântica, que agora chegaram até a pesquisa científica e existencial do mundo não consciente, como elevação máxima do conceito de liberdade individual, por meio da Psicanálise e da pesquisa de Freud.

Nesse espírito de síntese, escreve Breton com Leon Trótski no “*Manifesto por uma Arte Revolucionária Livre*”:

Na medida em que tem origem num indivíduo, na medida em que põe em jogo talentos subjetivos para criar alguma coisa que provoque um enriquecimento objetivo da cultura, qualquer descoberta filosófica, sociológica, científica, ou artística parece ser fruto de um “acaso” precioso, isto é, a manifestação mais ou menos espontânea da necessidade. Essa criação não pode ser desprezada, seja do ponto de vista do conhecimento geral (que

69 KANT, E. *Critique of Pure Reason*. London: Macmillan, 1968.

70 BRETON, André. *Manifestes du Surrealismo*. Paris: Pauvert, 1962.

71 Não nos esqueçamos de que Marx desenvolverá sua proposta a partir do método dialético hegeliano, trocando a fé na vontade de Deus, como fim último da História, pela fé na utopia comunista.

interpreta o mundo existente), seja do ângulo do conhecimento revolucionário (que, para melhor transformar o mundo, exige uma análise precisa da lei que governa o movimento). Especificamente não podemos permanecer indiferentes às condições intelectuais sob as quais a atividade criativa se faz, nem devemos deixar de mostrar todo o respeito às leis específicas que governam a criação intelectual.⁷²

Importante tentativa mantida por Breton, aparentemente fracassada por se dar num momento histórico que acabará por evoluir até a chegada do período stalinista na Rússia, e, com esse período, o definitivo corte da efervescência entusiástica das vanguardas formalistas (o próprio Trótski será assassinado, no México, por um agente de Stalin).

Certamente, a perspectiva apontada pelo Breton junto com Trótski sofrerá a grande frustração de assistir à troca da pesquisa e do debate intelectual e artístico, promovidos pelas vanguardas revolucionárias, pela simplista e grosseira linha do “Realismo Socialista” imposta, até policialmente, por Stalin a partir dos anos trinta. Assim como, também, pela ascensão ao poder do Nazismo alemão e o Fascismo italiano⁷³, que jogarão violentamente fora do âmbito europeu qualquer possibilidade de evolução do Projeto Vanguardista.

Ficando abortada toda possibilidade de consolidação dessa promissora tentativa de harmonização, o Projeto artístico demorará até se refazer desse cataclismo social, cultural e humano. Porém, as heranças do Romantismo no Surrealismo, por meio de André Breton, interessadas nas duas faces da vida do homem, a **política ou real**, e a **inconsciente e onírica**, serão, uma vez acabada a Segunda Guerra Mundial, as grandes protagonistas, e, no fundo, serão a porta de entrada para o entendimento dos projetos mais existenciais, manifestando-se por meio de um variado leque de tendências entre as chamadas “Novas Vanguardas”, que nascerão das cinzas dos processos anteriores (“Nova Realidade”

72 BRETON, A.; TROTSKI, L. *Manifesto: For a free revolutionary art*. Nova York: Partisan Review, IV, I, 1938, p. 49-53. Tradução nossa. Citado por CHIPP, H.P. Teorias da Arte Moderna. Op.Cit. p. 490.

73 No caso do Fascismo Italiano, este acolherá o Futurismo como o movimento intelectual e artístico representativo do espírito sócio-político (com Marinetti como um dos membros mais ativos do Futurismo fascista), porém a partir dos anos vinte, com a chegada ao poder de Mussolini, irá voltando-se às estéticas acadêmicas (“Mostra da Revolução Fascista” de 1922).

na Europa, Informalismo, Expressionismo Abstrato, certas manifestações *Pop*, *Arte Povera*) ou nos considerados como “Novos Comportamentos Artísticos” a partir dos anos setenta (“Arte Corporal”, algumas manifestações conceituais, *Performance*, *Land Art*, “Arte das Minorias”, “Arte Feminista”).

Por tudo, temos de reconhecer certa autonomia nos caminhos iniciados, de tal maneira que esses adquirem sua própria mecânica. Considera-se que esses mecanismos podem ser caracterizados, finalmente, por meio das duas visões identificadas por Nietzsche (1844-1900)⁷⁴: uma dionisíaca (Dadá, Surrealismo, *Action Painting*, certos comportamentos conceituais etc.) e outra apolínea (Racionalismo, Cubismo, Concretismo, *Minimal* etc.) ainda entrecruzando-se e criando lugares comuns, formando um todo contemporâneo e atuante, que pode ficar bem expressado por Walter Gropius (1883-1969), quando defendeu a necessidade de oferecer métodos de enfoque e análise, capazes de confrontar os problemas de nossa época, abandonando, assim, os dogmas confeccionados de antemão.

Enfim, entre os modelos *projetuais* de transformação que viemos considerando como **programáticos** o Projeto como **caracterizador histórico geral** se identifica por uma parte desde uma **perspectiva construtiva e utópica**, e, como tal, é mantenedor e seguidor do conceito de **Progresso**, com um interesse pelo **pedagógico** e uma incidência no funcional, que tem como objetivo a **transformação da realidade empírica e social**.

O outro modelo de Projeto histórico – aquele orientado para as **regiões profundas do ser humano**, que procura a utopia nos anseios por atingir o **Infinito**, fazedor de novas **dimensões** onde habitar, que tem como vocação a **libertação e a harmonização** do homem – sinalizará, desde a sua inauguração, a permanente exacerbação das tensões nascidas do progressivo dilaceramento do homem moderno. Esse modelo de Projeto transportará no próprio seio as causas da fragmentação e a crise moderna, anunciados por Baudelaire (1821-1867) em *O Pintor da Vida Moderna*: “A Modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da Arte, cuja outra metade é o eterno, o imutável”.⁷⁵ Nessa

74 NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Prestigio, 1970.

75 BAUDELAIRE, C. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Oxford: Phaidon, 1964. p.13: tradução nossa.

dualidade da Arte e do Projeto artístico, identifica-se a partição do homem em duas metades: às “bezas diversas” correspondem as “paixões particulares”.

A Arte toma consciência do mal e deve compartilhar a viagem com sua própria contradição e morte, adquirindo uma dimensão heroica, porém, também, sendo vitimada. As Vanguardas Históricas representarão o grande momento de intensidade desse drama, que derivará em tragédia com os acontecimentos do século XX, porém, refletindo a evolução humana e o programa do Projeto artístico histórico até hoje.

PICASSO OU A INTEGRAÇÃO

Estamos considerando dois modelos de Projeto caracterizadores de identidades artísticas distintas: um como **programa construtivo no projeto social e cultural geral** (como já foi apontado nas suas diversidades) e outro como **programa antropológico** que evolui entre as dobras daquele, submerso implicitamente, identificando-se pouco a pouco a si mesmo. Por isso, essa duplicidade não acontece isoladamente, pelo contrário, pode encontrar-se inserida numa mesma proposta artística, intencionalmente ou não, seja surgindo à superfície pela orientação que a evolução histórica e cultural vai tomando, seja avançando ou retrocedendo segundo a identificação do artista com o lugar elegido, seja ao mesmo tempo dirigindo e situando a obra.

O processo criativo e o processo vital se aproximam ou se distanciam segundo as evoluções a *posteriori*, dentre todas as possíveis: gerais, coletivas e, também, individuais do artista. Na sua decantação e pelos efeitos causados ao inserir a obra no contexto cultural geral e, também, pelos possíveis desenvolvimentos posteriores, o plano *projetual* atingirá uma proporção maior de um ou do outro modelo.

Um caso paradigmático dessa possibilidade certa de convivência de ambas as naturezas programáticas, encontramos-lo em Picasso (1881-1973), com o quadro *Les Demoiselles D'Aviñó* (1906-1907) (**Figura 7**). Nessa obra, o artista aborda o conflito histórico de que estamos tratando, a dualidade Cósmica, a fragmentação estreadante, o drama moderno, ofertando uma terceira via para resolver o problema da dicotomia, nessa evolução histórica que tratamos de caracterizar anteriormente.

Para isso, põe em funcionamento uma dupla estratégia. Superando o conceito de **“harmonia universal”**, proposto por Matisse (1869-1954), e, ao mesmo tempo, impulsionando a pesquisa cezanniana (Picasso toma claramente como justificação as obras *Grandes Banhistas* de Paul Cezanne [1839-1906], e *La joie de vivre* de Matisse), orienta a identificação da crise ocidental espírito-matéria, particular-universal, conhecimento-Cosmo, forma-espaco. Isso, por meio da exclusão dessa permanente dualidade mediante a definitiva explosão do conjunto, como resolução não esperada para o problema, propondo imediatamente a prodigiosa tarefa de reconstrução mental e de reorganização funcional, e sintetizando intelectualmente o panorama destruído.

Assim, a obra se consolida, nessa primeira operação, como um **exercício fenomenológico** de elaboração subjetiva a partir duma realidade como fundida e uniformizada por ter alcançado uma altíssima temperatura, um ponto crítico que vinha se aquecendo desde os séculos XVI, XVII e XVIII.



Figura 7 – Pablo Picasso. *Les demoiselles D’Aviñó*. 1906-1907.
Fonte: Museum of Modern Art, Nova York.

Numa superação pelo subjetivo da suposta objetividade empírica, “[...] o que diferencia o cubismo (como receptor do objeto) – [escreverá Apollinaire] – da antiga pintura, é que não é uma arte de imitação, mas de concepção”⁷⁶. Uma via, já iniciada por Cézanne, de compreensão e de reconstrução da realidade, de **natureza mental**, que abrirá as portas, ainda apesar do próprio

⁷⁶ APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes*. Meditations esthétiques. Geneva: P. Cailler, 1950, p. 26: tradução nossa.

Picasso, à abstração posterior. Uma nova concepção espacial que exclui o vazio, a distância, a proporção, que será posteriormente comprovada pela Física moderna.

Aqui, o quadro já não representa: **funciona**. Agora a “função” não está referida à atuação externa da obra, à eficácia da proposta no espaço proposicional sobre o que atua, mas é ela mesma mecanismo em funcionamento. O quadro, como resultado *projétual*, assume o conceito essencial de ser, em si mesmo, a proposta e a finalidade de atuação, personificando o ideal máximo ilustrado de função e progresso. É um **procedimento operativo** de renovação da experiência da realidade. Provocando uma total fragmentação, acaba com a ideia de forma, espaço e tempo, criando uma nova dimensão pela síntese das três, fundindo os pedaços numa unidade indivisível e magmática e colando todos os estilhaços advindos da duplicidade coisa-espaço.

Porém Picasso, por intermédio dessa obra, ainda realiza um *tour de force* mais arriscado: para afirmar esse interesse fundamental pela unidade a partir do fragmentado, introduz as máscaras africanas. Abre, com isso, uma nova trilha imprevista na evolução da cultura ocidental: o **Programa Moderno aberto para o campo antropológico**⁷⁷. Essa fantástica via identifica o apelo aos **territórios míticos**, às **paisagens arquetípicas** das culturas primitivas: o **Projeto antropológico** como parte do Projeto histórico. O próprio Picasso contava, na casa de André Malraux, na presença do poeta e filósofo espanhol José Bergamín, isto:

Todo o mundo costuma falar das influências que os negros tiveram sobre mim... Quando fui ao velho Trocadero... Estava sozinho. Queria ir embora. Porém ficava, ficava. Compreendi que aquilo era algo muito importante. Algo me acontecia de verdade? As máscaras não eram como as outras esculturas. Em absoluto. Era algo mágico... Intercessoras, mediadoras. Estavam contra tudo, contra os espíritos desconhecidos e ameaçantes. Seguia mirando os fetiches, e compreendi: eu também estou contra tudo. Também acredito que tudo é desconhecido, que tudo é inimigo. Tudo! Não os detalhes – as mulheres, os meninos, o tabaco, brincar – mas tudo.⁷⁸

⁷⁷ Tanto Van Gogh como Gauguin, antes Manet e, depois, os expressionistas de *Die Brücke* interessar-se-ão por essa via, mas será Picasso o primeiro a sinalizar o caminho, superando a perspectiva temática como simples motivo da representação, para considerar o relacionado com as culturas primitivas como conceito de identidade civilizadora, como tema de reflexão.

⁷⁸ Cf. MALRAUX, A. *La Tête d'Obsidienne*. Paris: Gallimard, 1974. Citado por KIFLE SELASIE, Beseat. *África en Picasso. Revista de la Unesco*. Madrid, 1980, p. 29: tradução nossa.

Aqui estão inclusos alguns dos grandes arquétipos de identificação que o próprio Kifle Selasie, etíope, especialista em questões culturais interdisciplinares, identifica na primazia dos detalhes, como lugares essenciais do ser humano e da natureza, por meio dos quais se desvendam os segredos do saber supremo, segundo as tradições culturais africanas: as mulheres como símbolo fundamental da **fecundidade** (Deusa Mãe, Vênus paleolítica); a Gaia das religiões de mistério orientais e mediterrâneas pré-helênicas (Isis egípcia, Ishtar babilônica); origem do universo, Mente Universal, fonte de regeneração e trânsito da morte para a vida.

Os animais constantes na vida de Picasso, o macaco de *Os acrobatas*, o touro de *Guernica* (sobre o qual trataremos mais adiante) vêm desde os seus primeiros desenhos de pombas da *Plaza de la Merced*, na sua Málaga natal. **Animal totem**, animal como projeção simbólica; como companheiro ancestral; símbolo de uma coletividade; protetor e objeto de deveres; símbolo do Bem e do Mal.

Picasso coloca o caminho para a intimidade profunda entre o **cotidiano** (objeto máscara na cultura primitiva, espaço da fragmentação na cultura ocidental) e sua **transcendência simbólica, espiritual**, convidando-nos a nos situarmos no nível do ser, da existência, do Cosmos e abandonando a angústia de considerar o fragmentado como dividido e contraposto. É por isso que Picasso declarou que a Arte negra era “razoável”, apontando, assim, uma nova evolução existencial e filosófica para a concepção dialética hegeliana. A natureza *projetual*, programática, da sua proposta atinge tanto o histórico e coletivo quanto o individual e particular: o psicológico e o empírico.

Nessa dupla operação, Picasso consegue aglutinar, conceitual e iconicamente, por um lado, as **pesquisas da Física avançada**, sobre a relatividade do tempo-espço de Einstein (1879-1955)⁷⁹. Nessas pesquisas, começará o questionamento das concepções puramente mecanicistas do Universo: a imagem do Cosmos funcionando como um relógio, a partir do Racionalismo Científico, sofre os primeiros tremores. Por outra parte, o artista absorve na obra as pesquisas sobre o **mundo inconsciente** de Freud (1856-1939) (o particular)⁸⁰, chegando até a intuir a orientação teórica de C. G. Jung (1875-1961), referentes aos condicionantes arquetípicos universais e permanentes dos conceitos mentais e dos comportamentos humanos, o inconsciente profundo e as teorias do inconsciente coletivo (o particular no social)⁸¹.

79 Cf. EINSTEIN, Albert. *The Meaning of Relativity*. Princeton University Press: Princeton Science Library, 1956.

80 Cf. FREUD, Sigmund. *Interpretação dos sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Imago, 1999.

81 Cf. JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Maria Luíza Appy. Petrópolis: Vozes, 2000.

Nesse leque de interesse, encontramos, trinta anos mais tarde, outra das grandes obras de Picasso: *Guernica* (1937) (**Figura 8**), realizada sob a encomenda do governo republicano espanhol em plena Guerra Civil (1936-1939), para ser exposta no Pavilhão da Espanha, na Exposição Internacional de Paris, em 1937. Nessa obra, o artista parte tematicamente do bombardeio, pela *Legião Condor* alemã⁸², da cidade basca de Guernica, na Espanha. Na obra, não assistimos apenas à denúncia desde a arte vanguardista (estilisticamente o quadro se situa em uma síntese de Cubismo e Surrealismo) da violência traumática e injustificada acontecida historicamente, mas, também, e, sobretudo, presenciamos um grande cataclismo cósmico, causado por forças destrutivas invisíveis⁸³, em que cada personagem é vitimado sem piedade, numa agonia angustiosa referente à cultura espanhola em particular e ao mundo em geral. As identidades ancestrais e o ser humano são amargamente massacrados, o esmagamento supera o marco particular do fato histórico, para se adentrar nos territórios do mítico.



Figura 8 – Pablo Picasso. *Guernica*. 1937.

Fonte: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

82 A *Legião Condor* formava parte do exército regular que foi enviado pela Alemanha nazista para, junto com tropas italianas, da Itália de Mussolini, ajudar aos exércitos franquistas, rebelados no ano 1936 contra o governo legal republicano da Espanha. Esse bombardeio foi executado pela primeira vez na história contra objetivos sem valor estratégico militar, utilizando, também, pela primeira vez, bombas incendiárias. Picasso teve ocasião de ler, na imprensa internacional do momento, como o dia 26 de abril de 1937, dia de mercado na cidade, a população civil de Guernica que ainda sobreviveu às bombas, era massacrada pelos *Junkers* alemães, que metralhavam todas as mulheres, meninos e homens que tentavam fugir para os campos. Esse fato mudou completamente o projeto que o artista tinha para o quadro; nos trabalhos preparatórios anteriores, o projeto estava baseado na temática do “pintor e o modelo”, a tal ponto que sua versão definitiva estava pronta no dia 11 de maio, segundo a documentação fotográfica realizada por Dora Maar.

83 Podemos pensar que apenas a lâmpada acendida, que aparece na parte central superior do quadro, poderia fazer alusão ao bombardeio, num jogo linguístico bastante próprio da prática surrealista: lâmpada é, em espanhol, *bombilla*; então, uma bomba estaria representada por uma *bombilla*.

Para Picasso, a angústia dos moribundos e o esquarteramento dos mortos são a agonia que está sendo produzida por forças ocultas e terríveis sobre o ser humano e as suas identidades arquetípicas: o touro, o cavalo, as mulheres, o pássaro, a luz, o soldado morto... O soldado morto e desmembrado, porém, aparece com uma flor na mão, como sinal de esperança (Picasso acredita na ressurreição do povo espanhol, em particular, e do homem em geral, apesar da aflição onipresente)⁸⁴. A mulher, novamente protagonista principal, agora com o filho assassinado nos seus braços, num grito inarticulado e cósmico dirigido aos céus.

Também vemos, na parte oposta do quadro, outra mulher num brado agônico, levantando entre chamas suas mãos às alturas, num pranto apavorado; e outra, seminua, correndo com seus olhos fixos na destruição. E, também, novamente, um animal telúrico: o touro como totem e símbolo. O touro é motivo chave no quadro e de especial interesse para o nosso trabalho.

O touro, para Picasso, é uma constante temática. É considerado como animal totem, como elemento mágico privilegiado nas culturas primigênicas, tanto do ocidente quanto do oriente, associado a significados inconscientes que tratam sobre as identidades civilizatórias. Novamente, aquela ideia suscitada por Novalis: o símbolo ancestral que relaciona o Universo com o passado e o futuro⁸⁵. Assim, o touro representa no quadro o animal sagrado que garante o funcionamento do universo.

Toda essa fenomenal seqüência simbólica na qual tem especial protagonismo o mito *táurico* nos apresenta uma magnífica tauromaquia, que é identificada por Picasso no quadro *Guernica*. Certamente, o artista, ao situar o touro na obra, nos orienta para a leitura ancestral. Está tratando, como comentávamos,

84 No mesmo pavilhão espanhol, foi exposta uma escultura do Alberto Sánchez, intitulada *El pueblo español tiene un camino que recorrer que conduce a una estrella*. Também foram mostrados trabalhos de J. Miró, A. Calder (*Fonte de Mercúrio*) e M. Hugué.

85 Certamente, esse touro-símbolo nos leva a uma imemorial rota mítica que nasce no Paleolítico para continuar no Antigo Egito, onde nos deparamos com o touro procriador, Apis, sobrevivente dos ritos pré-históricos – encarnação masculina que era conduzida às terras semeadas para fazer-las produtivas. Hator, a vaca sagrada – vaca celeste, símbolo da fecundidade feminina, deusa maternal que recebia os mortos, mas, também, deusa da beleza e do amor. Porém será, também, o Serapis grego, cultuado na Alexandria a partir de Tolomeo, deus da fecundidade e deus da morte; juiz do mundo dos mortos, relacionado com Osiris, que foi desmembrado por Seth e, posteriormente, reconstituído pela irmã deste, que era a esposa Isis, dando lugar aos ciclos periódicos de morte e ressurreição como valor evocativo, mágico ou místico, dos períodos de enchente do Nilo. Nos vales dos rios Tigre e Eufrates (palácios reais de *Jorsabad*), o touro aparece como guardião da “Árvore da Vida”, participando de lutas mágicas contra as forças destruidoras da Natureza. Creta,

não apenas de um sucesso histórico, mas de muito mais: de um sucesso cósmico. As forças do crime estão atingindo os seres humanos, mas, também os estão atingindo os seres que representam simbolicamente a ordem do Universo e da possibilidade de regeneração da vida sobre a terra (**Figura 9**). O touro do *Guer-nica* – fecundador ancestral e deus da vida e da morte – é outra vítima. O cavalo também o é.

O cavalo se apresenta num estremecido grito de horror: a língua saindo, como a do touro, num último gemido de agonia. E no corpo uma ferida, uma vagina-ferida⁸⁶, da qual acaba de sair um pássaro, como uma Ave Fênix, ressuscitando das cinzas da destruição: novo sinal de esperança⁸⁷. Ao mesmo tempo, outra mulher tenta iluminar toda a cena, que acontece num recinto fechado, numa espécie de palco onde o artista está organizando a grande representação da tragédia moderna e da tragédia imemorial, convidando-nos a formar parte duma plateia esperançosa em alcançar a catarse purificadora por meio da identificação com os personagens.

