

CICLO “O mal-estar da forma”

Org.: Casa da Arquitectura

2 de Junho de 2011

Auditório Fernando Távora – FAUP

LAURA CASTRO ¹

O mal-estar da forma – uma perspectiva da história da arte

No território do artista e da sua produção, no dos estudiosos e da teorização da arte, no do público e da recepção da arte, encontram-se aspectos passíveis de nos facultar uma visão histórica relativamente à forma e à reacção que ela suscita. Aquilo que ela provoca (bem ou mal-estar) remete para aquilo que ela é (forma) e não haverá maneira de abordar estes problemas sem oscilar entre um e outro domínio. A presente conferência centrar-se-á, portanto, em aspectos da teoria da arte e da prática artística do século XX, mas também em algumas das suas exposições encaradas, não apenas como fenómenos de divulgação da arte, mas como acontecimentos de intervenção e afirmação do pensamento artístico. O trajecto a traçar através de tais realidades será irregular e oportunista e não pretende mais do que anotar sinais acerca do modo como a forma poderá ter sido tratada no quadro da arte moderna e contemporânea, sem ambição de atingir um panorama geral e coerente acerca do assunto².

A FORMA NA HISTÓRIA E NA TEORIA DA ARTE

O século XX servirá de referência, mas parece-nos útil abordar dois pontos prévios.

O primeiro refere-se à relação entre arte e natureza e à instituição de modelos artísticos baseados na observação do exterior, num olhar em redor que transpôs para a obra o testemunho dos artistas. Dotados de mais ou menos filtros da razão ou da sensibilidade, munidos de instrumentos intelectuais ou aptos a interpretações simbólicas, esses

¹ Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes – Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa. Centro Regional do Porto.

² O termo forma, no contexto em que aqui será utilizado, não se refere simplesmente ao elemento avulso do vocabulário artístico, mas estende-se à ordenação compositiva de uma obra de arte. A palavra forma será portanto utilizada no sentido em que a aborda Thomas Munro: “modo de organização dos elementos de uma obra de arte”. V. MUNRO, Thomas – *La forma en las artes: un panorama de morfología estética*. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962, p. 9. Acrescem a esta dimensão as implicações da forma como configuração ou processo e ainda as suas implicações estéticas que resultam em registos realistas, abstractos, informais ou outros.

artistas adoptaram modelos representativos e dominaram grande parte da arte ocidental. Da natureza, mestra das Artes, poderia o artista extrair tudo o que precisava, no entanto, o resultado assumia configuração substancialmente distinta daquela que a natureza apresentava; afinal, a arte era-o porque não era natureza, ou seja, embora fundasse aqui as suas raízes gerava um mundo artificial e cultural.

Em todo o caso, não o sendo, a arte agia e funcionava como se fosse natureza, não apenas por se inspirar nela ou por tentar imitá-la, mas porque trazia ao campo cultural os ritmos, as proporções, os padrões e o equilíbrio que se manifestariam no reino vegetal, mineral ou até animal, em estruturas orgânicas desde as mais ínfimas às mais vastas, desde a asa da borboleta à nebulosa cósmica. O equilíbrio entre natureza e cultura corresponderia a uma propensão inata do homem para as criações artísticas ambiciosamente submetidas à ordem, ao número, à proporção áurea e a constantes rítmicas. Certas formas – aquelas que a natureza proporcionava em primeira mão – seriam a expressão de um artista criador, de bem com o mundo.

Um segundo ponto prévio pretende esclarecer que, na relação de dependência da arte e do artista face ao divino, se pode estabelecer um paralelismo com a relação apontada entre a arte e a natureza. Em diferentes momentos a ideia de que o artista criaria num registo idêntico ao do Criador, abdicando das particularidades da sua condição humana, favoreceu o aparecimento de determinadas formas. O artista demiurgo corresponde à afirmação de um estatuto que o equipara ao Grande Arquitecto, inventor de mundos e de realidades. Certas formas – aquelas que revelavam o poder criador da arte – seriam a expressão de uma condição artística que partilhava aspectos do divino.