Porém, voltando a essa personagem feminina que aparece segurando uma lâmparina numa tentativa de iluminar esse caclismo cósmico, trata-se duma personagem que encontramos

a partir do século VIII a. C., tem os ritos da *Tauromakia* ligados às deusas da terra. O culto à Mitra, originário da tradição religiosa indo-ariana (novamente a síntese entre Oriente e Ocidente), tem testemunhos do touro desde o século XIV a. C., o representante da ordem cósmica, da harmonia do Universo, oponente das divindades do caos maléfico; na representação mitraica, quando o punhal penetra no colo do animal mágico, do sangue que rega o chão nascem as vides; da carne, os cereais. Um escorpião (oposto zodiacal do touro, simbolizando o outono) pica os seus testículos, fazendo que do esperma, recolhido pela Lua, nasçam todos os animais úteis ao homem; ao mesmo tempo em que um cachorro (Silvano) acompanha a alma até o céu para ser guardiã de todos os rebanhos. O Cristianismo tomará grande parte da religião misteriosa de Mitra, chegando isso até a própria data do seu nascimento: a 25 de abril, coincidindo com o solstício de inverno. Cf. ALVAREZ MIRANDA, A. *Ritos y juegos del toro*. Madrid: Taurus, 1962. Cf. também GIEDION, S. *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

86 A imagem da vagina e da vagina com dentes é frequentemente utilizada por Picasso desde as etapas anteriores de sua prática surrealista (As três bailarinas, 1925). No período surrealista, as formas pétreas tanto dos objetos quanto dos personagens e das paisagens remetem a uma concepção telúrica, (*Banbistas*, 1937). Nesse sentido, temos de nos lembrar do interesse dos surrealistas pelas paisagens e os seres mais ligados à natureza e a terra, onde, por exemplo, encontramos os artistas Tanguy (*O sol em sua arca*, 1936) e Max Ernst (*Jardim para aviões*, 1936), e o interesse que todo o grupo expressou por Tenerife, ilha vulcânica do arquipélago das Canárias.

87 O cavalo moribundo, de cuja ferida nasce uma Ave Fênix, aparece em diversos desenhos preparatórios da obra final. Em todos eles, o cavalo é representado num estertor agônico, que também evidencia uma passagem orgástica. Como demonstram algumas pesquisas, essa relação entre a dor extrema ou o último momento de vida e o orgasmo, acontece frequentemente (por exemplo, no caso de morte por enforcamento); da mesma forma nas parturientes, o instante do parto, com frequência, leva uma sensação extremamente prazerosa.

em trabalhos anteriores de Picasso (*Minotauro cego levado na noite por uma menina*, de 1934, ou *Mulher com vela, combate entre touro e cavalo*, de 1935), e particularmente na gravura intitulada *Minotauromaquia*, de 1935 (**Figura 10**), em que, nesse caso, é uma menina que mantém na sua mão uma lamparina que ilumina o Minotauro, que ante a luz se mostra pacífico e calmo.



Figura 9 – Arvore da Vida e homem touro. Suméria. 3500 a. J.C.

Fonte: GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*. Madrid: Alianza, 1993. p. 80



Figura 10 – Pablo Picasso. *Minotauromaquia*. 1935.

Fonte: The Museum of Modern Art. N.Y.

Na cena, encontramos também outras mulheres: uma morta ou ferida, mulher toureiro que repousa sobre um cavalo que corre apavorado ante a visão do monstro; outras duas observando a cena a partir duma janela⁸⁸. No entanto, um homem sobe ou desce por uma escada. Parece claro que o artista recorre profusamente a essa imagem da luminária portada pela mulher, como símbolo da inteligência, da luz.

O século da libertação do homem, como sabemos, foi chamado de *Século das Luzes*, e a Modernidade se consolida no Iluminismo. Então Picasso está propondo o valor da inteligência, da sabedoria, como um valor feminino, que, por sua vez, corresponde ao valor do moderno, mas que, paradoxalmente, como elemento feminino pertence às culturas mistericas, de onde também provém o mito taurino: a luz da inteligência ilumina a força regeneradora da Natureza, para se harmonizar numa unidade vinda da mais remota memória. É a grande síntese picassiana! Outra vez, o artista está orientando-nos por essa via dupla, na convicção de que nela existe a harmonia, a unidade do humano e do Cósmico.

O quadro *Guernica* é a constatação de que a harmonização provém da ascensão dos elementos ancestrais, antropológicos, arquetípicos, para serem integrados no moderno, compondo, assim, uma grande utopia, agora não baseada numa simples proposta social, mas, sobretudo, numa transformação recuperadora do pertencente ao ser humano, ao antropológico.

A obra *Guernica* é, ao mesmo tempo, a imagem exposta da grande tragédia provocada pelas forças escondidas da destruição, do Mal, da morte sem retorno, do final dos ciclos de ressurreição da Natureza, tanto no intracósmico quanto no extracósmico, tanto no empírico quanto no metafísico. Não apenas referente aos acontecimentos que serviram de justificativa

88 Essa cena nos lembra da Miniatura das *Cantigas de Alfonso X el Sabio*, do século XIII, que, tratando de fatos bem mais antigos (*Milagros de Nuestra Señora*), representa a festa de “Casamento”. Nessa, ilustra-se a celebração na qual a noiva e suas amigas presenciavam desde uma sacada, como o futuro marido, junto com outros homens, corriam diante de um touro para posicionar debaixo delas, momento no qual estas lançavam pequenos alfinetes decorados com fitas coloridas que se cravavam no animal, numa simbolização óbvia de possessão erótica do touro como força fecundadora. Álvarez de Miranda sustenta que a autêntica origem da Tauromáquia praticada hoje, está nessas festas de “Bodas” da Alta Idade Média, e não tanto nas caçadas medievais, como é opinião comum. Cf. ÁLVAREZ DE MIRANDA, A. Op. Cit. Por sua parte, Delgado Ruiz trata sobre a simbologia fundamentalmente erótica da Tauromáquia na sua obra *De la muerte de um diós*. Barcelona: Península, 1986.

(o quadro foi pintado no ano 1937, em plena Guerra Civil espanhola, sendo que no ano 1939 começaria a Segunda Guerra Mundial, tendo os mesmos carrascos como protagonistas), mas aludido aos protagonistas ancestrais, ao fundo da História da humanidade desde os começos mais remotos.

A unidade fraturada a partir da Revolução Científica começa a ser recomposta. Sem renunciar à evolução em liberdade da inteligência racional, essa se vê obrigada ao diálogo com os elementos primitivos presentes no quadro, acrescentando-lhe, assim, os opostos: os fatores subjetivos que, por outro lado, a partir de Freud (como intuiu André Breton) também formarão parte do acervo evolutivo das ciências que, pouco a pouco, se vão identificando por meio da Psicologia profunda; fatores subjetivos, em definitiva, como afirmação positiva do programa de **progresso** em liberdade.

Essa apelação às origens culturais significa uma chamada à unidade esquecida; recuperação para o Projeto Moderno histórico das **tradições cosmológicas e cosmogônicas** da cultura ocidental (que foram reivindicadas constantemente pelo ideal romântico). As origens do mundo helênico, como organizadoras das cosmologias míticas, indo até as religiões de mistério pré-helênicas, portadoras primordiais do conjunto cosmogônico, sob a supremacia absoluta da Gaia ou “Grande Deusa Mãe”⁸⁹.

Assim, encontramos a apelação à possibilidade de recuperação da harmonia perdida, da integralidade do absoluto em que, deixando-nos levar pelas imagens invocadoras, chegamos ao **território antropológico**, no qual, o conhecimento e o comportamento, o cotidiano, o ritual e a sacralidade, a Arte e a consciência humana, o particular e o coletivo formam um conjunto harmônico e indissolúvel. Só que, agora, essa possibilidade contemporânea de acesso à unidade imemorial está inserida numa

⁸⁹ Essas divindades femininas terão um protagonismo constante, através das civilizações, na reconstituição da fragmentação. Assim, desde as Vênus pré-históricas, símbolos da Terra Mãe, a deusa Isis do Antigo Egito, como já falamos, recomporá o corpo desmembrado e dará nova vida ao irmão e esposo Osiris, sendo a deusa da *natureza* e da prosperidade; das lágrimas de Isis vertidas por causa da morte de Osiris, vinham às cheias periódicas do Nilo, fonte da riqueza egípcia. Istar, a deusa mãe mesopotâmica, renovará anualmente a vida de Tammuz, filho e esposo, resgatando-o do mundo subterrâneo dos mortos, e providenciando, assim, a fertilidade dos campos. A própria Cibele, clássica, também chamada “Mãe dos Deuses”, filha de Urano (Céu) e de Gaia (Terra), deusa da natureza e da fertilidade.

multiplicidade de fragmentos: o espaço moderno. Cada um desses fragmentos, ao modo de dados genéticos de identificação íntima e coletiva, individual e cultural, ofertam caminhos para se reconhecerem e espaços de consciência para refazer a sintonia esquecida: o Projeto histórico e o Projeto antropológico têm possibilidades de se harmonizar.

Hegel (1779-1831) considerou a solução para crise da desestruturação ocidental, dada pela separação entre o homem e a Natureza (antes identificada por Kant), como um processo em evolução constante, em que cada estado da consciência produz o oposto: uma **relação dialética** que, interagindo, provoca um terceiro estado, uma nova via: a síntese; esta, por sua vez, interagirá para integrar-se à situação anterior, criando estados novos, numa sequência que só parará atingindo o Saber Absoluto.⁹⁰

Essa é a base do pensamento ocidental a partir do final do século XVIII, que podemos considerar como a antecipação da possível solução para o cisma humano. Baseando-se na Filosofia Grega, no Misticismo Cristão e no Romantismo Alemão, Hegel indica uma visão do mundo concebida em **etapas**, todas as quais, correspondendo com as suas respectivas realidades históricas, identificam uma verdade válida por meio dum **plano teleológico** do Espírito Universal no desenvolvimento da autorrealização.

Assim, a história seria mantida pelo espírito, pelo pensamento, pela força das ideias e pela consciência de si mesma, não simplesmente por fatores materiais, políticos, econômicos ou biológicos: o programa *projétual* participa das orientações construtivas e das orientações subjetivas (aqui temos novamente o Breton de princípios do século XX) das realidades objetivas e dos mundos da fantasia.

Por isso, voltando aos quadros de Picasso, o artista caracteriza suas obras como **projetos em evolução**, nos quais o suporte pictórico seria o **território** de atuação: a **máquina**. A obra em si é a máquina; não representa um objeto mecânico, mas ela mesma é máquina paradigmática do **progresso**; só que o conceito de **Progresso** se deslizou desde uma idolatria ingênua pelos meios cegos e prepotentes do mundo tecno-industrial para uma recuperação do indivíduo, do “eu” moderno.

⁹⁰ Cf. HEGEL, G. W. F. *The Essential Writings*. New York: Harper & Row, 1974. _____, *Early Theological Writings*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1971.

Substituindo a representação do objeto máquina pela identificação da obra como **proposta em funcionamento**, como **coisa mental que funciona**, o Projeto artístico vai mudar suas categorias; agora, recupera sua potência **funcional** antropológica, suas capacidades invocadoras e efetivas de universos onde morar, de **pátrias** onde habitar e reconhecer-se.

O Projeto é o motor que movimenta um sistema de identificação da pessoa na sua projeção em face das realidades profundas. Numa solução harmônica entre inconsciente coletivo e vivência da realidade cotidiana, entre o “eu” profundo e o espaço existencial, o projeto está revelando-se já como **natureza existencial**. O Projeto é caracterizado como **paisagem** física e mental, conceitual e metafórica, de identificação e de autorreconhecimento individual. A **pátria** é anunciada por meio de pistas de identificação universal e de intuições premonitórias do futuro num movimento de ida e volta, encaixado na obra em que o **espectador** também tem um papel como potenciador do circuito, fazendo-se de veículo ou ponte.

II PROJETO ARTÍSTICO COMO METODOLOGIA DA EXISTÊNCIA

A Arte eleva-se então à experiência. Converte-se em consciência lúcida do tempo e do mundo em que vive na memória do passado, que é também a cristalização de um mistério que se confunde com a alegria da vida, e que se reproduz e alarga, com um vínculo com algo mais verdadeiro que ela, e que expressamos como futuro, como sonhos de felicidade ou, talvez, como uma aliança de reconciliação do homem com o universo (Eduardo Subirats).

1. VIAGEM E TERRITÓRIO

Entendendo o conceito da **viagem** como “**caminho que se faz**”⁹¹, o Projeto artístico vai atuar ao modo de “veículo” que possibilita o processo de aproximação, pesquisa, evolução, conhecimento e experimentação sobre o **território** de interesse (o território para a Arte). Esse território de atuação pode referir-se a uma **paisagem física e/ou a um lugar mental**⁹².

Como “paisagem física”, atingirá elementos sensíveis e espaciais (objetos cotidianos ou estranhos, espaços fechados ou abertos, naturais ou fabricados). Como “lugar mental”, estará referido à memória ou a qualquer estado da consciência, do inconsciente, do noturno, do devaneio, do diurno ou daquele conceito de **pátria** anteriormente comentado. Em ambos os casos, são **territórios existenciais** que adquirem interesse por sua relação existencial com a pessoa. Também em ambos os casos são **territórios antropológicos** por serem lugares que se identificam por atender o que é específico do ser humano.

O **Projeto antropológico-existencial** mantém as mesmas constantes como superfície de atuação, de sua anterior naturalização histórica, só que, agora, o plano, o desígnio, a empresa promovida, estará voltada para as **realidades íntimas** da pessoa e **sua projeção no externo**. É óbvia a sua estreita ligação com a natureza tratada no Projeto como programa

⁹¹ Já indicamos anteriormente que esse conceito de **viagem** não alude a movimento físico, mas mental. Tratamos do conceito da **viagem** como a experiência íntima de deslocamento desde os condicionamentos do cotidiano até lugares distintos que podem, porém, estar suscitados pela mesma cotidianidade.

⁹² Esse **território** é o motivo, o tema sobre o qual atuará o Projeto artístico. Por isso, pode ter distintas naturezas objetivas ou subjetivas. O próprio descobrimento dele já será considerado como início do processo criativo.

antropológico, só que aqui vamos tratar dele na sua incidência metodológica peculiar, como método de pesquisa e conhecimento particulares, afastando-nos da sua naturalização no enquadramento histórico.

Assim, o capítulo dedicado ao programa antropológico nos serviu como líquido onde se pode quitar nosso atual interesse pela identidade do Projeto nos processos criativos particulares: o Projeto antropológico-existencial. Porém, ao mesmo tempo, aquela naturalização da construção do projeto também funcionará como suporte para alçar essa possibilidade da superfície da História, permitindo, assim, uma constante dupla imagem interna e externa: as repercussões do processo criativo no artista, no interior da consciência, como sendo refletidas no espelho do externo.

O Projeto, a partir dessa concepção programática como **natureza antropológico-existencial**, assume **um estatuto móvel** potencializador da **viagem**, que circulará por esses **territórios do mais íntimo da pessoa**. Agora, o Projeto como metodologia está dirigido à investigação da verdade humana em geral, por meio da pesquisa sobre a verdade particular. Estamos tratando da metodologia criativa como processo que orienta o espírito, que é cara ao descobrimento do fato criativo particular.

O percurso exploratório

Essa **paisagem**, esse **território** – ora físico, ora mental – transcenderá pela atuação da projeção, sua redução funcional, ou seja, seu estado utilitário referente à sua constituição não transcendente e fragmentada no cotidiano. Assim, a **viagem**, promovida pelo Projeto na sua **natureza antropológico-existencial** (ou como programa experiencial) terá o objetivo de transformar o lugar ou **território** em autêntico **tema artístico**. De acordo com Bloch, “[...] a viagem persegue pelo menos uma imagem desiderativa de um belo ser diferente nesse ponto longínquo, uma imagem que se faz corpórea no ambiente estranho, com as suas maravilhas recém-contempladas”⁹³.

Certamente, a viagem desliza o viajante desde os espaços não transcendentais e deteriorados da cotidianidade contemporânea até às paisagens da surpresa, da festa, do renascimento íntimo. “A

93 BLOCH, E. *El principio esperanza*. Op. Cit. p. 373: tradução nossa.

maior força de iluminação utópica corresponde à viagem – [escreve J. Jiménez]. – O estranhamento, o distanciamento que adquiram as coisas, a dimensão erótica e criativa, elementos centrais da viagem, situam-nos já muito perto da arte”.⁹⁴ Assim, na **viagem criativa**, veiculada pelo Projeto o artista realiza um percurso exploratório particular pelo território desejado, em busca da nutrição pela reflexão autobiográfica e multidisciplinar; o artista, uma vez “viajante”, constrói um conhecimento onde cada coisa, lugar, objeto terá significados novos. Participa dum processo próximo ao caracterizado por Lipps (1851-1914) na sua teoria da Einfeldung ou “empatia estética”, pela qual o sujeito se translada ao objeto, para se reencontrar consigo mesmo e encontrar tudo o que ignorava de si próprio. Escreve Teodor Lipps na sua Estética:

O objeto que devo apreender, ou que se dirige à minha atividade de compreensão, é, em si mesmo, sempre o que é. Para mim, porém, não existe como o que é, por exemplo, como esse determinado objeto completo e acabado em si mesmo, a não ser que seja apreendido por mim tal e como é, ou seja, a não ser que seja olhado por meu olho interior e abraçado unitariamente num todo acabado [...] Empatia significa que, na medida em que apreendo um objeto, nesse objeto – tal e como existe para mim – experimento como pertencente a ele uma atividade minha ou um modo de explicar meu próprio.⁹⁵

Assim, o filósofo ressalta essa “metodologia” de **exploração apropriadora**, identificando as possibilidades potenciais na consciência humana, pelas quais infundimos nossas particulares faculdades criativas no objeto (ou **território**, numa amplificação espacial) e, dessa maneira, o objeto nos retorna nossa própria imagem.

Desse modo, a **viagem** potenciará os mecanismos de apropriação e transformação simbólica das coisas e dos pensamentos, atingindo uma solidariedade singular entre o indivíduo e a consciência do Universo. Isso significa que a **viagem** nos interpelará a atuação criativa no mental, para o qual o Projeto se constitui num mapa propositor, numa cartografia de sugestões totalizadoras, referentes às possibilidades **multissemânticas**

⁹⁴ JIMÉNEZ, José. *A estética como utopia antropológica*. Op. Cit. p. 86: tradução nossa.

⁹⁵ Citado por GIVONE, Sergio. *Historia de la estética*. Op. Cit. p. 106-107: tradução nossa.

do lugar de interesse, aos **métodos de apropriação** artística desse **território** e aos seus **povoadores** (objetos, histórias, narrativas, símbolos, restos e pistas).

Nessas relações que afetam o **tempo** (viagem) e o **espaço** (território), o artista sofrerá a experiência recordadora pelo reencontro consigo mesmo e com as narrações contidas no lugar. Essa experiência pode ser, voltando a Lipps, de **natureza positiva**, quando o objeto e a “paisagem” de pesquisa artística aparecem inquiridos, facilitando respostas harmônicas com a evolução reflexiva do autor; ou de **natureza negativa**, quando nos atraímos e nos repelimos ao mesmo tempo, criando situações conflituosas, porém, que ainda assim, fazem participar o artista da afetividade do reconhecimento e da dignidade da identificação temática. Aqui vamos considerar o conceito de **tema** como o **motivo para as reflexões**, amplificando, portanto, sua limitação à mera coisa representada ou simples caracterização icônica, própria da iconografia romântica; o território terá uma identidade frequentemente impossível de deslindar do **tema**; tema e território se constituirão no lugar para a exploração, sendo a **viagem** o deslizamento mental ou percurso metodológico caracterizado pelo Projeto. Esse percurso, por sua vez, identificará o Projeto e será identificado por ele, num diálogo também intenso e íntimo.

Assim, o **território** acaba transformando-se no **recinto temático**. E a **viagem** pelo caminho para o conhecimento desse lugar, no **percurso exploratório do tema**. Só que, como já experimentaram os grandes viajantes, viagem e território estabelecem uma absoluta intimidade. Por acaso Goethe não criou uma Itália no tempo em que percorria Itália?⁹⁷; ou o Ulisses⁹⁸ homérico não estava fundando a mitologia grega, no entanto era influenciado pela “paisagem” mítica?

Certamente, as influências mútuas impedem de averiguar quem interveio antes. Na **viagem**, o território viajado (tema para a reflexão artística) é salvo da sua fragmentação cotidiana e da sua transcendência funcional, por ser absorvido como funda-

96 Estamos nos referindo à crítica do tema referente à mera ilustração da ideia ou do conteúdo da obra. Tal aconteceu na poética romântica, em que à riqueza e importância das concepções ontológicas, cosmológicas e epistemológicas não se correspondeu com uma transformação na concepção formal e espacial na obra de arte.

97 Cf. GOETHE, J. W. *Viagem à Itália*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

98 Cf. HOMERO. *A Odisseia*. Tradução de Manuel Mendez. São Paulo: Edusp, 2000.

mento nutriente, como **tema artístico**, que o leva a transgredir a sua orientação preestabelecida, transformando-se, à sua maneira, numa mera naturalização funcional (como objeto, lugar ou pensamento, todos inseridos na trivialidade), para promover suas potencialidades fantásticas, mitológicas e metafóricas.