Estes acordos entre arte e natureza e entre arte e divino são apenas alguns dos que o século XX se aplicaria a transgredir, descobrindo que, também o universo, continha as suas desarmonias e irregularidades, para não falar na entropia, e que o Homem, por sê-lo, criava num registo diferente daquele que o Criador adoptava. Em *O Devir das Artes* Gillo Dorfles pergunta num tom afirmativo:

*[...] é precisamente no assimétrico, no desequilíbrio que tende para uma situação nunca atingível de equilíbrio e de simetria que [...] se pode encontrar o único embrião e o único impulso para a criação artística (e não só artística) por parte do homem?*³

Dorfles refere-se ao campo da arte como o conjunto de manifestações que se regem pela aproximação e não como o conjunto de práticas que se regem pelo respeito cego à

³ DORFLES, Gillo – *O Devir das Artes*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1988, pp. 65-77.

regra ou à definição pura, sejam movidas pela inspiração divina ou motivadas pela inspiração na natureza. É nesse intervalo que medeia entre a criação humana e o modelo absoluto que a arte tem lugar. Dorfles faz, portanto, a apologia de um certo mal-estar da forma que identifica com a criação artística.

A forma constituiu um critério disciplinar e metodológico que estruturou estudos de arte de âmbito histórico e estético, situou-se na base do aparecimento de diversos sistemas de classificação estilística, serviu de suporte a teorias evolucionistas e cíclicas dos fenómenos artísticos. Afinal, *a forma artística é uma forma histórica*⁴. Referiremos apenas contributos de três autores com posicionamentos diversos no âmbito dos estudos de arte, cuja diferenciação assente num entendimento particular da forma.

O primeiro é um autor francês, hoje praticamente esquecido, René Huyghe, que traz ao campo interior da arte a relação importantíssima entre formas e forças. Na sua obra intitulada *Formes et Forces*, afirma:

*Não apenas a Forma tem um papel fundamental, a todos os níveis, na realidade, concreta ou espiritual, como é uma parceira indissolúvel de algo tão universal quanto ela: a Força. Sem a Força, a Forma não se constituiria e, no entanto, permanentemente a Força luta com a Forma para a destruir. Esta dupla dialéctica, solidária da dupla Espaço e Tempo, persegue o seu conflito desde a matéria até à arte [...] No seu conjunto, o universo aparece repartido entre o impulso das forças e a definição das formas. [...] As formas sólidas, regulares, da geometria apareceram sempre como uma defesa contra o Tempo que permite o desenvolvimento das forças, transformadoras e destrutivas. Assim, a inteligência humana deu preferência a essas formas, procurando uma protecção contra a queda no vazio.*⁵

Outra abordagem da forma surge no quadro de uma história da arte em vigor nos inícios do século XX, nomeadamente, através de Henri Focillon que escreveu precisamente um ensaio que dá nome à sua teoria: *A Vida das Formas*⁶. No seu entender, todas as manifestações artísticas passariam por diferentes etapas de formatividade ou de caminho e descaminho da forma; todas as manifestações começariam por formas embrionárias e frustes características de uma fase arcaica, evoluíam para formas equilibradas e sóbrias numa etapa clássica e derivariam para exageros, ornamentações e

⁴ BELTING, Hans – *L’histoire de l’art est-elle finie?* S.l.: Gallimard, 2008, p. 63.

⁵ HUYGHE, René – *Formes et Forces. De l’Atome à Rembrandt*, 1971, p. 9. Tradução nossa.

⁶ FOCILLON, Henri – *A Vida das Formas*. Lisboa: Edições 70, 1988.

sobrecarga numa etapa de decadência. Ou seja, qualquer manifestação artística passaria por uma antecâmara da forma, pela forma plena e pela anti-forma. Esquema de matriz biológica, ele continua a influenciar o modo como a arte é analisada e balizada em diferentes períodos.

A referência a estes autores ajuda-nos a situar o problema da forma tal como foi entendido no século XX: primeiro, numa visão universal da forma como elemento gerador da obra de arte e da complementaridade entre forma e força – para a consciência da forma ter lugar seria necessária a consciência da força e os dois pólos teriam acompanhado a evolução da arte; depois, numa visão histórica em que cada fenómeno artístico passaria por estádios de força embrionária, forma e força de desintegração.

Nas teorias apontadas de Huyghe ou Focillon, quando a forma sai da norma deixa de ser forma, perde a sua definição e inaugura o excesso e a desmesura. A arte seria a actividade capaz de produzir objectos em que a forma vale por si mesma como entidade expressiva, desinteressada que cumpre a estabilidade e a permanência que se constituem no interior de limites definidos. A forma é aquilo que garante à obra de arte a sua existência. O ser é da natureza da forma, não o devir.

Um outro autor que se interessou pela forma como elemento fundador de teorias sobre a obra de arte foi Ernst Gombrich que teve a vantagem de apresentar reservas a este enfoque sobre a forma como elemento definidor da obra e alertar para o facto de nenhuma análise da arte resistir à ideia da norma em absoluto. À ideia de que fora da norma não haveria forma, Gombrich contrapõe a noção de que qualquer norma corre o perigo de se desmoronar diante da forma que corporiza uma obra de arte⁷. Dito de outro modo, artista e obra de arte, por se instituírem nas suas particularidades e subjectividades, desafiam qualquer teoria. A forma vive na dimensão concreta e particularizada e não na dimensão ideal.

Pressente-se, neste quadro teórico, um elemento subterrâneo, segundo o qual, a nossa constituição, a nossa educação e a nossa habituação cultural tendem a preferir formas definidas, estáveis, equilibradas, reconhecíveis, confortáveis. É a estes aspectos que se associa, ao longo da história da arte, a boa forma; a forma seria sempre boa; se não fosse boa, não chegaria a ser forma. A má forma não possuiria sequer qualidades de forma e poderia ser designada como anti-forma. Caberiam aqui, certamente, referências à psicologia da percepção, aos estudos de composição, à teoria da *gestalt* e às relações

⁷ GOMBRICH, E.H. – *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Debate, 2000, pp.81-98.

entre o todo e a parte, a figura e o fundo, o próximo e o distante, o anterior e o posterior, o relevo e o plano, bem como todas as dissoluções, absorções, fracturas e cisões, segregações e uniões que surgem nessa “dramaturgia”⁸ inevitável de quem aceita as predisposições inatas para a apreensão da forma.

Coube a Jean Dubuffet, entre outros, alterar os pressupostos dominantes, em análise. Do lado inverso da barricada que o separaria dos autores referidos, entendeu que a forma continha propriedades e limitações que precisavam de ser contestadas. Com todas as alusões que implica ao modelo, ao cânone e à norma, a forma tornara-se na metáfora de um sistema cultural asfixiante onde o pensamento livre e a acção espontânea não têm lugar, metáfora que Jean Dubuffet consagrou no ensaio intitulado *Asphixiante Culture*, no ano de 1968, onde afirma:

*Quando a cultura pronuncia a palavra arte, não é a arte que está em causa, é a noção de arte. O espírito deve exercitar-se na tomada de consciência [...] da enorme diferença de natureza que existe [...] entre a coisa e a noção da coisa. O pensamento cultural adquire, em todos os domínios, uma posição de espectador, não de actor; considera apenas formas e não forças; objectos e não movimentos; moradas e não caminhos e trajectórias.*⁹

Neste contexto de contra-cultura a forma transformara-se, portanto, na imagem privilegiada de um sistema cultural e artístico espartilhado e ultrapassado. Para Dubuffet, no dia em que a arte se libertasse dos seus modelos formais, dos seus regimes de mediação e de divulgação e de todos os enquadramentos institucionais, logo formais, emancipar-se-ia ao ponto de não haver necessidade de nomeá-la como arte. Finalmente, a noção de arte desligar-se-ia da arte.

ENCONTROS NA FORMA E SINAIS DE BEM-ESTAR

Deixamos o campo da teoria e da análise da arte para nos focarmos na prática artística que se estrutura na procura e no encontro com a forma. O nível mais elementar de que se reveste este encontro ou este bem-estar, ocorre na arte em que forma e conteúdo são dimensões interdependentes. A ausência desta articulação estará na origem do correspondente mal-estar. É certo que, em vez de recorrer às entidades forma e

⁸ DADOGNET, François – *Pour une Théorie Générale des Formes*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1975, pp. 10-11. O autor não se limita a estudar a forma no campo artístico, arquitectónico e urbano, percorre também a forma no quadro legal, social e político das sociedades ocidentais posteriores ao Iluminismo. Trata-se de um importante contributo para compreender o alcance da forma na cultura ocidental.

⁹ DUBUFFET, Jean – *Asphixiante Culture*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986, p. 77. Tradução nossa.

conteúdo, poderíamos antes falar de significado intrínseco da obra de arte (utilizando a terminologia da iconografia e da iconologia), ou seja, aquele significado que exige um certo modelo de apresentação para se estabelecer. Nas obras de arte, a forma é intencional, está imbricada no assunto, é deliberada e inerente ao tema, é indissociável do motivo, logo, “portadora de significado”¹⁰. Ou seja, o significado da obra só se constitui plenamente numa forma determinada.