No último caso, as suas **implicações arquetípicas** convertem o **território** em **tema**, e, desde aqui, em **mito** (ou narração sobre as origens). Território como **tema** e **tema** como **âmbito mítico** que refletem sobre nós; que existem não só na memória biográfica (Freud), mas, também, no inconsciente profundo comum ao artista e ao espectador (Jung), ou seja, na “**pátria**” blochiana que se manifesta empaticamente na projeção pessoal sobre as coisas que identificam o lugar.

Aqui, o Projeto virou mecanismo, circuito complexo para identificar no seu seio o motivo da reflexão (tema, território), a propulsão do deslocamento necessário para que a reflexão se oriente no criativo (metáfora, símbolo... viagem). O Projeto antropológico-existencial funciona como a **máquina** promotora do **ritual** (celebração) contemporâneo, como vimos na obra de Picasso.

Sartre (1905-1980) explica como, “[...] através de um câmbio de conduta, apreendemos um objeto novo ou um objeto antigo de um modo novo”⁹⁹. Verdadeiramente, será pelo reencontro apropriador e transformador com o lugar – agora já com possibilidades de “funcionar” como lugar “mítico” –, que os objetos, assim, também, as ideias e os pensamentos, desde o momento em que são libertados das amarras funcionais cotidianas, aparecem como autênticos promotores e suscitadores do encontro com os elementos simbólicos e ancestrais que emanaram no percurso, para se converterem em **mitos partilhados e contemporâneos**.

Como escreve J. Baudrillard, “[...] basta que a prática concreta se perca, para que o objeto se transfira para as práticas mentais”¹⁰⁰. Antes, Herder (1744-1803), na sua *Outra Filosofia da História*, realizou uma dura crítica ao programa do Iluminismo (sem renunciar, por isso, à sua íntima convicção ilustrada) pela incapacidade de este reconhecer a disseminação e a pluralidade das manifestações do bem. Assim, o filósofo procurou a recuperação

⁹⁹ SARTRE, J.P. *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza. 1987. p. 87: tradução nossa.

¹⁰⁰ BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 1988. p. 134: tradução nossa.

das antigas mitologias para uma atualização e produção de uma **mitologia da Modernidade**. Trata-se de contemplar as coisas como se “fosse pela primeira vez”¹⁰¹.

Iniciamos, desta maneira, um **percurso exploratório**, uma participação desencalhante que, posteriormente, dará como resultado natural a realização prática do trabalho artístico. A obra, porém, não precisaria atingir esse último patamar para identificar-se já como Projeto antropológico-existencial, uma vez que desde o princípio contenha as suas potencialidades clarificadoras e benéficas, chegando a tal grau de intensidade vital, que resolverá o problema da eterna divisão entre *Eros e Thánatos*, vida e morte, segundo a ideia platônica referida na experiência erótica¹⁰², sobre a qual, no fundo, nos falava anteriormente Bloch.

Essa exploração desenvolverá um circuito de caminhos (programa) para a aproximação ao âmbito conceitual, físico, mental, do **território** sobre o qual se está atuando no criativo. A **viagem** nos animará à experimentação sobre as possibilidades de identificação com o lugar e com os seus habitantes (elementos nutrientes), numa amplificação da concepção kantiana sobre a organização que a mente do autor promove no exterior.¹⁰³ Assim, desenvolve-se uma metodologia de (re)conhecimento e de apropriação do sistema inerente a essa mesma paisagem, para acabar reconhecendo-se na proposta artística resultante.

O projeto como cartografia

O Projeto, como “veículo que viaja” pelo **território**, instaura ao modo de uma **cartografia totalizadora** do lugar explorado. Esta registra, num primeiro patamar, a evolução mental possível para não se perder. Funcionando depois como um **sistema autonutriente** (como um mapa que se vai transformando cada vez que é lido pela pessoa, pelos pensamentos da mesma). É um deslocamento do espaço sobre o qual se está pesquisando, no qual se produzirá, pelo efeito da mesma exploração, uma **potencia-**

101 Cf. ROUCHÉ, M. *La philosophie de l'histoire de Herder*. Paris: Université de Strasbourg, 1940.

102 PLATÃO. *El Banquete*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

103 O filósofo considera que todo o conhecimento do mundo é ordenado e canalizado pelas categorias da mente. O homem conhece apenas o mundo permeado por seu conhecimento. Cf. KANT, E. *Critique of Pure Reason*. Op. Cit.

ção dos significados que já existiam, ainda que ocultos pelas máscaras do consenso cotidiano; uma **promoção de novas e não suspeitadas repercussões**, porém que nascem dos mecanismos de identidade do próprio lugar.

Para ilustrar essa ideia da **potenciação dos significados existentes no território**, podemos comentar a obra da artista Rebecca Horn, realizada para a edição do *Sculture Projects in Münster 1997*, nessa cidade alemã. Na proposta intitulada *The Contrary Concert* (**Figura 11**), a artista trabalha novamente sobre uma construção já familiar tanto para ela (que fez uma primeira intervenção na edição anterior da mostra), como para o espaço urbano de Münster: o Zwinger – torre construída, no século XVI, para formar parte da fortificação da cidade e que atravessou a história, funcionando como prisão, sendo tombada como monumento histórico no ano 1911. Também funcionou como lugar comemorativo no período nazista; como dormitório para soldados; como centro de torturas e execuções em série de prisioneiros, durante a Segunda Guerra Mundial, para, finalmente ser abandonada logo após dos bombardeios aliados no final do conflito.

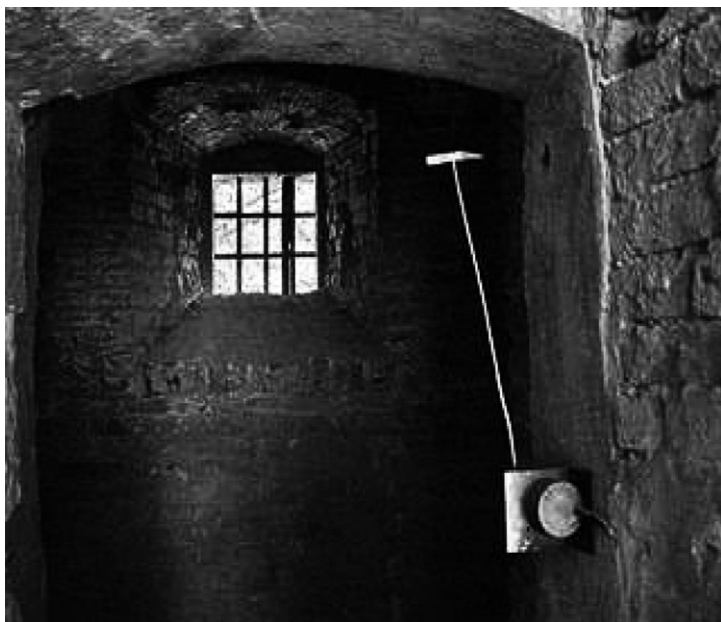


Figura 11 – Rebecca Horn. *The contrary concert*. 1987-97.
Fonte: Fotografia do autor.

No edifício, feito com antigos tijolos, em planta de torre circular, ao redor de um apertado, estreito e profundo pátio cilíndrico onde eram assassinadas as vítimas, abrem-se pequenas janelas que mal iluminam cada um dos espaços ou antigas celas. Em seu trabalho, a artista colocou, dentro dessas celas, pequenos martelos, quase invisíveis pela escassez da luz, situados a distintas alturas, na semiescuridão, que batem mecânica e obsessivamente sobre as paredes, criando uma espécie de sinfonia terrível da recordação, e ao mesmo tempo, da necessária catarse: um coro de ecos fantasmas, que fala tanto das vozes apagadas, quanto do palpitar das consciências.

Na outra possibilidade apontada, o **Projeto promovendo novos significados**, poderíamos situar o trabalho de Roman Signer, também apresentado na mesma mostra em Münster, sob o título de *Walking Stick* (**Figura 12**). Com uma orientação totalmente distinta, a obra consiste numa peça metálica com forma de bengala e tamanho normal, pendurada por uma mangueira sobre a superfície de um pequeno lago da cidade.

Do extremo da bengala, sai um fino jorro de água sob pressão, o qual faz com que a peça fique numa permanente movimentação, possibilitando que o jorro projetado desenhe ininterruptamente rascunhos formando o símbolo de “infinito” sobre a superfície do lago. Proposta interessada pela manifestação natural dos elementos que dela participam: fundamentalmente a água, a sua imaterialidade, a sua capacidade de transformação constante, e seu potencial fenomenológico. Trata-se dum Projeto em permanente processo de mudança, numa constante surpresa sensorial, suscitando contínuas ressonâncias na psique do espectador.

Assim, o Projeto identifica duas possibilidades de “funcionamento” artístico das naturezas territoriais, mentais, simbólicas, históricas, particulares e coletivas, constituindo outra realidade que transcende a mera visualidade do que foi transformado em Arte.

O Projeto instaurou **mapas** ou **cartografias** (representações mentais) a partir de dois lugares, promovendo sendas e explorações que permitem os diálogos transformadores, ou seja, potenciando as molas de amplificação do cotidiano para o mental. Isso, por meio do ressurgimento dos mecanismos que permaneciam ocultos, esquecidos, estigmatizados (R. Horn), ou por meio do desvendar-se de novas significações, imprevistas, que identificarão o lugar a partir de agora (Signer).



12. Roman Signer. *Walking Stick*. 1995-97.
Fonte: Fotografia do autor.

A própria mostra de que participaram os trabalhos comentados, *Sculture Projets in Münster*, nas suas duas anteriores edições, nos anos 1977 e 1987, assim como edição de 1997, supõe um amplo Projeto de **instauração de uma memória coletiva e individual** para a cidade e os seus moradores.

A cidade fora praticamente destruída durante os bombardeios finais da guerra, mas, posteriormente, reedificada, tentando manter o mesmo traçado urbano e estilo arquitetônico; nas sucessivas mostras, artistas internacionais foram convidados a realizar propostas nos espaços de toda a cidade, tanto nos lugares abertos (parques, ruas, praças) como nos recintos fechados (edifícios, museus).

Trata-se, assim, de imaginar e plantar as sementes de novas e terapêuticas leituras urbanas, sociais e particulares; de criar uma nova cartografia urbana e espiritual. O grande Projeto geral que constitui esse evento vai mais além de uma simples mostra artística internacional: é uma verdadeira recuperação de identidades preexistentes, inovadoras e utópicas por meio da Arte; uma catarse íntima e social, uma (re)instauração de um mapa para continuar vivendo.

A proposta *Sculture Projets in Münster* lança sugestivas ondas, pistas para as leituras, novas narrações de reencontro com a **pátria** (aqui podendo utilizar o termo também na sua consideração como “terra natal”), no seu entroncamento com uma paisagem que precisa ser purificada, instaurando novas **cartografias** para possibilitar a ascensão de uma realidade harmonizadora e libertadora.

O Projeto antropológico-existencial, enquanto mantém suas categorias como tais, propõe um mapa mental onde situar os elementos de desenvolvimento necessários para a exploração artística. O território vai revelando-se por meio de uma tática de penetração consciente. O Projeto vai funcionando como uma vontade de apropriar-se desse sistema de rotas que é apresentado para o artista como se fosse uma maquete abstrata, sem uma completa concretização, aparecendo, num primeiro momento, apenas as suas possibilidades como desejo, mas deixando intuir as enormes dimensões, medidas de fato ilimitadas.

O Projeto é apenas uma aposta de funcionamento e como cartografia é a representação gráfica mental de uma realidade incomensurável e profunda, tão profunda como pode ser a habilidade do artista e do espectador para desenvolver a sua viagem, viabilizada pelo Projeto.

O cavalo de Troia

O Projeto funciona, então, não apenas como diálogo, mas, também, como **conquista** do lugar de interesse (apropriação do **território**, continuando com a sua orientação programática vanguardista), acentuando essa ambição nas estratégias de penetração como “conhecimento do oculto”.

Na *Ilíada*¹⁰⁴, Tróia, o **território** ansiado, a paisagem vinculada pelos gregos, é conquistada pelo colossal cavalo de madeira. Invenção noturna, veículo fantástico e apocalíptico que penetrará na cidade com os guerreiros no seu ventre. Porém, a verdadeira prova acontecerá na viagem de retorno ao lugar originário, ao ponto da partida, versificada por Homero (séc. IX a. C.) na *Odisseia*.¹⁰⁵

104 HOMERO. *A Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 1996.

105 HOMERO. *A Odisseia*. Op. Cit.

Depois de nove anos de estranhamento nas portas das muralhas da cidade, os guerreiros gregos terão que superar as verdadeiras provas do conhecimento profundo. As profundezas do ventre do cavalo mítico gerarão uma necessidade da verdadeira penetração no oculto. Nessa **viagem** de retorno, Homero povoa o percurso de elementos arquetípicos, por terra e mar: hosts, tentadores, perigosos, felizes, sublimes, funcionando como um sistema iniciático. Um conjunto de elementos, fenômenos, seres, e ideias inter-relacionados, constituindo, no final, uma **viagem** de autorreconhecimento, um percurso de aprendizado que, no poema épico, durará dez anos.

Então, o processo acaba invertendo-se: a penetração promovida pelo *Cavalo de Troia*, invento do protagonista Ulisses, na realidade supõe o começo da grande aventura de conquista. Na primeira etapa, na *Ilíada*, a conquista significa a apropriação de um **território** físico, simbólico e ideológico, uma **pátria política**, numa demonstração da valentia e da inteligência do herói. Mas, a partir daí, na *Odisséia*, o **território** advém mítico e íntimo, uma **pátria imemorial**. A *Odisseia*, na realidade, é a procura das profundezas ocultas da mente humana, o aprendizado na consciência e nos lugares encenados: são as “paisagens” de identificação com os arquétipos originais, constantes nas experiências espirituais da maioria das religiões universais.

Esses princípios arquetípicos homéricos caracterizam o Cosmos como expressão ordenada de concepções primordiais ou princípios transcendentais: formas, ideais, universos, divindades. São princípios atemporais, que sustentam a realidade concreta e que, pela pesquisa de Jung, sabemos que até hoje nos influenciam constitutivamente. Entre eles, encontramos os opostos cósmicos. Já temos identificada a dualidade, na mesma origem da consciência humana: luz e escuridão, homem e mulher, amor e ódio.

Posteriormente, Platão identificará a realidade como um derivado dessas “Ideias” ou “Formas” arquetípicas, numa confluência do Racionalismo helênico com a imaginação mitológica. Esse é o berço do pensamento ocidental, derrubado e ridicularizado pelo Racionalismo Científico, inserido na cosmologia humana desde as culturas Indo-europeias disseminadas pelo Oriente Médio, que desde um tronco comum situado nos 3000 a. C., se remontam até os povos sem escrita do Neolítico.

Aqui, Platão dá o primeiro passo para argumentar a relação entre a realidade essencial e a realidade sensível, que terá a sua definitiva expressão em Jung, com o **inconsciente coletivo** arquetípico. Assim, a realidade sensível é dada pela *Ideia* que a define, sendo a *Ideia* a essência da realidade das coisas. Só que, bem depois, paradoxalmente, o Racionalismo Ilustrado foi incapaz de resolver, numa atualização da dualidade existencial e Cós mica, a reintrodução do princípio arquetípico na Modernidade, como âmbito para a harmonização dos opostos: o lugar para a dialética hegeliana. Situação que será mantida até a chegada da Psicologia profunda junguiana.

Igualmente como **viagem** de autoidentificação e aprendizado, percebe-se a viagem de Goethe (1749-1832) à Itália¹⁰⁶ ou o hospital para tuberculosos de Thomas Mann (1875-1955), na sua *Montanha Mágica*¹⁰⁷. Em tais viagens, o viajante se encontra a si mesmo e aprende da sua própria identidade a partir da paisagem estrangeira, como comentávamos anteriormente e como referendava J. Jiménez. Num segmento das vias de interiorização, seja na Itália visitada pelo Goethe, seja num lugar onde Hans Castorp, da *Montanha Mágica*, por meio da vivência de outra dimensão do tempo, por sua monótona evolução, o viajante alcança estados de consciência sobre si próprio e sobre as paisagens externas.

Trata-se de viagens para o conhecimento exterior e interior. Até o principal romance de Joyce (1882-1939), curiosamente utilizando como título o nome do herói mítico, *Ulisses*¹⁰⁸ (aqui identificando apenas uma jornada do protagonista Leopold Bloom) trata dum percurso cheio de símbolos e mistérios, dentro da maior cotidianidade.

De forma similar, o Projeto como translação do conhecimento identifica as tramas e as possibilidades abarcadoras do artístico num lugar, na aventura de **penetrar no oculto**, autonutrindo-se dos elementos que povoam a “paisagem” sobre a qual se está atuando. Assim, a viagem criativa, cujo estádio final e formal, cuja Ítaca artística, será a consecução da obra de Arte, está aproveitada para desvendar as suas poten-

106 GOETHE, J. W. *Viagem à Itália*. Op. Cit.

107 MANN, T. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

108 JOYCE, J. *Ulisses*. Tradução de Antonio Houais. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

cialidades íntimas e libertadoras. Sendo, e isto é o verdadeiramente importante – a autêntica moralidade da aventura de Ulisses e seus companheiros, o verdadeiro alcance da travessia de Goethe –, o realmente fundamental: que não tanto a obra, a chegada final, mas os **processos** acontecidos no caminho, os que se constituem na justificativa e nas transformações no conhecimento¹⁰⁹. A própria **viagem** é o percurso e a meta para a iniciação e o aprendizado.

A **viagem**, por si só, organiza as potencialidades hermenêuticas. Instaura as vias de identificação simpática. Harmoniza os traçados restantes que, ainda não havendo sido explorados, por terem selecionado outros caminhos do circuito hermético, nos permitem focalizar a natureza essencial do campo onde nos reconhecemos; a sua estrutura rizomática, interconectada e multissemântica. Assim, consideramos que, graças à extrema e complexa riqueza de evoluções desse veículo, o Projeto criativo, o *Cavalo de Troia* artístico, será criada finalmente uma estrutura de circuito ilimitado, a modo dos rizomas de um tubérculo, que se expandirá no tempo e no espaço, encontrando os focos, ou os pontos de cruzamento fundamentais do devir pensante, das reflexões e das consciências nas que estamos atuando, uma **cartografia** para a Arte.

O artista Richard Long apresentou na cidade alemã de Frankfurt, uma série de fotografias de estradas, com o título de *Labyrinth* (**Figura 13**), em preto e branco, onde todas elas acabam perdendo-se obsessivamente numa curva na frente¹¹⁰.

109 O interesse pelo **processo**, como deslocamento do estatuto tradicional da obra de Arte e da sua criação será um dos fatores fundamentais a partir dos abstracionismos informalistas dos anos quarenta e cinquenta, em que a obra realizada funciona mais como documentação do estado e da reflexão estética do autor, tendo os seus antecedentes nos Expressionismos, particularmente do *Die Brücke* (A ponte), no Dadá, no Surrealismo e, antes, em figuras paradigmáticas como Van Gogh e Gauguin. Cf. GREENBERG, C. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1965.

110 LONG, R. *Labyrinth*. Frankfurt am Main. Catalog. Städtische Galerie im Atädelschen Kunstinstitut, 1991.



13. Richard Long. *Labyrinth*. 1990.
Fonte: Städtische Galerie im Städel. Frankfurt Am Main.

Mantém-se a identidade do resultado (o suporte de realização da obra é fotográfico) com o próprio **processo**, no qual o artista percorre lugares físicos, espaços territoriais, paisagens geológicas, anotando, registrando e pegando rastros do lugar (pedras, paus, sons); no fundo, a obra é o percurso. E o percurso é identificado já como Projeto. Então não se diferencia em nada das descrições de Goethe no livro comentado. A caminhada se interessa pelo percurso a explorar, não pelo final da travessia. A obra (resultado final) é resolvida com a apresentação das amostras, dos registros, nesse caso, fotografias. Projeto, sequência e obra mantêm uma intimidade indissolúvel.

Igualmente acontece com o trabalho videográfico da artista brasileira Lúcia Nogueira, *Vai e vem*. Nele, assistimos à dança permanente de um pião que, durante uma hora, gira sem parar, fazendo interminável seu movimento instável, ao mesmo tempo em que

deixa a marca da sua ponta sobre o solo, desenhando uma cartografia incrível da sua evolução. Interessantíssima analogia com as danças turcas *Sufis*, em que os dançarinos chamados *Giróvagos* (de *giro* + *vagar*), vestidos com umas túnicas compridas até os pés, giram vertiginosamente sobre si mesmos para alcançar a reintegração com o Divino. Coreografia simplicíssima; nas evoluções, aparentemente apenas acontecem levíssimas variações; os dançarinos evoluem sem pausa e monotonamente, fazendo com que as saias se abram como a copa invertida de uma flor, ao tempo que vão estendendo os braços e as mãos, antes recolhidos no próprio colo, alcançando a velocidade adequada no girar obsessivo, até se desprender da consciência da sua fisicalidade, para entrar em outra dimensão, solidária com o Cosmos: “os átomos dançam, as almas unidas em êxtases dançam”.

Assim, no perambular traçado pelo Projeto vamos encontrar uma infinidade de pontos de união entre os distintos *rizomas*, caracterizando esquinas, praças, cidades e ilhas, mares e personagens que são (como na reconstituição da Odisséia homérica ou no desenho cartográfico do pião), fenômenos do conhecimento. Também daremos com importantíssimos povoadores dos territórios (objetos, coisas) que, por meio da **viagem** identificadora, situarão o artista na sua identidade humana e consciente.