Pode parecer paradoxal, mas a arte abstracta apresenta-se como um dos casos em que o bem-estar da forma se cumpre integralmente. Tendo a arte abstracta eliminado do seu horizonte o tema, a narrativa, o objecto, a representação em favor da apresentação, poder-se-ia concluir da inviabilidade do conteúdo. Não obstante, neste mesmo contexto, o acordo entre forma e conteúdo sobrevive. Podemos recuar ao tempo áureo da autonomia dos recursos plásticos que encontravam a sua explicação numa lógica interna que não admitia razões extrínsecas: na arte abstracta a forma bastava-se a si própria porque, ao transportar em si o significado, era uma forma plena. Artistas neoplásticos, elementaristas, suprematistas, construtivistas, concretos, partilharam a essencialização dos elementos formais da arte. Entre as muitas manifestações artísticas baseadas na procura da forma pura, entre as pesquisas modernistas que procuraram condensar nos valores formais a realidade da arte, situa-se o caso paradigmático de Kandinsky. As suas impressões, improvisações e composições percorreriam uma caminhada em que o conteúdo de cada signo formal, motivado pelo chamado “princípio da necessidade interior” (que conjugava personalidade, estilo, essência e pureza da linguagem artística), se estabelecia como início e fim da arte abstracta¹¹.

Esta experimentação estendeu-se à procura dos espaços mais adequados à sua fruição, tendo em conta que a arte abstracta não atingiria uma presença eficaz num espaço museológico tradicional. El Lissitzky procurava, em 1923, na Grande Exposição de Arte de Berlim, o chamado “Espaço Proun” que implicava interacção entre a obra, o espectador e o espaço. Em 1926 realizava um outro projecto a que chamou “Espaço dos abstractos” ou “Espaço de Demonstração” para a Exposição Internacional de Arte em Dresden. Em 1927 o artista era convidado a criar um espaço para o final do percurso expositivo do Museu de Hannover, pelo seu director. As paredes eram revestidas a lâminas de madeira pintadas de preto numa face e de branco na outra. O espaço alterava-se de acordo com a posição e a deslocação do espectador, adquiria uma

¹⁰ William Heckscher – *Apud* HOLLY, Michael, Ann – *Iconografia e Iconologia*. Milano: Jaca Book, 2000, p. 31.

¹¹ KANDINSKY, Wassily – *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

qualidade orgânica. Havia ainda painéis negros e brancos que corriam paralelos às paredes e podiam cobrir os quadros. Os visitantes eram convidados a movimentar estes painéis e, mais uma vez, a criar o seu próprio espaço e as suas imagens. O gabinete e a museografia postos em prática com El Lissitzky visavam dissolver o vazio museal, conferir envolvimento e contexto às obras, permitir ao espectador o agenciamento do espaço e a participação activa na exposição. Obra e espaço requisitavam uma harmonia formal e tornavam-se sítios construídos pelo espectador¹².

É claro que a abstracção como suficiência formal da arte desencadeou um cortejo de opositores e de detractores. Os meados do século foram férteis em desentendimentos entre os adeptos da forma abstracta e os adeptos da forma realista, vista então como a única capaz de transmitir conteúdo. No Portugal dos anos 50 circulava uma adivinha ilustrativa desta oposição:

*Qual é a coisa qual é ela que não significa nada, não quer dizer nada, não pretende nada, não provoca nada, não se compromete com nada, e não vale senão em si mesma? Resposta: é a arte abstracta. Por outras palavras... pouco mais que nada.*¹³

Este momento de guerrilha entre abstractos e realistas, pode ser testemunhado em diferentes contextos culturais, nomeadamente no português, representado pela conferência que Mário Dionísio proferiu na abertura da I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1957, sintomaticamente intitulada *Conflito e Unidade na Arte Contemporânea*, em que procura conciliar as duas tendências, afirmando que se a arte deixara de narrar, não deixara de dizer, expressão feliz que recuperava a ideia das formas abstractas significantes¹⁴.

Num contexto de arte política e de confiança na força da arte para renovar a sociedade, no enfoque sobre a arte como reflexo e, ao mesmo tempo, agente de mudança, percebe-se a necessidade de uma forma para uma mensagem sob pena de a neutralizar ou de a inutilizar. A desadequação forma/conteúdo, o esvaziamento da forma levam à decadência da arte e à sua esterilidade.

¹² Sobre estes projectos, consultar: AAVV – *L'Art de l'Exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXème siècle*. Paris: Éditions du Regard, 1998, pp. 145-157. PERRODIN, Roselyne Marsaud – *L'oeuvre et son exposition 1913-1960. Pratiques. Réflexions sur l'Art*. 3/4 (Automne 1997), pp. 216-221.

¹³ *Apud* FRANÇA, José-Augusto – *A Arte em Portugal no século XX*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974, p. 346.

¹⁴ DIONÍSIO, Mário – *Conflito e Unidade na Arte Contemporânea*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1958.

Do seio destas preocupações no contexto português, recuperamos um excerto de Álvaro Cunhal:

*Moderna na forma, apenas, a arte seria incompleta porque formas novas podem conter um significado velho e retrógrado e formas velhas (ainda que excepcionalmente) podem conter um significado moderno e progressista.*¹⁵

Esta afirmação espelha claramente a promoção de uma arte empenhada na transmissão de mensagens, sob configuração realista, que prefere arcar com o peso de apresentar formas velhas a adoptar formas novas isentas de qualquer conteúdo.

O bem-estar da forma afirmou-se assim, curiosamente, em contextos opostos de arte abstracta e de arte realista. Esta orientava a produção na tentativa de atingir uma leitura imediata e ao alcance de todos, mas, já a arte abstracta, na demanda de um vocabulário formal básico, procurara a máxima acessibilidade e universalidade. Ambas revolucionárias, arte abstracta e arte realista, procuraram uma forma plenamente ajustada a um conteúdo. A capacidade de o conteúdo ser credível, o grau de convencimento do artista e a garantia de uma verdade resultam da adopção de determinadas formas, olhadas como as únicas possíveis para que o discurso produza efeito e seja persuasivo. Mas, enquanto na arte abstracta, a forma bastava enquanto portadora de conteúdo, na arte de matriz realista, forma e conteúdo constituíam duas entidades diferentes, conquanto inseparáveis e complementares.

Discutir a relação entre forma e conteúdo não foi monopólio de abstractos e de realistas. No século XX artistas de diferentes paragens estéticas, incluindo aqueles que não abdicaram do teor político e ético da sua arte, assumiram essa discussão em planos radicalmente distintos. Tàpies afirmou, pois, em 1955:

Se se trata de formar uma nova visão da realidade e de, pouco a pouco, conquistar terreno à escuridão que nos cerca, não podemos contentar-nos em manipular formas caducas e lugares-comuns já que a um conteúdo novo deve corresponder, naturalmente, uma forma nova.

*[...] Se isto acontecer, o artista encontrou a adequação entre o conteúdo e a forma. Tudo o que não for assim é, para mim, viver de empréstimo.*¹⁶

DESENCONTROS NA FORMA E SINAIS DE MAL-ESTAR

¹⁵ In *O Diabo*, 28 de Abril de 1939.

¹⁶ TÀPIES, Antoni – *A Prática da Arte*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002, p. 32.

Se a forma se encontrou em pesquisas associadas a movimentos artísticos diversificados e até de sinal oposto, o século XX oferece inúmeros testemunhos de fenómenos desencadeados pelo desencontro na forma.

De entre as propostas desenvolvidas neste campo, as dos surrealistas que exploram associações absurdas entre elementos estranhos, ligações entre entidades inconciliáveis situam-se entre as mais relevantes. Os desencontros das colagens surrealistas, dos *objets trouvés*, dos *ready-made*, lançaram novos olhares sobre a realidade e descobriram nela outras dimensões que a reformularam metaforicamente. À metamorfose de uma arte fundada sobre experiências da forma, os surrealistas opuseram a metáfora de uma arte fundada sobre ensaios inconvenientes e inoportunos em torno do significado. A um campo próprio trouxeram os elementos mais impróprios que a origem visual do inconsciente lhes permitiu detectar e a forma serviu para promover conteúdos inéditos e significados inesperados.

Se a crise do conteúdo dos surrealistas arrastou a promoção de desacertos, divergências e experiências inovadoras no plano formal, o empenho colocado na negação da forma e os inúmeros atentados a esse elemento de estabilização do fenómeno artístico agudizaram-se nos meados do século XX no quadro de novas correntes.

Na ausência da metodologia normativa que orientara abstractos e realistas, esse período foi fértil em exercícios que procuraram, não a forma mas o projecto, não o destino mas o caminho, não a definição do todo mas a possibilidade de o negar. O gestualismo abstracto norte-americano, o informalismo europeu, certas experiências surrealistas em curso no velho continente, geravam uma arte sem forma. Esta mudança apontava para a valorização de uma arte informal em que o tachismo ou arte da mancha, e o gestualismo ou arte coreográfica, acentuavam intuição e expressividade, assumiam os acidentes, exploravam o acaso, integravam o aleatório. Os artistas desinteressaram-se daquilo que a arte devia ser (forma) e proclamaram aquilo que a arte é no acto da sua criação e da sua experiência (informal). Simultaneamente, a sua motivação deslocava-se do espaço (domínio da forma) para o tempo (domínio da pesquisa e da execução) e a afirmação de uma arte como vivência individual e intransmissível sucedeu à afirmação de uma arte previamente programada. Desaparecia a ambição do universal vertido em formas puras e acessíveis; desaparecia a ambição do universal nas formas investidas de conteúdos susceptíveis de interessar a todos. Ganhava terreno a procura de uma arte que nascia com o gesto do artista e que se comunicava pelos vestígios do seu acto.