Esse sistema *rizomático* e essa **viagem** homérica serão realizados pela naturalização de todos os elementos participantes para constituir um circuito onde todos estão intimamente relacionados, caracterizando **relações biotópicas**. Relações dadas num ambiente físico, mental ou comportamental que, funcionalmente, estará inserido no cotidiano, nos usos, nos hábitos, nos costumes; mas que é recuperado para o artístico, pois, por meio das “dobras” da cotidianeidade, esses fragmentos, atendendo a Uwe Opolka, “[...] indicam uma carência, provocando sem cessar uma incitação à mudança para um mundo que já não fosse fragmentário”¹¹¹, para nos permitir a sua salvação como mecanismos simbólicos de harmonização do fragmentado. Um novo “funcionamento”, recuperando a transcendência dos arquétipos homéricos num mapa *biocenótico*, criado pela associação de todas as espécies que moram no lugar, no **território**.

Mudanças todas necessárias para a sobrevivência do siste-

111 Cf. OPOLKA, U. et al. *Utopie-Marxisme selon Ernst Bloch*. Paris: Payot, 1976, p. 84: tradução nossa.

ma, que, por meio da potencialidade do Projeto, se promoverão como um *movimento holístico*, no qual tudo se relaciona com tudo, atingindo, assim, o Projeto as suas máximas cotas, como agente da utopia, da identificação humana consigo mesmo e com o contexto simbólico e material de referência. Portanto, nessa **viagem** que o Projeto promove pelo **território** se situam as reflexões temáticas, inaugurado o fator da intimidade (indivíduo) ou da dimensão mítica (coletivo). Intimidade e dimensão mítica são destinadas à solução da *assimultaneidade* ou fragmentação secular. Essa solução atingiria a consecução da harmonia.

Nesse momento, então, como escreve Sartre, “[...] a consciência não se limita a projetar significações afetivas sobre o mundo que lhe rodeia: mora no novo mundo que acaba de criar”.¹¹² O Projeto proporá uma aproximação, uma experimentação do lugar sobre o qual atua o artista; o *Cavalo de Troia* acabará se constituindo em **mapa totalizador** que promoverá as evoluções mentais, numa espécie de processo antropofágico do próprio autor, como consequência do seu próprio desenvolvimento.

A **viagem** será um movimento do artista na busca de si mesmo. Compreenderá um espaço aberto, no que deságua o interno e o externo, numa procura da solução para a condição escindida do indivíduo e do mundo. A **viagem** evoluirá na potenciação dos conceitos de **espaço** e **rito**, sobre os quais trataremos depois, considerados como os lugares para o encontro e o reencontro, para a reflexão em que acontecem os mecanismos celebrativos.

112 SARTRE, J. P. *Bosquejo para una teoría de las emociones*. Op. Cit. p. 106: tradução nossa.

2 O ATELIÊ AMPLIFICADO

Os conceitos de **território** e **viagem** tratados anteriormente nos levam a inaugurar, irremediavelmente, uma metodologia de desenvolvimento natural do próprio Projeto: esta que aqui vamos chamar de **amplificação do ateliê**¹¹³. Evidentemente, para que o Projeto atinja as evoluções que temos considerado no tema anterior, ou seja, para que funcione, para que se naturalize como uma sequência viva e em permanente movimentação, é imprescindível explodir as limitações “organizacionais” tradicionais, do espaço (ateliê), e do tempo (o que poderíamos chamar de “expediente” artístico).

O nomadismo reflexivo

Tendo uma intimidade absoluta com os diálogos interiores do artista no seu desenvolvimento cotidiano (na rua, na casa), o Projeto naturaliza-se, então, como o primeiro acontecimento na atuação artística. O Projeto é a jurisdição criativa primeira. É também a relação mais vital entre a pessoa e o lugar ou a paisagem de intervenção. A partir daqui, o Projeto pode até se constituir como obra (natureza física), ocupando um espaço cronológico na evolução artística da História e do artista, com categoria corpórea ou de objeto artístico, porém sempre mantendo seu estado de inquietação móvel, de nomadismo que expande a reflexão por circuitos em permanente intercomunicação, num movimento às vezes centrífugo e às vezes centrípeto.

Assim, podemos apontar os trabalhos de projeção do artista búlgaro Christo, prévios aos “empacotamentos” das grandes construções públicas ou dos acidentes naturais. Por exemplo, para a proposta de empacotamento da Pont-Neuf, de Paris, realizada entre 1975 e 1985 (Figura 14), o artista desenvolveu uma completa série de trabalhos, que significavam a materialização como obra, tanto no reflexivo quanto no físico, do processo complexo que aqui estamos chamando de Projeto, em que eram previstas todas as caracterizações que levariam até o resultado final da ponte empacotada: imagens, desenhos, anotações, materiais, planos, estudos de amarre das lonas, cálculos etc.

¹¹³ A ideia de **ateliê** que consideramos neste capítulo está referida não apenas ao lugar ou espaço onde o artista desenvolve seu trabalho criativo, mas, também, às atividades próprias que acontecem naturalmente nesse local.



Figura 14 - Christo. *Projeto para o empacotamento da Pont-Neuf de Paris*. 1975-85.
Fonte: MADERUELO, J. *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori, 1990. p. 193

De tal forma que, ainda sem a realização final sobre a própria ponte, a obra ficaria perfeitamente definida. Como aconteceria no Projeto de empacotamento do **Reichstag**, o edifício do parlamento alemão, o qual, devido à oposição política, apenas poderia ser realizado *in situ*, depois de transcorridos alguns anos desde a sua concepção.

São Projetos que possuem já o estatuto de obra, ainda sendo trabalhos de abordagem e pesquisa sobre o lugar para transformar. Por isso, uma das maiores potencialidades do Projeto talvez esteja no seu **formato ambulante**; em sua amplificação como lugar de elaboração, como **laboratório multissêmico**, multidisciplinar e multiformal; na explosão das paredes do teatro de operações; na expansão ou no alargamento do ateliê, que vira plataforma de experimentação contínua pela permanente promoção dos pensamentos.

Graças a essa operação, facilita-se uma ruptura na hierarquia do estatuto da obra e na sua eficácia promotora, acentuando sua natureza constantemente reflexiva e propositora. Assim se providenciam as possibilidades de plasmar o *cogito* do autor, devido ao fato de que o Projeto adquire um estado **portátil, nômade**, de

acompanhamento completo e totalizador do artista, em que a atividade criativa não fica reduzida às realizações da obra, como divisora maior do fato artístico, mas se prolonga contínua e ilimitadamente no tempo e no espaço particular do autor, indo suas realizações práticas, desde o “desenho de telefone”¹¹⁴ até os resíduos produzidos no deambular reflexivo e atuante. Isso liberta o artista da responsabilidade de “educador oficial”, representante do espírito da Academia nascida no Iluminismo, obrigado a se consolidar como tal por meio da obra realizada conscientemente. Portanto, o Projeto consegue um alto grau de potencial sugestivo e intelectual. Mas, para isso, é imprescindível a permanente vigência de suas possibilidades no fato metodológico. Ou seja, a sua obstinada **atuação prolongada** como processo de investigação consciente, não se restringindo a exercer no simples limite funcional ou temporal (ateliê de trabalho ou horário).

Desse modo se amplia o conceito de **ateliê** como continente – que contém – da atividade artística, na sua prática e na sua reflexão, a todo o **território** de desenvolvimento do artista (corporal e mental) graças à permanente vivência de um estado de **nomadismo reflexivo**. Nesse **nomadismo**, assume-se a evolução histórica, porém não apenas a referida aos acontecimentos “oficiais”, mas, sobretudo, aquela que faz referência às **mitologias individuais** como âmbitos de reencontro conscientes e não conscientes, que numa amplificação antropológica, dimensionam a ideia das situações cosmogônicas.¹¹⁵

Portanto, esse **ateliê ampliado** torna-se possibilidade para procurar o campo de exploração onde acontecerão os diálogos e a identificação do cogito do artista, numa busca das soluções, tentando processos de sínteses ou de dialéticas, para as fragmentações da cultura contemporânea. No entanto, José Jiménez refere-se a isso ao comentar que o espaço comum que ocupa o pensamento e a Arte está interessado na “experimentação com os fragmentos” para encontrar soluções novas a partir deles, “[...] um possível funcionamento em uma vida nova.”¹¹⁶

Assim, essa obsessiva permanência no criativo e essa ampliação metodológica na busca do **território** transformam o fato ar-

114 O desenho automático realizado sem intencionalidade artística na prática histórica do Dadá foi considerado do maior interesse como **escritura automática** libertadora dos âmbitos submersos da consciência.

115 Cf. ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.

_____. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 1995.

116 JIMÉNEZ, J. *La estética como utopía antropológica*. Op. Cit., p. 63.

tístico, e por condensação, o Projeto artístico, numa experiência de **nomadismo criativo**. Tudo pode ser matéria artística. Trata-se, então, de manter a vigilância permanentemente atenta a todo fenômeno, a toda situação, a todo objeto. Bachelard identifica quando isso acontece:

[...] não se recebe de igual modo todos os dias semelhante imagem. Não é nunca – psicologicamente falando – objetiva [...]. E convém, para compreender melhor, estar nas horas felizes da *superimaginação*. Uma vez tocados pela graça da *superimaginação*, experimentamo-la diante das imagens mais simples, por meio das quais o mundo exterior proporciona sentido ou substância ao vazio do nosso ser¹¹⁷.

A transformação das visões pela *superimaginação* afeta o artista, graças à empatia nascente no momento, por meio da qual o criador torna-se um **nômade** em permanente movimentação – estatuto de **viajante**. E aqui voltamos à ideia platônica que anuncia a diferenciação definitiva entre o artista e o artesão, considerando o primeiro como um indivíduo que pretende ser e fazer todas as coisas, o que originará a sua expulsão da cidade por constituir-se em núcleo permanente de subversão para o pragmático e preestabelecido.¹¹⁸

Assim, o ateliê de trabalho se transforma numa espécie de cesto *Xavante*, onde tudo pode caber e ser destinado ao transporte contínuo, sendo, ao mesmo tempo, utilizado como berço que acompanha o perambular cotidiano do artista, que, por sua vez, se manterá numa permanente atitude de vigília criativa, para atender, quando acontecer, a experiência *superimaginativa*.

Nesse funcionamento, encontra-se a proposta da artista francesa Sophie Calle, intitulada *L'Hôtel* (**Figura 15**). Nela, a artista fotografa os objetos dos quartos de um hotel (onde ela mesma conseguiu ser contratada como faxineira), momentos depois de sair seus ocupantes. Mantendo a disposição das coisas tal quais foram deixadas pelos seus donos, colocadas na ordem exata, casual ou aleatória, ela faz uma espécie de inventário testemunhal, uma vitrine memorial das pessoas ausentes: mostruário das vidas alheias, dos vícios, dos costumes, dos rituais privados

117 BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 266-267: tradução nossa.

118 Cf. TRIAS, genio. *El Artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1983.

que se relacionam com o estudo antropológico, a pesquisa psicológica e a apreensão fenomenológica.

De natureza similar, ainda que, nesse caso, se assomando à própria intimidade da artista, é o trabalho *Ritual de aniversário* sobre o qual comenta, ela mesma:

Tenho medo de que se esqueçam de mim no dia do meu aniversário. Com o fim de libertar-me dessa inquietação, entre 1980 e 1993 convidei onze vezes, no dia nove de outubro, sempre que foi possível, um número de pessoas igual ao número de anos que aniversariava. A maior parte dos presentes, não os tenho utilizado nunca. Depois de tê-los expostos na minha casa durante um ano, eu os tenho guardado em caixas para ter ao alcance da minha mão essas provas de afeto.¹¹⁹

Assistimos, então, a uma nova consolidação integradora, tanto dos processos habituais do fato artístico quanto do cotidiano, pela influência sugestiva do Projeto e pela deslocação do espaço de trabalho para todo o amplo espectro da vida corriqueira. Aí se considera a ação criativa como um **âmbito essencialmente vivencial**, no qual os mecanismos habituais dos pensamentos e das fronteiras de caráter formal são explodidos para favorecer um método amplo, contínuo e heterodoxo de criação.

Nesse caminhar, o artista pode estar mais interessado na aproximação de outros lugares não artísticos (ciências, antropologia, filosofia, história, política), porém, mantendo uma atuação consciente para redirecioná-los aos territórios intuitivos e evocativos da Arte. Assim, reivindica a capacidade da imaginação que agride diretamente o pragmatismo redutor e utilitarista dessas ciências, atentando-se sempre para os novos estados da consciência que favorecem os posicionamentos mentais, motivados pelas atitudes em frente ao criativo, que se relacionam com a própria presença humana.

119 CALLE, S. *Catálogo Relatos*. Madrid, Barcelona: Fundación La Caixa, 1996-1997, p. 92-93: tradução nossa.

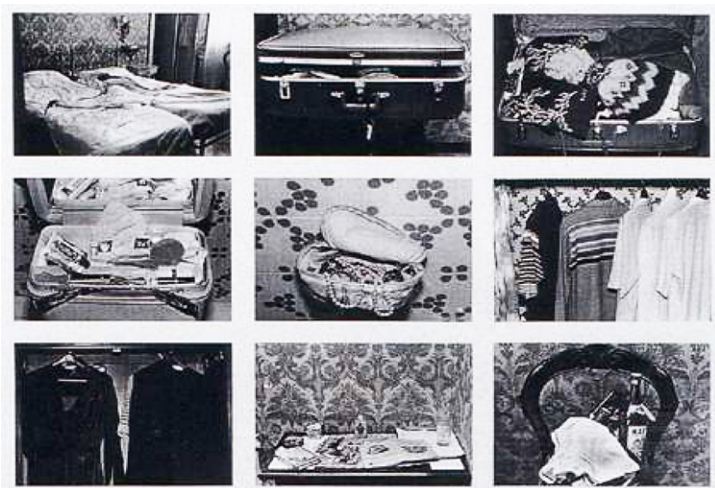


Figura 15 – Sophie Calle. *L'Hôtel*. 1983.

Fonte: BANG LARSEN, L. et al. *Art at the turn of the Millennium*. Köln: Taschen, 1999. p. 91

Nessa permanente atuação, constituindo-se metodologicamente num **ateliê ilimitado**, o Projeto desenvolve um diálogo entre o sucesso previsto e as sugestões que vão aparecendo pelo seu próprio direcionamento para o artístico; diálogo que fará surgir repercussões surpreendentes e inesperadas, acentuando a dimensão fabuladora, desconhecida e utópica do fato criativo.

Assistimos, dessa maneira, a uma naturalização da obra que aparece como **processo** aberto, **interdisciplinar e multiformal** (cuja expressão decidida, a encontramos nas Vanguardas Históricas)¹²⁰, superando delimitações técnicas ou fronteiras acadêmicas.

O artista retoma atitudes que entroncam com práticas das culturas primitivas¹²¹, no que já foi apontado por Picasso, e ago-

¹²⁰ Foi comentado como essa interdisciplinariedade surge no Renascimento, intimamente ligada ao início dos processos *projetais*, porém será a invenção do *collage* cubista que, ainda tendo outros interesses, quebrará, sem o saber, a tradição da pintura de cavalete, abrindo o definitivo caminho para a hierarquização das disciplinas artísticas. Essa trilha se acentuará definitivamente a partir do Dadá, devido à sua intencionalidade destruidora de qualquer categoria pré-existente na Arte.

¹²¹ Certamente, como comentaremos mais adiante, nas práticas “artísticas” primitivas, não existe hierarquia nos procedimentos, constituindo-se uma totalidade no âmbito artístico pela participação não apenas de distintas técnicas e práticas (pintura, dança, música, “teatro”), mas pela unidade entre Arte, religião e cotidianidade.

ra é acentuado na derrubada dos muros (mentais e físicos) do ateliê. Assim, o artista se situa além dos limites ou fronteiras dos distintos lugares de conhecimento, com uma disposição para as situações não funcionalistas, o que o compromete com âmbitos insuspeitos e fora de catalogação, como um infiltrado com capacidade para recontextualizar a realidade como artística.

Não por seus aspectos icônicos nem de uso, mas pelas manifestações que foram selecionadas no perambular criativo, o artista é um novo descobridor que se adentra a áreas naturais, biológicas, antropológicas, históricas, psicológicas, para desentranhar mecanismos não convencionais, no fio da navalha da terra de ninguém, comprometido com as forças internas e misteriosas do ser humano e da natureza.

Essa amplificação, em última instância, atende às necessidades de articulação das vias de aproximação entre realidades separadas e fragmentadas, na esperança da reconstituição dos estilhaços da vida: o grande problema moderno da dissociação entre as realidades vitais e a Arte. Gillo Dorfles detecta essa situação, e pergunta:

Como se explica esse estranho fenômeno, quando sabemos que, pelo contrário, no passado era precisamente o homem culto quem moldava sua vida às obras de arte do seu tempo? Talvez precisamente pelo fato de que a vida atual se dissociou totalmente da intervenção da Arte, entendido como pedestal necessário de todas as nossas experiências mais íntimas. Em outras palavras: a arte da qual se fala, que se estuda nas escolas, que se reverencia já não é a mesma arte que nos rodeia, que se mistura à nossa vida cotidiana.¹²²

A Arte assim se constitui diante desta necessidade, no caldeirão alquímico onde acontece a síntese que se consolida com o **programa**, que é sua finalidade. Advém o fator globalizador das evoluções simbólicas, misteriosas e rituais, que se conectam às atitudes e aos mecanismos ancestrais e originários, aos universos criativos mais antigos e suas funcionalidades. Ou seja, a Arte se desliza para outra aproximação funcional e preparatória de outro ritual propiciatório, noutra mitologia moderna.

No trabalho *Nothing in one walking stick in other. Chinese wall*, a artista Marina Abramovic realizou uma longa caminhada pela

122 DORFLES, G. *Las oscilaciones del gusto*. Barcelona: Lumen, 1974, p. 53-54: tradução nossa.

muralha chinesa, numa evolução ritual de monólogo e diálogo, de encontro e desencontro, de princípio e final, em que, partindo simultaneamente de dois pontos distantes, ela e seu companheiro artístico e sentimental, se iam aproximando até se encontrarem, momento no qual aconteceria a separação conjugal e profissional do casal. Nesse trabalho, no seu desenvolvimento, compromete-se uma complexa trama de argumentos, geralmente desligados das práticas oficialmente artísticas. Um processo no qual, transformando o íntimo em ritual, todos os lugares podem ser considerados como potencialmente artísticos, à mercê de seu comportamento, criando assim uma mitologia da Modernidade. Como escreve Simón Marchán,

[...] as diversas acepções e práticas do conceito têm suposto um deslocamento do objeto (tradicional ou *objetual*) para a ideia ou, pelo menos, para a concepção. Isso supõe uma atenção à teoria e um desentendimento da obra como objeto físico [...]. Importam ‘mais as sequências formativas de constituição do que a obra terminada e realizada’.¹²³

Aquí, importa a transformação da artista em **nômade** e a consolidação da criação em **nomadismo reflexivo**. O Projeto artístico é a sua própria extensão ao âmbito físico (Muralha Chinesa como limite, como fronteira de um lugar, estado ou situação) e ao âmbito temático (instauração de um episódio da vida como ritual por meio da caminhada).

O processo de projeção é ampliado, atingindo o próprio projeto de vida. Como foi dito, conquista a exaltação das mitologias individuais em frente às mitologias promovidas oficialmente. Nessa linha, discorre a nova concepção do “homem culto”. O homem aberto e próximo a experiências artísticas como promotoras fundamentais das forças vitais e vice-versa.

É nessa visão que contemplamos os dois protagonistas, considerando o próprio **artista como promotor** (descendente, mas distinto, daquele artista pedagogo ilustrado, e ainda indo mais longe, daquele xamã primitivo) e o espectador criativo (agora numa atitude ativa, não como mero cidadão que é o objeto a ser educado, mas como protagonista ativo que atua sobre

123 MARCHÁN, S. *Del Arte objetual al Arte de concepto*. Madrid: A. Corazón, 1974, p. 299-300: tradução nossa.

o processo artístico e que é atingido pelos seus efeitos “terapêuticos”). Ambos à frente duma proposta de Arte – vida, que não se fecha em si mesma, mas que, quiçá, se reproduz a si mesma, atingindo, simultaneamente, os seus dois protagonistas, desde a convocatória do passado para o futuro e o presente, numa “relativização do tempo”.¹²⁴

A atividade artística é, assim, uma polémica entre si mesma e a ampliação da pessoa humana. É um **acontecimento fora do tempo**¹²⁵, na medida em que atua ao modo de mecanismo do tempo, um novo relógio não mecânico, mas fantástico, possibilitando uma aproximação pretérita e porvir dos fatores de identificação humanos, desde a própria situação presente. “Desse modo – [escreve o artista Rainer] – faço da arte uma pesquisa antropológica. A arte torna possível ao homem um conhecimento mais amplo de si mesmo e das coisas por meio da recordação da sua evolução”.¹²⁶

Com a destruição das fronteiras delimitadoras do fazer artístico que na Modernidade vinham definindo estreitamente a Arte até o século XX, a consideração de Projeto sofre uma convulsão vulcânica. Ao acontecimento de expansão artística, às desintegrações das naturezas tradicionais e de seu uso, corresponde a constituição de elementos importantes de redefinição dos projetos, numa linha libertadora e ampla que estamos chamando de **Projeto antropológico-existencial**.