Do ponto de vista estético as consequências foram enormes e contrariaram uma boa parte das teorias que definiam a arte através da forma. Abria-se uma frente de actuação que renovava o comportamento tradicional do artista perante a forma: à procura de uma forma sem mão, adicionava-se a procura de uma forma com mão¹⁷.

A primeira manifesta-se nas obras de sentido linear ou de clareza material, de limpidez formal e compositiva, de execução virtuosa que não evidenciam a mão criadora. A segunda corporiza obras de sentido gestual, de movimento exteriorizado que não disfarçam a presença de uma mão e de um corpo criadores. Ao comparar a arte gestual dos meados do século XX com o minimalismo dos anos 70 ou o expressionismo dos anos 20 com o chamado realismo fotográfico dos mesmos anos 70, entender-se-á o alcance das diferenças. Nos primeiros exemplos a mão deixa traços da sua actividade, o artista revela-se na forma, a forma transparece algo que lhe é anterior. Nos segundos exemplos a mão não deixa vestígios do seu trabalho, o artista oculta-se atrás da forma, a forma é opaca. Num quadro como noutro, no entanto, a forma constitui o contributo do artista para a arte, seja naquilo que a impõe como evidência intrínseca, seja naquilo que a estabelece como evidência de um sujeito.

Ao pôr a tónica nas consequências do informal, deve trazer-se à discussão a referência ao informe. A primeira figura a referir-se a esta noção de informe terá sido Georges Bataille nos finais dos anos 20 quando considerou que no informe, conteúdo e forma deixavam de ser os pólos pertinentes da obra de arte, já que o informe não era nem o tema, nem o simples processo de elaboração que se opunha à forma, era uma operação mais ampla que influenciava enormemente a prática artística¹⁸, operação de deslizamento, de queda, de desqualificação, de desclassificação da arte, intenção programática de revisão da arte que visava arrastá-la para baixo, desorganizá-la, desordená-la, desestabilizá-la. Este abaixamento implica a quebra de todas as hierarquias artísticas, sejam elas baseadas na superioridade da ideia, da forma ou da autoria, entre outros elementos da hegemonia do sistema artístico. O informe constituía uma operação com um alcance devastador.

A reflexão de Bataille sobre o informe foi o ponto de partida para a exposição *L'Informe. Mode d'Emploi*, realizada no Centro Georges Pompidou, no ano de 1996, comissariada

¹⁷ Na obra clássica de Wölfflin, publicada em 1915, esta e outras oposições já estavam contempladas e haviam servido ao autor para estruturar uma leitura de toda a história da arte a partir dos binómios linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade e clareza e obscuridade. V. WÖLFFLIN, Heinrich – *Princípios Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

¹⁸ BATAILLE, Georges – Informe. *Documents* 7 (Dec. 1929). V. *Oeuvres Complètes I*. Paris: Gallimard, 1970.

por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois. A exposição organizava-se em quatro núcleos correspondentes ao informe segundo Georges Bataille: horizontalidade, materialidade, pulsação, entropia. Os artistas eram apresentados em função destas operações do informe e não de acordo com as categorias da história, da cronologia das correntes e do corpo fechado que a produção individual pode assumir¹⁹. Recusava-se, deste modo, a forma como critério de entendimento da arte, o que implica uma revisão completa de autores como os citados no início desta conferência.