Nesse projeto, conectamos o homem com os episódios da vida e da tradição humana da existência, na qual é urgente mergulhar como terapia de entroncamento com as raízes, para libertar-se dos mecanismos de desnaturalização e controle (cultura da informação). Os protagonistas se introduzem, assim, em métodos antes insuspeitos e rejeitados por complexos ortodoxos (nascidos da prepotência do pensamento racionalista).

O pensamento e a articulação do Projeto aparecem então aplicáveis a todas as manifestações vitais, com as quais se pretende demonstrar a permanência do método artístico como plataforma de vida e ação constante. A Arte recupera, assim, os

124 Cf. RAINER, A. *Selbstdarstellungen*. Em Catálogo da Documenta 5. Kassel. 1967.

125 O psicólogo gestáltico S. Peris escreve: “Minha definição de ansiedade é a do espaço que há entre o agora e o depois [...] Se rechearmos esse vazio e eliminarmos o futuro, ficar-nos-ia só unicidade”. In: *Gestalt Therapy Verbatim*. Utah: J. O. Stephem, 1969, p. 30: tradução nossa.

126 RAINER, A. *Face*. *Flash Art*, n. 39, 1973. p. 12-13: tradução nossa.

profundos sentidos da sua **função** – em uma nova experiência do “produtivista” e “funcionalista” – que a convertem em mecanismo de ativação dos processos rituais e simbólicos¹²⁷.

A otimização das novas atitudes supõe o canalizar das vias perdidas e esquecidas, de caráter mágico e metafórico. A “função” da arte volta a identificar-se como método de apropriação e conhecimento. É, portanto, uma recuperação do confronto do artista diante do fato profundo criativo, considerando este como Projeto utópico de recuperação e transformação simultâneas, como âmbito de salvação e identificação ampliáveis a todos os lugares nos quais atua o homem (ciência, filosofia, cotidianidade, relações, linguagens), com uma dupla consciência referida ao universal e, ao mesmo tempo, ao cogito particular e definidor do mais íntimo.

O tema como crisol de nutrientes

Considerando, como vimos fazendo, o conceito de **tema** como o **lugar para as reflexões**, como foi tratado até aqui, este será o germen dos crescimentos artísticos, e ao mesmo tempo, o catalisador dos impulsos promotores criativos: o tema e a identidade do Projeto. A relação do **tema** com o Projeto é a motivação argumentadora e metodológica da proposta artística.

Assim, o **tema** é o grande argumento da Arte. O **tema** se desembaraçará do seu lastro adquirido no século XIX, permanente na “pintura de gênero”, inclusive na sua redução à mera “ilustração” poética no período romântico, para se consolidar como o **conteúdo que personifica o Projeto, mas que, ao mesmo tempo é explorado pelo Projeto**. Ou seja, o gerador das reflexões.

É a descoberta nutriente realizada no **território** que terá de ser pesquisada e dimensionada: lugar mental, relativo ao entendimento ou ao espírito como conhecimento inteligente, considerando o espiritual, na sua abrangência etimológica, como o

¹²⁷ Na realidade, desde as origens do homem sobre a terra, a prática artística sempre aprofundou nas suas possibilidades **funcionais**, como via de “apropriação” de realidades (portanto como “atividade mágica”), sejam essas objetivas ou subjetivas, sejam materiais ou abstratas, acreditando no “poder das imagens”. Nesse interesse final, atua a Arte na Pré-história, a Arte Egípcia, a Arte Clássica, a Arte Cristã, até na suposta secularização da Arte desde a Modernidade, sendo que, apenas se trataria de descobrir quais são os elementos “apropriativos” desses procesos na Arte Moderna e Contemporânea, o que constitui, no fundo, o sentido deste trabalho.

dotado de razão, de alma racional. É também a orografia da **paisagem** de atuação, porém não apenas o relevo, mas tudo o que identifica e caracteriza essa **paisagem**, que, como foi demonstrado anteriormente, funciona como um **sistema holístico** onde se estabelecem relações *biotópicas*.

Em outras palavras, estamos tratando o **tema** como o que contém e inter-relaciona com ele, que atua como proposição e verdadeira matéria para o discurso artístico, constituindo-se no motivo ativador dos pensamentos impulsores e das evoluções antes comentadas. Então, o **tema** identifica o **processo argumentativo**; funciona como um tingidor que entranha e motiva as situações que serão transportadas por meio do Projeto.

É a substância da qual extraímos os elementos numa evolução que Roland Barthes (1915-1980)¹²⁸ inicia com o conceito de *Ideia*, como primeiro ato de entendimento, para alcançar a *Reflexão* constituída num fluir pensante, livre e lúcido, orientado em direção à ação de **refletir-se**, para chegar finalmente à *Obra* como resultado expressivo último. Então, atendendo a esse esquema, consideramos que a *Ideia* seria o lugar de encontro entre a consciência e o **tema**; a porta de entrada; o ponto de empatia, do interesse do autor pelo **tema**.

Não é por casualidade que etimologicamente, o termo esteja referido à representação mental de uma coisa concreta ou abstrata; e, por extensão, significa Projeto, programa. Isso nos leva novamente até o conceito platônico do *Eidos*, que tem uma dupla orientação como “*Ideia*” e como “*Forma*”, identificando o modelo essencial, eterno, imutável, arquetípico.

A *Ideia* seria o lugar onde aparecem condensados os poderes da *Reflexão* e da **autorreflexão**. É, atendendo à sua definição, o que é apreensível nas coisas pelo pensamento: os objetos do pensamento enquanto pensados. Essa conceituação da *Ideia*, desde Platão, enlaçaria com uma *Reflexão* “metodológica”, identificada pelo filósofo alemão Schelling (1775-1854) (complementando a concepção empática de Lipps) que acontece em três fases no evoluir cognitivo – produtivo da intuição intelectual: o objeto é dado à consciência como fora dela; o objeto reconhece-se na consciência; e a consciência é, em si mesma, objeto¹²⁹.

128 Cf. BARTHES, R. *El placer del texto*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

129 Cf. SCHELLING, F. W. *La Filosofía del arte*. México: Nova. Buenos Aires, 1949. _____, *Sistema del Idealismo transcendental*. Barcelona: Anthropos, 1988.

Assim, podemos concluir, pensando que a *Ideia* teria – nesse nosso interesse em identificar as possibilidades e naturezas do Projeto artístico como metodologia **antropológico-existencial** – uma identidade de princípio: seria o ponto de partida para a identificação do **tema**, mas numa relação dialética em que finalmente os dois se promovem mutuamente por oposição, até atingirem uma síntese transcendente.

A partir desse momento, o **tema** será o crisol para a fundição dos elementos de reconhecimento, substâncias, que, como numa transformação alquímica, darão passo a uma nova entidade: a transformação da *Reflexão* temática em proposta artística. Assim como na alquimia, o processo de **aquecimento** (reflexão) do elemento essencial, a *Ideia*, criará a progressiva transformação da matéria básica, até constituir o **tema**, sendo que, por sua vez, a *Ideia* não poderia aparecer sem estar inserida num contexto temático (o que poderíamos chamar de permanência direcionada da *Ideia*).

O filósofo alemão Herder, na sua obra *Ensaio sobre a origem da linguagem* (1771), já considerava a *Reflexão* como a noção fundamental não coincidente com nenhuma faculdade isolada, consistente, pelo contrário, “na organização global de todas as faculdades humanas do governo conjunto das suas faculdades sensíveis e cognitivas, da sua natureza cognoscível e volitiva”.¹³⁰ Na reflexão artística, vamos encontrando-nos progressivamente reconhecidos no objeto temático.

Nossa consciência e o **tema** formam uma unidade até devir numa nova entidade artística. Esse é o funcionamento metodológico interno do Projeto: o **tema** é o lugar das transformações. Por isso, a palavra “Reflexão”, do latim *reflexione*, alude à ação de voltar para trás, de retornar e, também, à reciprocidade. Assim como, também do latim, refletir – *reflectere* – refere-se a “fazer retroceder, desviando da direção inicial”. A própria artista Marina Abramovic fala que “não há nada novo, salvo o que temos esquecido”. Então o **tema**, como *crisol*, teria a função de realizar os **processos de translação**, metafóricos e ritualistas, para transformar a realidade empírica e cotidiana,

¹³⁰ Citado por Vicente Jarque, em BOZAL, V. (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las Teorías artísticas contemporáneas* I. Op. Cit., p. 89: tradução nossa.

¹³¹ Cf. BOLLACHER, M. *Il concetto di esperienza nella filosofia della storia di J.G. Herder*. Florencia: Ponte alle Grazie, 1991.

fragmentada e alienante, articulando estratégias de nutrição que alimentem os anseios de recuperação das experiências particulares como motivos artísticos. Experiências fundamentais de onde provêm, segundo Herder¹³¹, as autênticas dimensões totalizadoras do indivíduo, referidas à sensibilidade, à realidade vital e à ação pessoal.

Assim o **tema**, como *metal-tipo*, surgido pelo aquecimento reflexivo da Ideia, constitui o lugar para as novas transformações e as novas recordações (não apenas biográficas, num sentido Freudiano, mas cosmogônicas); e, enfim, para que a Arte por meio do Projeto artístico adquira seu potencial transformador, o **tema** (crisol) se torna como “aquilo onde se apuram os sentimentos”.

3. ESPAÇO E RITO

O Projeto criativo como promotor prévio e protagonista das evoluções artísticas tem a faculdade de se converter no instaurador metodológico e programático do lugar discursivo e simbólico – o **tema** – para a Arte. Isso se dá em favor do estabelecimento de relações íntimas e intensas com o **tema**, fomentadas como uma estrutura *rizomática*, em que todos e cada um dos seus componentes (elementos vivos dentro do circuito *rizomático* artístico) estabelecem vias de comunicação com todos os demais, criando ao modo de um sistema de vasos comunicantes¹³², não existindo a possibilidade de atuações independentes ou isoladas. Essas relações íntimas, *biocenóticas*, acolhem aspectos multissemânticos (metáforas, símbolos, arquétipos), atingindo conteúdos tanto *denotados* (com significados estáveis dentro do sistema cultural onde está inserido) quanto *conotados* (com significados variáveis segundo contextos ou grupos culturais):

Como fazer com que o homem pense o que não pensa? – [pergunta-se Foucault¹³³] – habite aquilo que lhe escapa? [...] anime essa figura de si mesmo que se lhe apresenta sob a forma de uma exterioridade teimosa? Como pode ser o homem essa vida cuja rede, cujas pulsações e cuja força enterrada transborda infinitamente a experiência que delas lhe é dada de imediato? Como pode ser este trabalho...?¹³⁴

Atendendo a essas perguntas, o Projeto está manifestando-se como **identificador progressivo** do lugar ou espaço (território) para os discursos, para as reflexões, para os encontros e os reencontros, ou seja, fomentando um **território** para que aconteçam nele os **mecanismos de celebração**: o **rito**. O **território** explorado pelo Projeto funcionará então, também, como uma porta aberta ao mundo não consciente, ou seja, ao mundo da

132 Continuando com a imagem do *rizoma*, também nessa estrutura ou sistema o processo às vezes evoluirá subterrâneo e às vezes sairá à superfície, tornando-se aéreo e objetivamente visível.

133 Cf. BARTHES, R. *Elementos de Semiologia*. Madrid: Comunicación, 1971.

134 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta, 1984. p. 314: tradução nossa.

fantasia em liberdade, que, segundo Freud¹³⁵, afeta os reconhecimentos próprios, a origem, tanto do individual quanto do coletivo.

No Projeto, logicamente também existe um interesse pelos aspectos multiformes (medidas, cores, luz, materiais, elementos naturais, manifestações dos materiais, elementos sonoros, visualidade, técnicas) que identificam a **interdisciplinaridade**. Só que, sendo coerentes com a tradição moderna, esses elementos formais ou técnicos nos interessarão apenas à medida que participam também como “tema”, ou seja, na medida em que os materiais, formas ou procedimentos se caracterizam como elementos carregados de significado temático. Portanto, estamos rejeitando considerações instrumentais ou plásticas, para continuarmos introduzindo-nos no território ontológico dessas categorias. Assim, o conceito de **interdisciplinaridade** não estará referido apenas a uma soma de disciplinas, mas à redução dessas, ou a leituras diagonais, ou heterodoxas, ou às possibilidades de contaminação entre disciplinas, por meio da qual, assistimos a operações onde a mestiçagem dos procedimentos tem a ver com a universalidade dos pensamentos libertados da sua simples efetividade utilitarista. A **interdisciplinaridade** inaugurada na Modernidade pelo Projeto histórico chega a suas últimas possibilidades libertadoras na conexão com os recintos mentais onde vibram os elementos originários e ancestrais.

O artista como *xamã*

O **rito** provocado pelo artístico atinge, assim, dois níveis¹³⁶: um nível de **reconhecimento e autorreferência**, que deve atuar num sentido crítico e autocrítico; histórico e autobiográfico; individual e coletivo; de deslocamento no contexto e de compreensão da própria intimidade, não apenas na memória do passado, mas na memória, atendendo novamente a Bloch, dos processos futuros situados no limite da utopia¹³⁷. E um segundo nível, de reflexão e análise sobre os **âmbitos da contemporaneidade** (se-

135 Freud na *Interpretação dos sonhos* caracteriza a tensão que no estado do sonho se origina entre o “conteúdo manifesto” e as “ideias latentes” e que alcança sua resolução por meio da argumentação narrativa e simbólica que o sujeito estabelece inconscientemente, portanto, mediado pelo criativo. Cf. FREUD, Sigmund. *Interpretação dos sonhos*. Op. Cit.

136 É claro que aqui consideramos o conceito de rito, aplicado ao artístico, como a *celebração* desprovida de qualquer norma ou preceito estabelecido previamente.

137 Cf. BLOCH, E. *Geist der Utopie*. Op. Cit.

gundo Herder), e seus sistemas *objektuais* e de comportamento¹³⁸. É assim que encontramos ressonância na Arte para a ideia de Herder sobre esses dois planos: a influência das antigas mitologias e a produção de uma mitologia da Modernidade. O artista Josephh Beuys (1921-1986) atua exatamente dessa maneira, baseando-se nesses dois níveis, evocando esses **territórios** esquecidos, numa tentativa de revigorar a sua vigência na contemporaneidade (o próprio Platão já falava da necessidade de libertar a alma do aprisionamento corporal que a fez esquecer-se das realidades anteriores ao nascimento, sendo esta a função da Filosofia: resgatar as “Ideias” arquetípicas). Para isso, o artista alemão propõe uma evolução desde o *Pensamento* como conjunto, para aceder à *Palavra* como oferenda e chegar, assim, ao desencadeamento do *Ato criativo*¹³⁹.

É interessante apreciar como esse recurso à *Palavra*, extremamente importante no artista alemão (comprometido, não apenas com a criação artística, mas, também, com a educação, a política e a sociologia, formando uma unidade que ele mesmo chamava de “concepção antropológica”), é característico das culturas semíticas, tendo o Cristianismo como culminação. Nessas culturas, é constante a apelação à necessidade de “escutar a palavra de Deus”. Por outra parte, a tradição judaico-cristã inaugura, pela primeira vez na história da humanidade, uma concepção histórica linear, com um princípio (Criação do Universo) e um fim (a Segunda vinda do Redentor, o Juízo Final e o triunfo do Reino de Deus na Terra)¹⁴⁰.

Porém, o interessante é que Beuys também relaciona a sua atuação artística com a figura do *xamã* ancestral (ele mesmo se fez chamar de *xamã*), personagem esse pertencente às culturas primitivas pré-estatais, caracterizadas por uma concepção temporal cíclica. Naquelas civilizações primitivas, anteriores ao *nível religioso ecle-*

138 Cf. BOLLACHER, M. *Il concetto di esperienza nella filosofia della storia di J.G. Herder*. Op. Cit. A Antropologia distingue entre duas perspectivas distintas sobre os pensamentos e as condutas nas culturas. Uma chamada de *Emic*, referida aos conceitos e distinções significativos e apropriados para os participantes; e outra, *Etic*, correspondente aos conceitos e significados apropriados para os observadores. Assim, seria interessante manter essa dupla visão para encontrar âmbitos comuns entre a nossa psicologia profunda e a nossa concepção da realidade contemporânea ocidental. Cf. HARRIS, M. *Antropologia Cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

139 BEUYS, J. *Terrae Motus*. Napoli: Electa, 1984.

140 Ainda sendo que, antes da religião hebraica, seu antecedente encarnado em Zaratustra (625-551 a. C.) já enunciava uma concepção religiosa que evoluía através do tempo, com um juízo final muito similar à concepção posterior cristã, porém será o povo hebreu quem carregará, na prática, essa identidade cosmológica e histórica. O Zoroastrismo também influenciara o mundo judeu na sua fé num deus principal (Ahura-Mazda) e numa concepção dualista entre os princípios do Bem e do Mal. O culto a Mitra, que já foi tratado aqui, ocupava um lugar importante na cosmologia de Zaratustra, constituindo-se na deidade principal (Mitra-Ahura), antes da reforma religiosa promovida pelo mesmo Zaratustra.

*siástico*¹⁴¹ ao qual pertence a religião judaica, as liturgias religiosas correspondem aos **cultos xamânicos e comunitários**.

Em tais liturgias, o *xamã* atua como um “médium” ou mago dentro de comunidades não especializadas, à procura do bem-estar individual e coletivo, sendo esse *xamã* o “especialista” que promove o ritual¹⁴². Esse nível religioso xamânico é anterior à aparição dos cultos eclesiásticos, e nele encontramos um relacionamento indissolúvel, pela falta da especialização, entre as manifestações artísticas e a religião, num estado de intimidade entre o cotidiano e as revelações anímicas da Natureza.

Assim, o artista Josephh Beuys estaria considerando-se como um **crisol**, numa tentativa de harmonizar as origens da civilização ocidental: aquelas fontes ancestrais das culturas primitivas, as *religiões de mistério* que nascem no Oriente e que influenciarão o mundo por meio do berço greco-latino, e aquela outra que provém da tradição judaico-cristã, influenciada, por sua vez, pelas anteriores. O artista se constitui na recuperação de uma unidade proveniente dos dois princípios da cultura ocidental, o pré-helênico e o oriental judaico-cristão, que confluíam num mesmo caldeirão, para nele se fundir, voltando à unidade primeira e essencial, o berço cosmogônico. Essa ascensão totalizadora das duas vias de influência cultural no Ocidente se faz duplamente importante para a proposição de Beuys. Ele nos enlaça com a consideração dos conceitos pós-freudianos e junguianos referentes à permanência dos componentes ancestrais na nossa contemporaneidade.

Isto é referendado no esquema evolutivo *Calor-Rito-Metáfora*, também proposto pelo artista. Relacionando o anterior esquema terminológico *Palavra-Pensamento-Ato Criativo* com este, o artista se fará conviver com uma instrumentação de orientação antropológica por meio dos conceitos de *Calor* (considerado como energia que passa de um corpo a outro, como a *palavra*), *Rito* (como cerimônia e culto, sendo também poder de formular conceitos, esperança, ideia, fantasia, assim como o *pensamento*), e *Metáfora* (como translação de significados, em que consiste o *ato criativo*).

141 Esse *nível eclesiástico* se identifica nas religiões que mantêm relações com estruturas ou (princípios de estruturas de Estado) assim como pela instauração de hierarquias no culto, profissionalização do mesmo e instauração de monopólios em certos ritos. No *nível xamanista e comunitário*, ainda existindo uma especialização, no primeiro caso, na figura do xamã, como encarregado pela comunidade de organizar os ritos e manter viva a narração dos mitos e da memória histórica do grupo, não existe a hierarquização comentada anteriormente, nem a comunidade tem estrutura Estatal, sendo os rituais organizados por sexo, ou clã.

142 HARRIS, Marvin. *Antropología cultural*. Op. Cit.

Certamente nos encontramos novamente com uma valorização antropológica harmonizadora, na qual se propõe uma reatualização dos mecanismos do mito (como acervo coletivo, mas influenciando no particular), orientado para a implementação das suas potencialidades curativas, tanto no físico como no mental. Isso acontece por constituir-se o Projeto num fenomenal sistema totalizador, em que todos os componentes da existência entram numa participação suscitadora de elementos curativos: a apelação às origens cosmogônicas das coisas e dos elementos da Natureza as dota de propriedades terapêuticas.

Por isso, quando nas culturas de caçadores e coletores o *xamã* aplica uma substância curativa para remediar uma doença, realiza, ao mesmo tempo, um ritual de reconstituição do nascimento primordial do produto, ou seja, que, graças à recuperação do mito (narração dos fatos cosmogônicos), a substância curativa recupera suas propriedades terapêuticas, que estão “depositadas” no seu nascimento cosmogônico.

Isso se refere tanto às necessidades de cura individual, física ou espiritual quanto ao alívio da coletividade, para superar os estados de crise e os terrores cósmicos, assim como à purificação necessária para a revitalização dos ciclos naturais. Dessa forma, o Projeto propõe o mapa mental para se situar num universo de relações onde, finalmente, a proposta artística alcançará o poder mágico de transformar as realidades alienadoras da trivialidade do mundo fragmentado da informação.

Novamente, assistimos a um feliz encontro quando pensamos que, no fundo, esses rituais mágicos de cura e fortalecimento estão praticando uma terapia coincidente com a Psicanálise. Certamente, o especialista também fomenta um processo no paciente de rememoração da história original particular, procurando a localização, por meio da narração, da raiz do mal e, assim, no caminho de volta para o estado presente, conseguir a cura espiritual e psíquica. Também o artista Antonio Tápies manifesta esse interesse pelas possibilidades curativas da Arte, com propriedades similares às de um ex-voto ou uma imagem sagrada¹⁴³. Dessa forma, no social e

143 Cf. TÁPIES, A. *El Arte contra la Estética*. Barcelona: Planeta, 1986.

143 Mas não apenas no caso de Beuys ou Tápies, pensemos, por exemplo, no acusado papel da Arte Medieval como intermediária entre Deus e os homens, ou seja, como objeto que possibilita a cura espiritual e, até às vezes, física (pretendidos poderes milagrosos de determinadas imagens ou objetos artísticos). Na realidade, estamos tratando novamente da **função** da Arte, no poder mágico das imagens que, de uma maneira ou outra, será constante na História da Arte.

individual esses ritos de reatualização do sistema mítico originário oferecem possibilidades de renascimento e de harmonização pelo retorno ao estado da identidade primogênita, sendo a Arte uma das vias com mais potencial. Essa consideração deslocada das artes será valorizada por Bloch na sua obra *Geist der Utopie*, ao interessar-se pelos valores antropológicos e relacioná-los com suas possibilidades de transformação social e cultural, para “[...] ver ao fim o rosto do homem [...] o contorno secreto do rosto humano”.¹⁴⁴ Assim, José Lebrero também valoriza, no caso de J. Beuys,

[...] o seu conceito do ato artístico de caráter antropológico. Por evolução histórica, o homem está capacitado para descobrir o seu potencial criador, a sua habilidade para transformar o existente [...]. Concerne à totalidade da própria existência [...]. A questão básica, não consiste em que todo o mundo pinte quadros, mas em que cada um realize o seu projeto individual de harmonização da existência. Por isso, cada um de nós é um artista.¹⁴⁵

Vemos como, por meio desse deslizamento fundamental do **território** da criatividade, encontramos a origem profunda e o sentido da Arte. Essa origem radicalmente inovadora não aparece pela primeira vez no Iluminismo, nem sequer nas Vanguardas Artísticas que inauguram o século XX. Surpreendentemente, encontramos-la já naquela primeira e ancestral “obra” paleolítica, quando o artista xamã imprimiu sua mão colorida sobre a parede da rocha. Remota e fantástica operação artística, não casual, que descobrimos espalhada por inúmeros lugares. Talvez, o mais atraente, pelo numero de impressões encontradas, seja o da caverna de Gargas (Pirineos franceses), onde as múltiplas mãos se juntam formando uma nuvem que se levanta desde o solo, cobrindo toda a parede; quase todas correspondentes à mão esquerda¹⁴⁶, a meta-de coloridas de preto e as outras de vermelho:

No centro dessa caverna, alça-se uma majestosa coluna oca de rocha – [escreve Giedion]. Provavelmente, devido à sua seme-

144 BLOCH, E. Citado por JIMÉNEZ J. *La estética como Utopía antropológica*. Op. Cit., p. 42.

145 LEBRERO, J. *Josephh Beuys, se liquida una utopia*. Op. Cit. p. 52: tradução nossa.

146 Segundo Bachofen, a mão esquerda seria o símbolo feminino da matéria, apoiando-se em Plínio que relacionou o lado esquerdo do corpo com o princípio feminino. Sendo a mão direita representativa do masculino. Cf. BACHOFEN, J. J. *Gesammelte Werke*. Basel: Benno Schwabe, 1954, v. 4.

lhança com uma capela, a caverna recebe o nome de “Santuário das mãos”. Um quantas mãos agarram-se às rugas como uma cortina da formação rochosa. Quase todas as mãos foram mutiladas. Em algumas, só restam os três dedos médios; e em outras, só um dedo médio.

Não há pistas de animais ou de outras configurações em relação com essas mãos. Quase todas estão deformadas. A propósito do seu aspecto, recordam-se as cerimônias de automutilação ritual de certos povos primitivos atuais, nas quais se amputam uma ou mais falanges. Essa automutilação tem sempre o caráter de um sacrifício para afugentar o mal, por um ou outro motivo: evitar um acidente, impedir que os mortos tentem vingar-se, uma prenda de iniciação, um voto pelo sucesso de alguma ação; às vezes, o acontecimento de que se trate prescreve qual das falanges há de ser amputada.

Esse sacrifício significou sempre uma petição de proteção. A nudez de mãos mutiladas de Gargas ergue-se como um coro de tragédia, eternamente suplicando ajuda e misericórdia.¹⁴⁷

Continua Giedion, descrevendo-nos a impressionante imagem, de uma mão isolada:

A grande coluna de rocha que ocupa o centro da sala de Gargas, e que na sua superfície interior contém várias mãos mutiladas, tem para o exterior um pequeno nicho. Nesse oco, aparece, à maneira de imagem votiva, uma mão esquerda em silueta fortemente contrastada em preto. Os quatro dedos menores foram mutilados; apenas o polegar permanece intacto.¹⁴⁸ (**Figura 16**).

Trata-se dum tema arquetípico e misterioso, que, como outros ancestrais, aparecerão com uma constância obsessiva na história universal do homem, transpondo civilizações e culturas. Em algumas seitas do Extremo Oriente, existe o ritual de se cortar o dedo polegar da mão para procurar o perdão por alguma ofensa; para solicitar a reabilitação na estima do próximo, como demonstração da intensidade e rigor do arrependimento.

Na mesma orientação significativa é o gesto ritual budista de apresentação da palma da mão como sinal de consentimento e ausência de temor. Também aparece no mundo helenístico:

147 GIEDION, *Sigfried*. Op. Cit., p. 130: tradução nossa.

148 *Ibid.*, p. 130.

segundo Ésquilo, Zeus engravidou a Ios de Épafo com um toque da sua mão. No mundo judaico, quando a mulher de José o convidou para fazer o amor e ele suprimiu seu desejo, saiu a semente das unhas. Esse gestual também se verifica nas culturas ameríndias (índios Hopi na Arizona).¹⁴⁹ Neste trabalho, comentávamos o ritual *Derviche* das danças dos *giróvagos*, em que a mão direita fica aberta, mostrando-se para o céu e os braços estendidos, ao tempo em que os giros velocíssimos chegam a atingir o estado místico do dançante.

Assim, as representações da mão, como se podem ver desde o Paleolítico, percorreram toda la História da Arte. Certamente, na Arte Egípcia (hieroglífico do Ka) Apuleio narra como na procição da deusa Mãe Isis os sacerdotes portavam uma representação de uma mão de grande tamanho). No mundo cristão, Deus é representado no Pantocrátor Românico em atitude de benção e proteção, com a mão estendida para os fieis.

Realizando um longo caminho até chegar à Arte Moderna, se voltarmos a Picasso já se verá como se concede grande importância às mãos (aterrorizadas, suplicantes) no quadro *Guernica*.



Figura 16 - Gargas. Mão isolada com os dedos mutilados dentro de um nicho.
Fonte: GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza, 1988. p. 128.

149 Cf. ONIANS, R. B. *The origins of european thought: about the body, the mind, the soul, world, time, and fate*. Cambridge: Cambridge University Press, 1954.

Fernand Leger exalta as mãos manchadas de sangue nos vitrais da Igreja de Audincourt. Le Corbusier realiza uma mão colossal, como monumento dominante para o projeto da capital do Punjab Oriental (Índia) que, situada a 15m de altura, giraria com o vento, sendo sua localização entre o Tribunal Supremo de Justiça e o Palácio do Governador.¹⁵⁰ O artista Richard Long, realizou um trabalho no ano 1984 intitulado *Círculos da mão de argila e linha de Dublin*. Nele, veem-se dez círculos concêntricos realizados com impressões de mãos manchadas de lama, feitas sobre a parede, e dirigindo-se até eles uma trilha construída com pedras.

A Arte recupera, dessa forma, o seu potencial ontológico, identificando-se como âmbito civilizado, naquela consideração alemã do termo *civilization*: lugar onde todo indivíduo fica acolhido desde o momento do seu nascimento (a comunidade imprime as suas mãos esquerdas sobre a parede). Sendo o artista o “especialista”¹⁵¹, encarregado de ativar e enriquecer o processo civilizador com a implementação dos aspectos culturais (*kultur*) assim como com a recordação e preservação dos conteúdos identificadores (o *xamã* direciona e canaliza o rito comunitário).

O Projeto artístico redescobre o original comprometimento, portanto, o **Projeto como natureza histórica** desliza-se no **Projeto antropológico-existencial** para uma amplificação que, ainda sendo considerada por alguns dos seus criadores ilustrados (lembramos aqui do filósofo J. J. Rousseau [1712-1778], na sua defesa das intuições da consciência, rejeitando a civilização industrial como origem dos males do mundo, como alienadora do homem, fundamental destruidora da sua condição de simplicidade, sinceridade e bondade) como desrespeitosa da solidão meditativa, preanunciando, assim, o romantismo existencialista¹⁵². Essa consideração aparecerá definitiva e suficientemente caracterizada na história da prospecção artística, pelo menos como visão global na segunda metade do século XX, porém tendo as antecipações que vimos apontando e comentando¹⁵³.

150 GIEDION, S. *El Presente eterno: los comienzos del arte*. Op. Cit.

151 “Especialista” da mesma natureza *xamânica*: ou seja, promotor dos mecanismos ritualizadores.

152 Cf. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confessions*. Valtimore: Penguin, 1953.

153 De fato, o filósofo alemão Bloch analisa como uma das causas que provocaram o apoio popular e a ascensão até o poder do Nazismo, a apelação aos grandes temas da mitologia germânica e o destino mítico do povo alemão. Sendo a renúncia do Marxismo a esta face do indivíduo e das culturas (como

É nesse deslizamento que o artista, claro herdeiro do artista moderno, tanto promove uma falta de hierarquização das técnicas e dos âmbitos criativos quanto atua como inaugurador da nova consideração da sua própria figura histórica, recuperando o *nível xamanístico* no fazer criativo. Isso, a partir de uma necessária purificação que acontecerá logo após a Segunda Guerra Mundial, desde quando o criador e o espectador terão de revisar as suas identidades e a própria orientação *projétual* das propostas, não sendo mais possível acreditar nas fórmulas que atendem aos grandes projetos transformadores da totalidade social e cultural, por impossibilidade moral e por que simplesmente a paisagem desapareceu arrasada na devastação dos ideais de transformação.

Agora, o artista funciona como um potencial das *narrações* temáticas que tratam das identidades humanas e sociais profundas. O Projeto acaba sendo um plano metodológico para investigar as possibilidades **funcionais** do fato artístico, seguindo uma intencionalidade recuperadora da **função** primordial da Arte, porém, numa nova direção a respeito daquela primeira orientação funcionalista: a captura e a transformação de realidades que sirvam para levantar processos de recuperação terapêuticos do Homem, na procura da totalidade existencial.

O projeto totem

A prática da Arte orientada por suas possibilidades **funcionalistas** será a razão básica do seu desenvolvimento individual e comunitário desde as culturas primitivas:

A finalidade das pinturas – [escreve E. O. James, falando das pinturas paleolíticas da caverna de Niaux (França)] – era a de controlar a sorte na caçada, enfeitiçando os animais reais do exterior; a frequente aparição de palimpsestos indica que determinados pontos dessas cavernas eram considerados particularmente eficazes.

Para continuar referindo-se à caverna de Tuc d'Audoubert (Pirineos),

último patamar da evolução ilustrada), a causa do seu esmagamento pelos regimes fascistas e nacional-socialistas na Europa do primeiro terço do século XX. Cf. BLOCH, E. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1935.

Próximas às figuras, diante de um promontório de argila, pegadas de calcanhares entrelaçados sugerem a realização de uma dança sagrada, cuja finalidade seria o incremento e a multiplicação da espécie. Parece [...] um ritual de fertilidade para manter a população dos animais [...] igual às que as tribos aborígenes da Austrália levam a cabo: complicadas cerimônias nas rochas adornadas com desenhos de animais sagrados (*totems*), para favorecer sua multiplicação. Isso se consegue mediante um esforço de cooperação por parte de cada grupo que mantém uma relação muito estreita com seu aliado sobrenatural ou *totem* respectivo, para o bem do resto da comunidade¹⁵⁴.

É perto dessa caverna que os seus próprios descobridores, os filhos do conde Bégouen, acharam, no ano 1914, a que seria chamada em sua homenagem: *grotte des Trois Frères*, onde encontramos a prodigiosa representação de um bruxo ou xamã encarnando atributos e funções de todos os animais que personificava por meio de uma irmandade mística: cara de homem barbado, olhos de coruja, chifres de cervo, orelhas de lobo, garras de leão, corpo de cavalo¹⁵⁵ (**Figura 17**).

Encontramos-nos diante de uma contumaz constância do fato criativo orientado **funcionalmente** para favorecer os anseios mais essenciais do ser humano: o atendimento às necessidades básicas da sobrevivência, alimentação e procriação. Aí, a prática artística participa também da necessidade de transcendência duma realidade imediata, procurando estados experienciais que permitam atingir o esclarecimento e a compreensão dos mistérios vitais e metafísicos, além duma tendência inata na pessoa por entrar em estados superiores de consciência.

A Arte, então indissolúvelmente unida às funções mágico-religiosas, emana dos comportamentos e dos âmbitos cotidianos. Neles, vai procurar a *alma* das coisas que compõem a realidade contemporânea do indivíduo, para fazer com, que pela disposição dessas coisas ditas e feitas com determinada finalidade, segundo lembramos que é a característica da magia, sejam propostas as possibilidades de transformação da cotidianidade em lugar novo.

154 JAMES, O. J. *Historia de las religiones*. Madrid: Alianza, 1985, p. 25-27: tradução nossa.

155 Ibid.

Assim o projeto será a simbolização dos elementos transcendidos que antes representavam essa realidade não transcendente e fragmentada, mas que agora conseguiram se libertar das ligações que os mantinham submersos na rotina do uso cotidiano. Nessas atuações, na sua leitura artística encontramos uma participação que, na sua translação para o nosso discurso, podemos caracterizar como **interdisciplinar**: danças, artes visuais, esculturas, teatro (provavelmente recitativo), cantos e elementos ambientais: fumaça, luz solar ou lunar, temperatura, fenômenos atmosféricos, ingestão de substâncias.

O Projeto então atua como um **totem**: o identificador. Um símbolo, nesse caso, não estático, que vai trabalhar em prol, favorecendo e elevando a translação dos lugares e o próprio artista (em definitivo o potencial da Arte repousa na sua capacidade de metáforização, de instauração de novos **territórios** onde se deslizar desde os desenvolvimentos cotidianos, para atingir estados de simpatia e autorreferência com a própria realidade e com o indivíduo).



Figura 17 – Caverna de *Les trois freres*. O feiticeiro.

Fonte: GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos del Arte*. Madrid: Alianza, 1988. p. 561

O **totem** é o convocador e impulsor dos fenômenos descritos, podendo ser um objeto, um animal, um vegetal ou **qualquer coisa (ou a sua representação) onde repousa a identidade e se projeta uma coletividade**. O Projeto como totem terá como programa fundamental esse labor de simbolização do repertório que compõe o que é próprio a todos os dias, para fomentar o lugar que represente o particular da pessoa: por meio do Projeto se penetrará nos âmbitos da misterização da cotidianidade.

O próprio Beuys (como artista *xamã*) concebe uma íntima relação da sua Arte com os animais, como projeção mítica das realidades comportamentais e simbólicas do homem: lebre (a mulher, a fecundidade), cervo (o sagrado). O artista realizou uma *performance* intitulada *Coyote: I like America and America Likes Me*, na René Block Gallery de Nova York, no ano de 1974 (**Figura 18**).

Nesse trabalho, depois de viajar diretamente da Alemanha, envolto em feltro dos pés até a cabeça (material isolante e energético, que forma parte da mitologia particular do artista), ficou encerrado durante uma semana com um coiote selvagem (animal ancestral das planícies americanas) no espaço da galeria. Nesse tempo, Beuys e o animal (totem encarnado) mantiveram uma interação cheia de rituais comportamentais: o artista mostrava o jornal, que o animal cheirava e em que urinava; assim procedia também com outros objetos de uso cotidiano.

Essa interação representou uma relação ritualizada de reconhecimento e comunicação entre fera e homem, num **território** (aqui físico e mítico) que se foi transformando em comum, levando a experiência artística às **paisagens** ancestrais mais profundas, aquelas onde aconteceram as identidades originais entre o animal prototípico, princípio vivo da **paisagem**, e o ser humano. Nessa linha, escreve M. Villaespesa:

Para o artista, a História é anônima e abstrata, ela se enfrenta no que tem de força ou poder gerador de sistemas determinados, exemplificados com fatos passados ou contemporâneos, familiares ou universais... Há nele um culto à origem, um sentimento telúrico, um desejo de indagar o mito, de iluminar a estrutura da consciência mítica, para o que acumula dados, que são camadas biológicas e estratos culturais, como os que recompõem os fatos que são história, ciência ou lenda.¹⁵⁶

156 VILLAESPESA, Mar. *Torres y Tatafiore*. Revista Figura, nº 6. Sevilla. Outono 1985, p. 89: tradução nossa.

Por isso, a instauração dos **territórios antropológicos** na contemporaneidade, tanto na sua orientação coletiva, solidária, quanto íntima, interior, pessoal, orienta-se para a consecução de uma nova regeneração, por evocar fatores não contaminados pela ação do tempo e os acontecimentos que ainda podemos encontrar nas dobras da realidade vivenciada quotidianamente.



Figura 18 – Joseph Beuys. *Coyote: I like America and America Likes Me*. 1974.
Fonte: Caroline Tisdall. René Block Gallery. N.Y.

Neles será o Projeto quem criará sua nova identidade, o **Projeto funcionará como totem**. Assim, a Arte, por meio do **Projeto totem**, recupera a sua original função como impulsor de mundos ainda não tangíveis, porém em vias de identificação, numa atuação consistente no oferecimento das sugestões necessárias, para que aconteçam as intuições libertadoras a

partir do espaço cotidiano. O Projeto faz-se de plataforma impulsora para quebrar a inércia que fixa as atuações cotidianas à trivialidade. Escreve o artista W. Vostell:

Um dos atos interdisciplinares mais plenos consiste na condução de um automóvel [...]. Si diriges com consciência plena e assumes a consciência do veículo, realizas um ato esplendidamente interdisciplinar no qual participam do jogo a psicologia (*status animi*), a fisiologia (*status corporis*), o som, o tempo, o ritmo, a velocidade, o imediatismo manual e a complexa trama tecnológica [...] se o motorista se comportasse interdisciplinarmente, levaria a cabo um ato estético-educacional.¹⁵⁷

Certamente os deslocamentos temáticos, funcionais, no espaço de trabalho e, como resultado de tudo isso, na própria natureza da proposta, enfim, tais deslocamentos levam consigo a óbvia naturalização interdisciplinar. **Interdisciplinaridade** que, como já foi apontado, se desprende da própria complexidade inerente. É por isso que, da mesma maneira que assistimos à **amplificação do ateliê**, vamos presenciar uma explosão das técnicas e das disciplinas. Não apenas no referido ao estritamente artístico, mas, também, às disciplinas do conhecimento. Certamente, o Projeto terá a propriedade de transformar as técnicas em âmbitos criativos, estabelecendo relacionamentos participativos numa **atuação não hierarquizada**, de contaminação mútua e perdendo a “pureza do sangue”, para transpor fronteiras, ocupar e explorar as “terras de ninguém”. Dessa forma, atendemos à revitalização de uma nova “paisagem picassiana” em plena formação, um território vulcânico incandescente e fundador de soldas insuspeitas.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Citado por Santiago Amon. *Arte e Vida, Vida pode ser Arte: notas para uma aproximação de um processo destrutivo-constructivo de Wolf Vostell*. Em: Vostell. M. E. A. C. Catálogo. Madrid: M^o Cultura, 1978, p. 25: tradução nossa.

¹⁵⁸ Já foi comentado o interesse interdisciplinar desde o período humanista e o Renascimento, sendo que a sua fonte de inspiração estaria situada na ideia de integração das artes da Antiguidade Clássica (*Mnemosyne*). Assim, como foi apontado, percorrerá a História até se consolidar e encontrar a sua máxima expressão projetante e programática nas Vanguardas Artísticas, especialmente no movimento Dadá como principal destruidor das categorias técnicas e do estatuto da obra de Arte, para alcançar a total libertação nas atuações artísticas contemporâneas.

Dessa maneira, o Projeto artístico identifica um lugar não definível aprioristicamente, mas precisamente será a sua potencialidade para **instaurar a identidade do lugar** (temática, territorial, programática) o principal valor da sua atuação. O Projeto, então, não é estático, imóvel, destinado a perder a sua força por sua inserção nos mecanismos de distribuição da obra de Arte (galerias, museus, centros expositivos). Pelo contrário, reservando a sua energia naturalizada, é o ativador do sistema criativo; promotor, a partir da “Ideia”, dos pensamentos e do **tema**; e veículo de exploração do **território** existencial, físico e/ou mental, que será transformado para o artístico, numa naturalização antropológica dessas categorias, amplificando os limites da obra, por sua **atuação prolongada**, que transita mais além do espaço que delimita a obra, assim como pelas possibilidades de identificar concatenações entre diversas coisas. Tudo favorecido no diálogo permanente que estabelece com o próprio autor e o lugar ou **paisagem temática**, prerrogativa esta da sua natureza totêmica.