Tal como a experimentação em torno da forma se estendeu ao espaço adequado à sua exposição, também na experimentação em torno do informal surgiram propostas de carácter expositivo. No quadro de um radicalismo sem precedentes, Yves Klein aprofundou a convicção de que a essência da obra de arte estaria para lá do visível e consistiria numa energia, propondo-se investigar os modos de a comunicar. Esta ideia esteve na base da intervenção do vazio na galeria parisiense de Íris Clert entre 28 de Abril a 5 de Maio de 1958. O artista pretendia transformar em exposição o vazio imaterial do azul IKB (International Klein Blue), estabilizando-o e revelando-o ao público e definiu-a como: “Especialização da sensibilidade no estado de matéria-prima a sensibilidade pictural estabilizada”. O convite referia:

*Íris Clert convida-os a honrar com toda a V. presença afectiva, o acontecimento lúcido e positivo de um certo reino do sensível. Esta manifestação de síntese perceptiva sanciona em Yves Klein a pesquisa pictórica de uma emoção e de um êxtase imediatamente comunicável.*²⁰

As montras da pequena galeria tinham sido pintadas de azul e a entrada fazia-se por um corredor com um grande baldaquino azul ladeado por dois elementos em uniforme da guarda republicana. Até um certo momento tudo era azul, até o cocktail servido. O visitante passava por estádios de estabilização sucessiva – perceptiva e sensorial – até penetrar na galeria pintada de branco lacado e iluminada por luzes azuladas. Tinha-se até previsto iluminar o obelisco da praça da Concórdia de azul mas a intervenção foi proibida à última hora²¹. A exposição tinha o privilégio de afirmar o espaço, o continente como conteúdo. Nas palavras de Brian O’Doherty: as paredes tornam-se um campo a utilizar; o chão é o pedestal natural; o tecto, um céu. O cubo branco era alquimicamente

¹⁹ BOIS, Yve-Alain – To Introduce a User’s Guide. *October*, Vol. 78 (Autumn, 1996), pp. 21-37.

²⁰ AAVV – *L’Art de l’Exposition...*, pp. 255-263.

²¹ Em 2006, aquando da realização de uma exposição alusiva a Yves Klein, foram realizadas algumas das propostas projectadas pelo artista em 1958 e não concretizadas na altura.

transformado num meio, não fechado mas aberto, pronto a receber qualquer gesto artístico²².

Em resposta a esta exposição a mesma galeria apresentou, no ano de 1960 a exposição *Le Plein*, de Arman, que só poderia ser vista do lado de fora, da montra e da porta, uma vez que o espaço estava cheio de materiais reaproveitados, objectos velhos e s que impediam a passagem. A exposição constituía também uma demonstração das possibilidades do informal. O visitante ficava de fora e, nesta exclusão, aquilo que lhe era dado contemplar era a galeria e não a obra²³.

A imaterialidade da apresentação do vazio ocorria no período em que Klein tinha como objectivo ceder de “zonas de sensibilidade pictórica imaterial” a troco de certas quantidades de ouro fino, em rituais protagonizados por ele e por figuras do meio cultural internacional. Klein pronunciou-se do seguinte modo sobre este projecto que o ocupou entre 1957 e 1959:

*Sete séries destas zonas de sensibilidade pictórica imaterial, todas numeradas, já existem; para cada zona é emitido um recibo [destinado a eventuais compradores]. Esse recibo indica a quantidade exacta de ouro puro que é o valor material correspondente ao imaterial adquirido. [...] No sentido de possibilitar que o valor imaterial da zona de sensibilidade lhe pertence e passa a ser uma parte de si, o comprador deve queimar solenemente o recibo [...]. No caso de o comprador pretender que este acto de integração da obra em si próprio aconteça, Yves Klein deve atirar ao oceano ou a um rio ou em qualquer outro lugar da natureza em que não possa ser recuperado, metade da quantidade de ouro recebido, na presença de um Director de Museu ou de um Perito de uma Galeria ou de um Crítico de Arte e de mais duas testemunhas. A partir deste momento, a zona de sensibilidade pictórica imaterial pertence ao comprador, de modo absoluto e intrínseco.*²⁴

Informal, imaterial, ritual eram os valores promovidos por Klein que aboliam forma, matéria e exposição da arte, elevando o mal-estar da forma a uma condição de exercício radical.

Outros cultores do mal-estar da forma nos meados do século XX teriam optado pelo alheamento absoluto do conteúdo, da ideia, do significado, desmarcando-se, no entanto, do espectáculo gestual. As declarações programáticas de Ad Reinhardt para

²² O' DOHERTY, Brian – *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press, 2000, pp. 87-92.

²³ Idem, *Ibidem*.

²⁴ STILES, Kristine; SELZ, Peter, ed. – *Op. cit.*, p. 81. Tradução nossa.

uma nova academia, em prol de uma arte refractária a qualquer tentativa de interpretação, propunham uma arte sem textura, caligrafia, desenho, forma, design, cor, luz, espaço, tempo, escala, movimento ou assunto²⁵. A defesa de uma arte sem significado adquiria um tom de manifesto provocatório que não visava aplicação e que se sabia, à partida, gorada, pois o minimalismo puro é uma utopia e o de Reinhardt também o era.