Então, o Projeto atua como um **totem**: o **identificador**. Trata-se dum símbolo não estático, que vai trabalhar a favor da translação dos lugares e do próprio artista. O **totem** é o convocador e impulsor dos circuitos descritos. O **Projeto totem** funciona como um *palimpsesto* no qual vamos narrando os diálogos sobre o **tema de nós mesmos e da nossa realidade**. É a parede onde representamos ininterruptamente nosso **plano de transcendência**, de rememoração, para nos encontrar no “**território da pátria**” onde nunca estivemos, mas de que sempre lembramos solidariamente, cósmica e intimamente.

O Projeto artístico é o **totem** que se vai fazendo e re-fazendo numa necessidade imperturbável de purificação e conhecimento que ainda hoje a Arte possibilita. O **Projeto antropológico-existencial** nessa **função totêmica** adquire um valor fundamental como método para suscitar as relações simbólicas especiais que identificam a comunidade. Vai desenvolver as pesquisas sobre os rastros das práticas e crenças arquetípicas, sobre as que se foram sedimentando, as sucessivas camadas culturais criadas pelas consecutivas civilizações, traçando, assim, o roteiro unificador que leva até as origens substanciais e harmonizadoras.

Os novos territórios expositivos

Vimos atendendo à concepção do Projeto como o naturalizador das potencialidades de identificação individual e coletiva dentro do âmbito criativo. Por meio do Projeto, estamos nos unindo às realidades intuídas e à consciência de uma contemporaneidade transformada, como consequência da mudança do mundo cotidiano; isso, pela intervenção, nessa cotidianidade, da vontade do artista como instaurador do fato artístico, ativando os mecanismos de rememoração ancestral.

O Projeto consolida **territórios** para o desenvolvimento artístico intimamente ligado ao humano. Podemos encontrar essa promoção voltando à narração da **viagem** de Goethe, que o escritor fez pela Itália entre 1786 e 1788, onde sofreu uma transformação *iniciática* que o situou na definitiva maturidade. Ele mesmo se desvenda num dos episódios finais do livro em que descreve o espetáculo fenomenal do vulcão Vesúvio em Nápoles.

Esse é o capítulo do livro que poderíamos considerar como a grande metáfora de toda a evolução vivenciada nessa sua exploração interna e externa. A paisagem visualizada está experimentando uma transformação grandiosa, que origina uma nova realidade orográfica pela ação das forças telúricas. A **paisagem** particular e a intimidade encontram-se igualmente e como que refletindo o espetáculo exterior, mergulhada, também, num transito de mudança motivado pela exigência de respostas perante o território explorado:

Estávamos diante de uma janela do último pavimento – [escreve Goethe] – o Vesúvio, bem à nossa frente; a lava a escorrer montanha abaixo, as chamas ardendo nítidas bem depois do pôr-do-sol e a fumaça a acompanhá-las começando a dourar-se; a montanha a esbravejar com violência, uma gigantesca nuvem de vapor pairando imóvel sobre ela, suas diferentes massas iluminadas e apartadas como que por um raio e tomando corpo a cada erupção. Dali para baixo, até próximo ao mar, uma esteira de lava e vapores incandescentes; de resto, porém, mar e terra, rocha e vegetação nítidos ao anoitecer, claros, pacíficos, numa tranquilidade mágica. Somente espanto poderia causar abranger tudo aquilo como um único olhar, a lua cheia ascendendo por detrás do topo da montanha e completando, assim, esse quadro maravilhoso.

Para finalizar seu diário, escreve quase como a consequência lógica do espetáculo grandioso e apavorante que acabamos de ler, uma lacônica confissão sobre as possibilidades transformadoras da **viagem**: “[...] que sempre tive apenas as motivações mais íntimas diante dos olhos”¹⁵⁹. Assim, precisamente é a experiência identificada pelo escritor. A **viagem** (interior e exterior) é um processo de exaltação da própria pessoa, por meio dos sucessivos novos encontros que obrigam a nossa capacidade de reação a confrontar-nos com nós mesmos.

A **viagem** supõe então uma permanente atitude de atenção para o exterior e para o nosso interior. Um diálogo dado no palco daquela dualidade permanente. Um escutar sem preconceitos, na permanente vigília atenta aos sinais de reconhecimento. A possibilidade de **refazer a fragmentação**, por meio de tantas combinações como trilhas que possamos percorrer ou, pelo menos, intuir. Deslocamento de nós mesmos para lugares onde os nossos estados de consciência serão ampliados. O viajante deve abandonar-se à viagem. Deve abandonar-se e ser contaminado pelo lugar. Os mecanismos promotores da intuição, da fantasia, da imaginação devem atuar sem resistência.

O viajante Goethe, no seu percurso italiano, vai pegando amostras dos lugares percorridos, desenhos, pedras, vegetais, anotações, com o propósito de identificar os **territórios**, de possibilitar uma nutrição e uma reconstrução da paisagem a posteriori. O viajante está constituindo o **Projeto identificador**. Apenas faltaria que fosse organizado simbolicamente e formalmente, para atuar à maneira da proposta comentada do artista R. Long, em que o material artístico está extraído do material nutriente, e a obra forma parte indissolúvel do lugar expositivo. A transformação da paisagem napolitana pela ação vulcânica, cena culminante da **viagem** italiana, corresponde à tomada de consciência da transformação pessoal. O lugar muda o espectador. O espetáculo penetra no habitante. E o viajante, por sua vez, (re)cria a paisagem.

O grande espetáculo totalizador do Vesúvio em plena atividade, presenciado pelo Goethe, é a grande metáfora baudeleriana. O artista moderno está saindo de suas limitações e de sua não exposição, assumindo os perigos da vida e tentando recons-

159 GOETHE, J. W. *Viagem à Itália*. Op. Cit. p. 404-408.

truir os pedaços da realidade. A Arte caminha ao mesmo tempo em que a realidade o faz, e o ser humano é um reflexo dessa fragmentação, cujos pedaços, porém, constituem as partes do tudo em permanente formação.

Os estados *holísticos* precisam de certo distanciamento para observar o funcionamento na sua totalidade. Então o **tema** (o motivo da reflexão artística) vai ter graus de intimidade com a consecução artística e o espaço que ocupa, até atingir, às vezes, altos níveis de solubilidade. O espaço, então, onde o artista coloca o seu refletir-se, quando se constitui, na mesma natureza do Projeto, penetrando internamente no ser do artista e do espectador, como num funcionamento de espelho interior, torna-se biocenose intransferível.

Quando essa **paisagem** se constitui em **tema** e, por sua vez, a proposta se naturaliza nele, sem extraí-lo para outra realidade artística alheia, mas numa apropriação mágica, então estamos assistindo à naturalização da proposta criativa como novo espaço expositivo. Um espaço expositivo que não serve para “expor”, mas que é ele, por si mesmo, a coisa exposta e o lugar da exposição.

Assim, por exemplo, acontece no trabalho do artista Walter de Maria, intitulado *Lightning Field*, realizado no deserto de *Nuevo México*, no ano de 1977 (**Figura 19**). Nesse trabalho, o artista instala um reticulado de barras metálicas verticais, que tem como função atrair as descargas elétricas numa região de intensa atividade tormentosa. A proposta então **funciona** na atração dos raios sobre o lugar selecionado.

A obra existe quando a descarga elétrica cai violentamente sobre o lugar recalçado pelo artista. O espetáculo atinge a grandiosidade do romântico **sublime**: o trovão, o relâmpago, o fogo caindo do céu sobre os mastros; o cosmos e a terra fundindo-se; as massas nervosas do raio; a iluminação elétrica deslumbrando a paisagem desértica.

O **funcionamento** da obra mantém os componentes da magia, porquanto consiste na transformação do lugar, aproveitando as potencialidades preexistentes, não para atingir o sobrenatural, mas para introduzirem-se nos espaços remotos do espectador onde o acontecimento meteórico supera as possibilidades de controle e domínio humano, máximas ingênuas do espírito científico racionalista, provocando, assim,

o aparecimento dos terrores ancestrais, em que experimentamos novamente as necessidades primordiais.

Nessa experiência nos trasladamos a estádios temporais e vivenciais os quais nossa razão não alcança para aplicar as certezas científicas, assistindo a uma rememoração mítica, num funcionamento referido por Norbert Elias quando escreve sobre a experiência do tempo:

Se as sequências [de acontecimentos] em si são perceptíveis, relacioná-las representa a elaboração dessas percepções pelo saber humano. Isso encontra expressão num símbolo social comunicável – a ideia de “tempo”, a qual, no interior de uma sociedade, permite transmitir de um ser humano para outros, imagens mnêmicas que dão lugar a uma experiência. [...] A relação entre esses símbolos temporais e os símbolos dos processos naturais a que eles estiveram primitivamente associados, os quais parecem ser recorrentes, não desapareceu.¹⁶⁰

O artista é um *xamã* que convoca as forças da natureza. E, por sua vez, a obra constituída se mantém no patamar da alta intensidade *projetual*, já que nunca está fechada ou finalizada, permanecendo no potencial de plano em constante evolução. Estamos diante da consecução máxima do novo conceito de beleza criado no Romantismo (Füssli, Blake, Goya, Delacroix, Gericault), produzido pelo assombro, a paixão; gerador de temor¹⁶¹ (a grandiosa visão transformadora do Goethe é promovida pelo Walter de Maria).

160 ELIAS, N. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 13-17.

161 É a partir do empirista Addison (1672-1719) que serão caracterizadas as qualidades do *sublime* e do *pitoresco* como novos valores da beleza, inclusive, promovendo a iconografia da paisagem tormentosa. Cf. ADDISON, J. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos*. Visor: Madrid, 1991.



Figura 19 – Walter de Maria. *Lightning Field*. 1977.

Fonte: GUASCH, A. M. *El arte último del s. XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. p. 69

O conceito do *sublime* terá influência fundamental na Arte Moderna (desde Picasso e *Les demoiselles D’Aviñó*, para continuar com o expressionismo de *Die Brücke*). O **tema**, nessa ocasião, está numa **absoluta intimidade** com a paisagem real – aqui verdadeira paisagem física –, com o próprio fenômeno atmosférico; com o **território** como totalidade, onde o geológico e o antropológico caminham intimamente unidos, com o espectador formando parte das forças telúricas e cósmicas.

O **tema** é também o **processo**. O processo é a própria obra. A obra, na realidade é a colocação em movimento dos elementos já existentes, pois o artista apenas se fez de força promotora. **Tema** e poética igualmente se unificam. Esse funcionamento globalizador, que inclui todos os elementos existentes e onde a sua própria localização é a obra (local como caracterização intrínseca do **tema**), é o que consideramos como uma instauração do **novo lugar expositivo**, onde a obra se desenvolve e, ao mesmo tempo, o lugar da sua visualização é a obra em si.

O artista intervém para instaurar essa unidade entre obra e **território** expositivo. Por isso, a proposta não poderia funcionar em outro espaço distinto. A paisagem totalizadora em permanente movimentação meteórica e o seu funcionamento transformando-se em ação artística também formam uma **unidade indissolúvel**. O Projeto é o “roteiro” do circuito. Significa uma programação dos mecanismos que se acoplam intimamente no lugar: mecanismos físicos, cromáticos, geológicos, materiais, meteorológicos, luminosos, telúricos, sonoros, plásticos, fenomenológicos, reflexivos. Assistimos ao que poderíamos chamar de fundação de um **lugar-obra**, que abre corredores que se conectam tematicamente.

Não poderíamos deixar de apontar outra caracterização neste trabalho: a quase **impossibilidade de ser presenciado pelo observador** (a obra não pode ser visitada quando está “funcionando” devido ao perigo evidente). O *lugar-obra*, o **território expositivo**, com frequência inaugura uma nova categoria visual: a de **não ser**. Uma visualidade naturalizada como a “não visualidade”. Utilizando outras palavras, a obra ativa os circuitos imaginativos, pela ocultação do que é convocado, a partir da mera impressão intuitiva. À mercê da ausência, são instaurados os mecanismos de reconstituição mental, evocativa. O visual só acontece por intermédio da sua imaginação prototípica: memorial **arquetípico**.

Um estatuto parecido quiçá é encontrado já plenamente documentado na Arte do Antigo Egito (antes comentávamos algumas amostras da Arte Paleolítica, fazendo referência às suas localizações de extrema dificuldade de acesso). As obras egípcias jamais foram concebidas para ser mostradas publicamente nos grandes museus do mundo. Pelo contrário, em tempo nenhum seriam visualizadas por pessoa viva. As pinturas, relevos e decorações foram realizados para ser o novo **território** vital do morto, a morada provisória da alma viva após a morte do corpo.

O sarcófago conteria o corpo, como se fosse o estojo, até a sua ascensão ao Céu, para reunir-se com sua parte espiritual (*Ka*). As esculturas representariam o falecido, substituindo ou dublando a múmia. Por isso, o escultor era chamado de “aquele que faz viver”. Pensemos nesta circunstância impressionante: a Arte que **funcionou** sustentando os conceitos essenciais, culturais, sociais, econômicos e políticos da civilização mais impor-

tante do “Crescente Fértil”, o Egito, era **uma arte invisível** para todos os seus contemporâneos!

Apenas as construções onde aconteceriam as transformações espirituais (base da cultura egípcia), os enterros – as monumentais pirâmides, as mastabas – eram sinalizadas e visualizadas. Só a arquitetura, que era habitada pelo invisível, é remarcada visualmente com toda sua grandiosidade. Mas apenas isso! O conteúdo essencial, a essência do seu ser, o interior, jamais poderia ser visualizado. Magnífica operação de ativação das capacidades do misterioso, do oculto, para promover reminiscências interiores, sugestões das categorias do não visual. Com razão, Hegel considerava a Arte Egípcia como o pilar da Arte Simbólica, na qual se dá um desajuste entre *forma* e *significado*, entre “aparência finita” e rotunda, na pirâmide, e “sentido infinito”, no conteúdo e nas suas implicações socioculturais e políticas.¹⁶²

O artista Bruce Nauman pretende uma operação de similar natureza quando apresenta a imagem do interior de um recinto por meio da tela dum monitor de vídeo. A grande surpresa é que o recinto visualizado, fechado e construído em concreto, vazio e silencioso, está enterrado sob o solo (**Figura 20**). Assim, temos o convite do misterioso, do oculto, do estranhamente ausente, da presença visual não visível: a imagem é virtual. Porém, a conceituação do lugar manterá uma presença obsessiva na nossa mente. Até por que, esse lugar enterrado, apenas contém o vazio.

162 C.f. HEGEL, G.W.F. *Lecciones de estética*. Barcelona: Península, 1989.

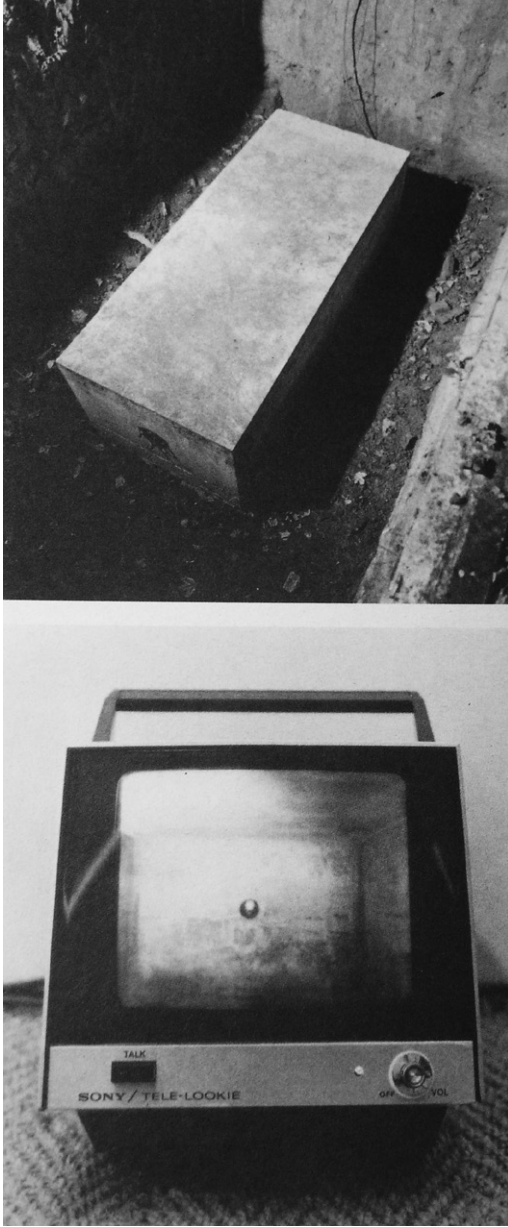


Figura 20 – Bruce Newman. *Cámara*. 1972-1974.
Fonte: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. *Bruce Nauman*.
Madrid: M° Cultura, 1993. p. 119

A própria atemporalidade do interior da câmara nos produz uma remota sensação de afogamento. Sensação de que algo terá que acontecer para justificar essa presença não visual. A falta, a ausência tem de ser recheada. Podemos lembrar-nos das palavras de outro artista, R. Morris:

O que está sendo atacado é algo mais do que a noção racionalista de que a Arte é uma forma de obra que resulta de um produto acabado. O que a Arte tem agora entre mãos é a matéria mutável que não precisa chegar até a um ponto de ter de estar finalizada a respeito do tempo e do espaço. A noção de que a obra é um processo irreversível que desemboca num ícone – objeto estático, já não tem relevância.¹⁶³

Aqui, paradoxalmente, graças à falta de “realidade” tangível do local, o **território** de ocupação é mental: o **lugar expositivo**, na sua inacessibilidade, cria a verdadeira natureza da obra. O Projeto surge na reflexão, na aparição imprevista dos pensamentos que remontam aos princípios ancestrais.

Que estranha coincidência faz com que as igrejas medievais fossem construídas em lugares considerados mágicos? Por que os mestres construtores, que transmitiam seus conhecimentos secretos de geração a geração, descendentes das confrarias de alquimistas, e ascendentes da maçonaria, construíam obsessivamente sobre lugares onde já existiam marcas, às vezes até dos períodos pré-históricos, que indicavam localizações especialmente significativas (menhires, dolmens, enterramentos primitivos)? Por que aquelas pinturas rituais e as celebrações primordiais ao seu redor eram realizadas em lugares particulares do interior de grotas? Lugares, no entanto, com especial dificuldade para que se chegue até eles.

Ainda sem conhecer a razão precisa, temos de admitir que existam, para o homem, territórios de especial significado, que atravessam os séculos: o mágico, o artístico, o religioso, o mítico. Trata-se de espaços onde, a partir da promoção dirigida dessas forças de ativação, são favorecidas as transformações metafísicas, os encontros míticos, as visões místicas, procurando as experiências de amplificação da consciência. Foi e é uma

163 Cit. Em MARCHAN, S. *Del Arte objetual al Arte de concepto*. Op. Cit., p. 215.

constante nas religiões e nas práticas espirituais no mundo inteiro, que ainda se manifestando de diferentes formas, segundo as distintas culturas, tais lugares mantêm uma espécie de consciência essencial comum.

Esses anseios permanecerão desde as culturas primitivas até o esquecimento dos fatores mágicos, resultado da sua marginalização pela nova mentalidade nascida com o Racionalismo Científico. A partir daqui, como foi comentado, o homem e as sociedades perdem a vivência do misterioso e, desse modo, aprofundam-se na fragmentação. Apenas a Arte manterá a dimensão do não verificável empiricamente, atingindo as realidades misteriosas artísticas e mágico-religiosas como fenômenos da mesma natureza. São os lugares de encontro e reencontro. **Territórios** de purificação, *catárticos*. O artista Juan Muñoz descreve o lugar chamado “**La Posa**” a partir duma expedição do antropólogo André Friedmann:

No altiplano peruano, encontra-se um vilarejo com o nome de Zurite. Situado a 3.391m de altitude, tem 3.402 moradores [...].

Uma vez ao ano, e com uma indiferença que roça o desdém, os moradores queimam uma casa que pouco antes se teria erigido numa das encostas da praça do vilarejo. “La Posa” de Zurite, como eles chamam a esse edifício, é uma construção levantada com paus altos, finos troncos e cordas.

“La Posa” não possui nenhuma singularidade no seu desenho [...] De ambos os lados, ficam os ocos à maneira de portas: uma de entrada e outra de saída, usadas indistintamente. Onde reside uma singularidade formal é tal vez na total carência de cobertura nas paredes [...] A estrutura de suporte existe. O que não há é palha ou argila ou telhado nenhum. “La Posa” mais parece um desenho de casa.

Qualquer um, dentre os camponeses, sem razão aparente, entra no edifício. Detém-se por uns segundos ou por longos minutos. Em pé, espera imóvel. Transcorrido esse tempo, sai dali. Algumas horas depois ou no dia seguinte, outro passeante demora-se no seu interior um momento ou uma hora. O resto dos moradores de Zurite parece indiferente a esse fato e continuam suas ocupações sem importar se.

Nas entrevistas que fez (o arqueólogo) Friedmann, gravou a voz da emoção que sente o camponês depois de ficar dentro da

tal construção: “[...] é como estar num quarto na escuridão. [...]” O camponês se situa no seu próprio centro. O lugar descrito funciona, potenciando o centro de identificação. É o espaço de silêncio para as identificações. Os camponeses não falam no seu interior, ainda permanecendo dois ou mais ao mesmo tempo. Continua J. Muñoz:

Aqui o campesino de Zurite se detém entre duas ações para habitar um momento de suspensão. Ponto tangencial a todos os caminhos, porque ali se tocam. Um centro onde se entrecruzam as distâncias [...] Cruzamentos de caminhos. Lugar de trânsito. Espaço inscrito no seu próprio exílio. Casa-intervalo que é a negação do movimento e, por sua vez, geradora de movimentos.

Porém será novamente a voz de um camponês que nos aclarará o mistério imemorial intuído por todos. Aquele que acontece desde os primórdios esquecidos: “[...] “La Posa” é de antes. É a primeira casa que nossos ancestrais construíram em Zurite. Por isso, cada um de nós, usa madeiras que vêm de nossas casas que, por sua vez, vieram da primeira, como uma semente. “La Posa”... É a primeira casa”.¹⁶⁴

Bachelard trata **dessas primeiras vezes ou primeiras coisas** que carecem de datas, que formam parte da “recordação pura”¹⁶⁵. O camponês peruano também está falando da lembrança do primeiro símbolo pertencente à comunidade e ao indivíduo. A casa de *La Posa* não é apenas uma construção, não serve para morar, é um símbolo, uma demarcação, o lugar, **território** mítico que anualmente é recuperado para renovar o ritual que identifica o homem com a sua existência e com a sua comunidade. Por isso, aconteceram as superposições dos lugares civilizadores: dólmen, enterramento, igreja, observatório ou uma mistura de todos, relacionadas com as celebrações de distribuição dos alimentos.¹⁶⁶

164 MUÑOZ, J. *La Posa*. Em: *Monólogos e diálogos*. Catálogo. Madrid: M. N. C. A. R. S., 1996-1997, p. 81-83; tradução nossa.

165 BACHELARD, G. *La poética de la ensoñación*. Op. Cit.

166 Nesses lugares se realizavam as celebrações onde, ao mesmo tempo, fundiam-se acontecimentos fundamentais para a comunidade: partilha dos alimentos, sacrifícios rituais, comida comunitária, ação de agradecimento aos deuses ou entidades divinas do grupo. Essa utilidade múltipla parece ser a desenvolvida nos alinhamentos de Stonehenge (Bretanha). HARRIS, M. *Caníbales y reyes: los orígenes de las culturas*. Alianza: Madrid, 1996.

O segredo está no encadeamento celebrador, no fato da **consecução secular entre tempo** e lugar num relacionamen- to íntimo. O tempo aqui tem **dimensões distintas, relativas**. Como nos quadros de Picasso, a **relação espaço-temporal se naturaliza numa dimensão harmônica** nova para nós.

O **território** e seus habitantes formam uma corrente que se vai reatualizando ocasião após ocasião. Aqui, como na caverna da *Sala das mãos* ou em *La Posa*, em *Les Demoiselles D'Aviñó* ou em *Guernica* ou até no *Campo Iluminado*, de Walter de Maria, a projeção artística se dissolve nas suas repercussões significa- tivas, simbólicas à medida que atingem tanto a sua **plenitude semântica** (objetos, coisas e ideias que representam) quanto à sua **realidade pragmática** (relação com o usuário), para se constituir em sistemas culturais. Completando, dessa manei- ra, a realização total e globalizadora do artístico, a proposta se constitui em **novo território expositivo**. O Projeto costu- ra previamente e projeta posteriormente essas potencialidades desde o passado remoto, não datado, até a sua recuperação no presente para se projetar no futuro, como possibilidade de identificação e de não perda da ideia da utopia inserida arque- tipicamente no homem.

Respondendo ao esquema de desenvolvimento, que no princípio deste trabalho anunciamos como orgânico e rizo- mático, temos considerado o Projeto como definidor prévio do interesse artístico: como **programa**. O **Projeto antropoló- gico-existencial** identifica pela cura da nossa realidade frag- mentada, do nosso cotidiano cheio de esquecimentos e per- das fundamentais.

O Projeto, recuperando sua identificação programática moderna, que inicialmente o fizera nascer, acaba expandindo-se numa amplificação heterodoxa pelos territórios do humano. O Projeto, que no começo da Modernidade outorgou à Arte sua identidade formal e suas possibilidades para traçar caminhos orientados para as transformações no âmbito do social e cultural, e que chegou até a identificação da **utopia** como patamar de refe- rência, aqui se compromete com uma “Ideia” de busca utópica no espaço existencial do humano. Essa busca está relacionada com os *territórios* mentais (conscientes e não conscientes) que identifi- caram as naturezas humanas e cosmogônicas, com as **paisagens** físicas como lugares dos desenvolvimentos, mas, também, como espaços míticos que atuam como “túneis do tempo” simbólicos.

Assim, essas **paisagens** também podem naturalizar-se como mentais, numa convivência dialogante entre o empírico e o metafísico, tudo orientado para promover os diálogos entre o homem e o Universo.

Por isso, o Projeto reinaugura a função primordial para a Arte: o âmbito do compromisso inteiramente dedicado às necessidades de identificação e reconstrução das fragmentações. A purificação catártica, que fora criticada pelo Platão (num erro que a História se encarregaria de acentuar), será, no fundo, o grande **tema** geral que justificará todas as reflexões. Portanto, o Projeto tem possibilidades, nessa nova expansão, de funcionar como um **diálogo interno**, a partir do qual possam ser **reinstauradas as identificações**, num novo relacionamento entre **contemporaneidade, rito, comunidade e indivíduo**.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADDISON, J. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos*. Madrid: Visor, 1991.

ALIAGA, J. V.; CORTES, J. M. G. *Arte Conceptual revisado: Conceptual Art*. Valencia: Universidad Politécnica, 1990.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução de Italo E. Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010.

ALVAREZ MIRANDA, A. *Ritos y juegos del toro*. Madrid: Taurus, 1962.

AMON, Santiago. *Arte es vida, vida puede ser Arte: notas para una aproximación al proceso destructivo-constructivo de Wolf Vostell*. In: *Vostell*. Catálogo. M. E. A. C. Madrid: M° Cultura, 1978.

APOLLINAIRE, G. *Les peintres cubistes: méditations esthétiques*. Geneva: P. Cailler, 1950.

ARGAN, J. C. *El Arte Moderno*. Tomos I, II. Valencia: Fernando Torres, 1976.

ARNALDO, Javier. *Fragmentos para una teoría romántica del Arte*. Madrid: Tecnos, 1994.

BACHELARD, Gaston. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica. 1997.

_____. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

BACHOFEN, J. J. *Gesammelte Werke*. Basel: Benno Schwabe, 1954, v. 4.

BARTHES, R. *El placer del texto*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

_____. *Elementos de Semiología*. Madrid: Comunicación, 1971.

_____. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1967.

- BATTCKOCK, G. *Idea Art*. New York: E. P. Dutton, 1973.
- BAUDELAIRE, C. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Oxford: Phaidon, 1964.
- _____. *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 1988.
- BEUYS, J. *Terrae Motus*. Napoli: Electa, 1984.
- BLOCH, E. *El principio esperanza*. Madrid: Aguilar, 1979-80, v. 1.
- _____. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1935.
- _____. *Geist der Utopie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1964.
- BOLLACHER, M. *Il concetto di esperienza nella filosofia della storia di J. G. Herder*. Ponte alle Grazie: Florencia, 1991.
- BONITO OLIVA, A. *The Italian Trans-avangarde: la Transvanguardia Italiana*. Milano: G. Politi, 1983.
- BOZAL, V. (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas*. Madrid: Visor, 1966.
- BRETON, André. *Manifestes du Surrealismo*. Paris: Pauvert, 1962.
- BRETON, A.; TROTSKI, L. *Manifesto: For a free revolutionary art*. Nova York: Partisan Review, IV, I, 1938: tradução nossa.
- BUBMANN, K. (Ed.). *Skultur Projekte in Münster 1987*. Catálogo. Köln: Du mont, 1987.
- BUADES. *Beuys*. Madrid: Mayo 1986.
- CAILLOIS, R. *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard, 1967.
- CALLE, S. *Relatos*. Madrid. Catálogo. Barcelona: Fundación La Caixa: 1996-1997.
- CELANT, G. *Arte Povera: Conceptual, Actual, or Impossible Art?* London; New York: Studio Vista; Preger, 1969.
- _____. *Ambiente/arte: dal futurismo alla Body art*. La Biennale di Venezia, 1977.

CHIPPI, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. Tradução de Waltiesir Dutra. São Paulo: Martins Fortes, 1996.

CIANCIO, C. *Friedrich Schlegel: Crisi della filosofia e rivelazione*. Milano: Mursia, 1984.

COLPITT, F. (Org.) *Conceptual art and conceptual aspects*. New York: The New York Cultural Center, 1970.

CUMONT, F. *Les religions orientales dans le paganisme romain*. Paris: Greuthner, 1929.

DELGADO RUIZ, M. *De la muerte de um diós*. Barcelona: Península, 1986.

DE MICHELI, M. *As vanguardas artísticas*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fortes, 1991..

DORFLES, G. *Del significado a las opciones*. Barcelona: Lumen, 1975.

_____. *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona: Lumen, 1969.

_____. *Las oscilaciones del gusto*. Barcelona: Lumen, 1974.

_____. *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Lumen, 1967.

ECO, U. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1971.

_____. *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral, 1965; Milano: Bompiani, 1967.

EINSTEIN, Albert. *The Meaning of Relativity*. Princeton University Press: Princeton Science Library, 1956.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.

_____. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 1995.

ELIAS, N. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

EVERIT, Anthony. *El Expresionismo abstracto*. Barcelona. Labor, 1975.

- FISCHER, H. *Théorie de l'art sociologique*. Paris: Casterman, 1977.
- FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta, 1984.
- FRANCASTEL, P. *Sociología del Arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- FREUD, S. *Interpretação dos sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Imago, 1999.
- _____. *Psicoanálisis del Arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- _____. *Totem y Tabú*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- GABLIK, S. *¿Ha muerto el arte moderno?* Madrid: Hermann Blume, 1987.
- GARAUDY, R. *Esthétique et invention du futur*. Paris: U. G. E., 10/18. 1971.
- GIEDION, Sigfried. *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza, 1981, 2 v.
- GIVONE, Sergio. *Historia de la Estética*. Madrid: Tecnos, 1990.
- GOETHE, J. W. *Viagem à Itália*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GREEMBERG, C. *Modernist painting*. New York: Ed. Kostelanetz, 1978.
- _____. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1965.
- GROH, K. *If I had a Mind... concept Art – Project Art*. Colonia: Du Mont Aktuell, 1971.
- HARITHAS, J. *Environments*. Utrecht: Rijksuniversiteit, 1968-69.
- HARRIS, M. *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- _____. *Canivales y reyes: los orígenes de las culturas*. Madrid: Alianza, 1996.
- HAUSER, A. *Historia social de la Literatura y del Arte*. Barcelona: Ed. Guadarrama, 1980, 3 v.

- _____. Sociología del Arte. Barcelona: Ed. Guadarrama, 1977, 5 v.
- _____. *The Philosophy of Art History*. Londres. New York: Routledge, 1958; Knopf, 1959.
- HAUSMANN, R. *Ortophonétique*. Viena: M. A., 1922.
- HEGEL, G. W. *Introducción a la estética*. Barcelona: Península, 1971.
- _____. *Early Theleological Writings*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1971.
- _____. *Lecciones de estética*. Barcelona: Península, 1989.
- _____. *The Essential Writings*. Nova York: Harper & Row, 1974.
- HEIDSIECK, B. *Poésie-action/poésie sonore, 1955-1975*. Paris: Annick Le Moine, 1976.
- HENRI, A. *Environments and Happenings*. Londres; New York: Ellis & Brazillere, 1971-1972.
- HOMERO. *A Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 1996.
- HOMERO. *A Odisseia*. Tradução de Manuel Mendes. São Paulo: Edusp, 2000.
- HONNEF, K. *Concept Art*. Köln: Phaidon Verlag, 1972.
- HONOUR, H. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Forma, 1984.
- INTERNACIONALE SITUATIONNISTE. *Définitions*. N.º. 1, 1958. Edição completa da revista: Amsterdam: Van Gennepe, 1972.
- JAMES, O. J. *Historia de las religiones*. Madrid: Alianza, 1985.
- JIMÉNEZ, José. *La Estética como utopía antropológica*. Madrid: Técnos, 1983.
- JOYCE, J. *Ulisses*. Tradução de Antonio Houais. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente colectivo*. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *O eu e o inconsciente*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

KADINSKY, V. *Punto y linea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Seix Barral, 1972.

_____. *Spiritual in Art*. Nova York: Wittenborn; Schulz, 1947.

KANT, E. *Crítica de la Razón práctica. Crítica del Juicio*. Fundamentos de la metafísica de las costumbres. Buenos Aires: El Ateneo, 1951.

_____. *Critique of Pure Reason*. Londres: Macmillan, 1968.

KIFLE SELASIE, Beseat. África en Picasso. Revista de la Unesco. Madrid, 1980.

KÖNIG, K. (Ed.) *Skulptur Projekte in Münster 1997*. Catálogo. Stuttgart: Hatje, 1997.

KOSUTH, J. Art after Philosophy. *Studio Internacional*, out.-nov.-dez. 1969.

LAUDE, J. *Las artes del África negra*. Barcelona: Labor, 1968.

LE BOT, M. *Pintura y maquinismo*. Madrid: Cátedra, 1979.

LE CORBUSIER. *Principios de urbanismo*. Barcelona: Planeta, 1986.

LEBEL, J. *El happening*. Buenos Aires: Nueva Visión, Aires 1971.

LEBRERO, J. Josephh Beuys, se liquida una utopía. *Lápiz* n. 51. Madrid, 1988.

LEITE BRANDÃO, C. A. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

LEGER F. *Funciones de la pintura*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1965.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIPPARD, L. R. *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger Publishers, 1973.

LONG, R. *Labyrinth*. Frankfurt am Main. Städtische Galerie im Atädelschen Kunstinstitut, 1991.

LONG, R. et al. *Land Art*. Hannover: Gueryu Schumm, 1970.

LUCIE-SMITH, E. *Art d'aujourd'hui*. Paris: Nathan, 1977.

_____. *Movements in Art since 1945*. London: Thames and Houdson, 1969.

MADERUELO, J. *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori, 1990.

MALDONADO, T. *Environnement et idéologie*. Paris: U. G. E., 10/18, 1972.

MALEVITCH, K. *The problems of art and role of its opperessors: Essays on Art*. Copenhague, Tomo I. Borgen, 1968.

MALRAUX, A. *La Tête d'Obsidienne*. Paris: Gallimard, 1974

MANN, T. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

MARCHAN, S. *Del Arte objetual al Arte de Concepto*. Madrid: A. Corazón, 1974.

_____. *La estética de la cultura moderna*. Madrid: Alianza editorial, 1986.

MARCUSE, E. *Versuch über die Befreiung*. Frankfurt: M. Suhrkamp, 1969.

MARCUSE, H. *Eros et civilisation*. Paris: Editions de Minuit, 1963.

MARX-ENGELS. *Textos sobre la producción artística*. Madrid: A. Corazón, Comunicación, Serie B, 1972.

MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.

MEYER, U. *Conceptual art*. New York: Dutton, 1972.

MILLET, C. *Textes sur l'art conceptuel*. Paris: Ed. De Templon, 1972.

MOJNIAGUNE, S. *Naissance et mort de l'art*, Actes du 7^o Congrès Intern. d'Esthétique, Bucarest, 1972-1977.

MOLES, A. *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris: Flammarion, 1958.

MORPURGO-TAGLIABUE, G. *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Península, 1969.

MORRIS, Ch. *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires: Losada, 1962.

MOULIN, R. J. *De l'art révolutionnaire des années vingt à la recherche d'un nouvel art soviétique*. Bruxelles: Marabout, 1968, v. 3.

MULLER, G. *The New Avant-Garde*. Londres: Pall Mall Press, 1972.

MULLER, J. *L'Art et le non-art*. Paris: Somogy, 1970.

_____. *Nuevos comportamientos artísticos*. Madrid: Instituto Alemán, 1974.

MUÑOZ, J. *La Posa*. Em "Monólogos y diálogos". Catálogo. Madrid. M. N. C. A. R. S., 1996-1997.

MUSEO NACIONAL REINA SOFIA. *Dadá y Constructivismo*. Catálogo. Madrid: M^o Cultura, 1989.

NAKOV, A. *Dada-Constructivism: The Janus face of the Twenties*. Londres: Annelly Fine Art, 1984.

_____. *La revelación elemental: Dadá y constructivismo*. Madrid: M^o Cultura, 1989.

NIETZSCHE, F. *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Busma. 1974.

_____. *El nacimiento de la tragedia*. Obras completas. Buenos Aires: Prestigio, 1970.

NIKKELS, W. *La casa amarilla*. Catálogo. Kassel: Documenta 7.

NOVALIS. *La Enciclopedia*. Madrid: Fundamentos, 1976.

_____. *Escritos escogidos*. Madrid: Visor, 1984.

_____. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra, 1988.

ONIANS, R. B. *The origins of european thought: about the body, the mind, the soul, world, time, and fate*. Cambridge: Cambridge University Press, 1954.

OPOLKA, U. et al. *Utopie-Marxisme selon Ernst Bloch*. Paris: Payot, 1976: tradução nossa

PERIS, S. *Gestalt Terapy Verbatim*. Utah: J. O. Stephem, 1969.

PICABIA, F. *Manifiesto canival Dadá*. Dadaphone, nº 7. Paris, Março 1920.

PICO DELLA MIRANDOLA, *The Dignity of Man*. In: *The Portable Renaissance Reader*. Nova York: Penguin, 1977.

PLATÃO. *El Banquete*. Madrid: Alianza, 1999.

_____. *La República*. Madrid: Alianza, 1988.

POLI, F. *Producción artística y mercado*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

POPPER, F. *Arte, acción y participación. El Artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Akal, 1989.

_____. *Cinétisme, spectacle, environment*. Grenoble: Maison de la Culture, 1968.

_____. *De l'art cinétique à l'art de l'environnement*. Actes de 7º Congrès international d'esthétique, Bucarest, 1972-1977.

- PRAMPOLINI. *Archivi dei Futurismo*. Roma: De Lucca, 1958.
- RAINER, A. *Face*. *Flash Art*, n. 39, 1973.
- _____. *ARC 2*. Catálogo. Museo de Arte Moderno de Paris, 1974-1975.
- RAMIREZ, J. A. *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid: Ed. Càtedra, 1981.
- RICHARDSON, T.; STANGOS, N. *Concepts of Modern Art*. London: Penguin, 1974.
- RICHTER, H. *Dada, art et anti-art*. Bruxelas: Ed. de la Connaissance, 1966.
- RICKEY, G. *Constructivism: Origins and evolution*. London: Studio Vista, 1967.
- RIPELLINO A. M. *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Torino: Einaudi, 1974.
- ROUCHÉ, M. *La philosophie de l'histoire de Herder*. Paris: Université de Strasbourg, 1940.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confessions*. Penguin: Valtimore, 1953.
- SANCHEZ VAZQUEZ, A. *Estética y marxismo*. México: Era, 1970.
- SARTRE, J. P. *Bosquejo de una teoría de las emociones*. Madrid: Alianza, 1987.
- SCHELLING, F. W. *La Filosofía del arte*. México: Nova Buenos Aires, 1949.
- _____. *Sistema del Idealismo transcendental*. Barcelona: Antrophos, 1988.
- SCHÖFFER, N. *Le nouvel esprit artistique*. Paris: Denoël, 1970.
- SCHWARZ, A. *Duchamp, la Sposa, e i Ready Made*. Milano: Electa, 1988.
- SCHMIDT, D. *Manifeste 1905-1933*. Dresde: VEB, 1965.

- STEZAKER, J. *Conceptual Documentation*. Studio Internacional, julio-agosto, 1972.
- SUBIRATS, E. *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- _____. *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Libertarias, 1985.
- _____. *La Cultura como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- TAFURI, M. *Dialéctica de la metrópoli*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- TÀPIES, A. *El Arte contra la Estética*. Barcelona: Planeta, 1986.
- TARABUKIN, N. *Le dernier tableau*. Paris: Camp Libre, 1980.
- TARNAS, R. *A epopeia do pensamento ocidental*. Tradução de Beatriz Sidou. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- THOMAS, K. *Kunst, Praxis Heute: Eine Dokumentation der aktuellen Aesthetik*. Köln: M. DuMont, 1972.
- TORRES, F. (Ed). *El arte en la sociedad contemporánea*. Valencia: Fernando Torres, 1974.
- TRIAS, E. *El Artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1983.
- TZARA, T. *Le voleur de Talau*. Dada n° 2. ("Lampisteries"). Zurich, Dezembro 1917.
- VAIZEY, M. *Christo*. Barcelona: Ed. Polígrafa, 1990.
- VAN DOESBURG, T.; EESTEREN, C. V. *Hacia una construcción colectiva*. Revista De Stijl, tomo VI, n° 6-7. Leiden, 1924.
- VAN TIEGHEM, J. P. *La idea del Arte = el cuerpo social. Entrevista a J. Beuys. Creación n°2*. Madrid, Octubre, 1990.
- VERNASEREN, M. *Mithra, ce dieux mystérieux*. Paris: Bruselas, Sequoia, 1960.
- VILLAESPESA, M. *Torres y tatafiore*. Figura n° 6. Sevilla, Outono, 1985.

VOLPE, G. della: *Historia del gusto*. Barcelona: A. Corazón, Comunicación, Serie B, 1972.

VOSTELL, W. *Environments-Happenings*. ARC 2. Museo de Arte Moderno de Paris. 1974-1975.

_____. *Aktionen, Happenings*. Hamburg: Rowohlt, 1965.

WICK, R. *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Ed. 1986.

WOLHEIM, R. *El Arte y sus objetos*. Barcelona: Seix Barral, 1972.

Esta publicação foi composta utilizando-se a família tipográfica Legacy Serif.

É permitida a reprodução parcial desta obra, desde que citada a fonte e que não seja para qualquer fim comercial.