A pesquisa da arte desenformada gerou um dos acontecimentos mais importantes de carácter expositivo nos finais dos anos 60. A exposição *When attitudes become form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information. Live in Your Head*, na Galeria Municipal de Berna, em 1969, apresentada ainda, com algumas alterações, em Londres, no Instituto of Contemporary Art, em Outubro do mesmo ano. O comissário da exposição, Harald Szeemann, pensara, inicialmente, intitular a exposição “Anti-forma” mas decidiu-se a manter o termo forma como decorrente, não de conceitos ou de ideias, mas como prolongamento de gestos e atitudes artísticas, das mais íntimas às mais públicas. A noção de forma era o único elemento que ainda ligava, por oposição, as produções apresentadas à noção tradicional de arte. Do informal na arte passava-se ao informal na exposição, caótica na sua organização, na sua apresentação, na sua materialidade. Foi uma das primeiras exposições em que a obra foi construída no espaço pelos próprios artistas, a galeria foi transformada num estúdio, num atelier, num grande armazém, em que se deslocava o centro de interesse do resultado para o processo, da forma para a atitude. Muitos artistas não estavam representados por objectos, mas por informação, por situações, por circunstâncias que espelhavam o evoluir de uma obra em curso²⁶.

Ao longo do século XX a procura do informal guiou os artistas, a suspeição recaiu sobre a forma e esta desapareceu do seu horizonte. Para as artes plásticas os exercícios, as experiências, os riscos do mal-estar da forma representaram desafios que fizeram da arte moderna e contemporânea um grande laboratório, ora da forma, ora do informe onde se processou a reconfiguração, a renovação, a negação de passado, arte, teoria e história.

Se regressarmos ao trajecto apresentado, verifica-se que, nele, a boa e a má forma inverteram papéis como motores da prática artística e o bem ou mal estar que daí

²⁵ V. Breve antologia de Ad Reinhardt em: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkely: University of California Press, 1996, pp. 86-91.

²⁶ ALTSHULER, Bruce – *Op., cit.*, pp. 236-255.

advieram, também trocaram de lugar. Em tais inversões, deixou de atribuir-se uma conotação fixa aos conceitos de bem e de mal.

Neste trajecto, no entanto, não cabiam formas assim-assim, formas que não cumprem os propósitos experimentais que dominaram a produção do século passado, formas de um mundo caricatural, parasitas de outros mundos. A recusa desse tipo de formas sente-se na educação artística e, em geral, em todos os campos da cultura e da vida. Por um lado, o assim-assim é próprio de um universo incompleto, sem campo e sem limite e isso é incompatível, como se viu, com a ideia de forma. Por outro lado, o assim-assim é próprio de um universo de insatisfação, incompatível, como se viu, com a ideia de informal que se compraz na intenção e no acontecimento.

No entanto, as formas assim-assim têm vindo a ocupar um território que não cessa de se alargar pela via da criação de formas híbridas. As entidades híbridas lograram conquistar o mundo do assim-assim, fornecendo-lhe argumentos estruturais que o libertaram da feição caricatural que o caracterizava. Relativamente à aceitação de tais formas citaremos apenas alguns sinais: as apropriações e citações sucessivas nas artes visuais; a moda dos espaços transformáveis na arquitectura e no design; a criação de narrativas incertas sem forma e sem fim à vista, na arte interactiva que se impõe como um outro modo de negar a forma para sujeitar a criação artística às contingências e às circunstâncias da sua mediação e da sua recepção; a difusão das artes digitais que vivem no espaço virtual, em sobreexposição, apercebidas em qualquer contexto, em qualquer lugar, em qualquer momento, sem as barreiras formais da exposição tradicional; a miscigenação de linguagens e de géneros entre arte e arquitectura, escultura e paisagem, arte e exposição, arte e biologia.

De que modo sobrevive, neste hibridismo cultural, a procura das formas? Tomaremos como exemplo, a exploração das associações entre arte e ciência e a exposição *Verdade e Beleza*, promovida pelo Wellcome Trust – organismo que atribui prémios às melhores imagens biomédicas – trazida a Portugal pela “Associação para a Medicina, as Artes e as Ideias” (também um híbrido), em 2004, e apresentada do seguinte modo:

*Hoje em dia os cientistas [produzem] imagens brilhantes da actividade mais secreta das células e dos tecidos. [...] Ao criarem imagens para desvendar a verdade os cientistas podem igualmente criar a beleza.*²⁷

Imagens de células produtoras de muco no intestino grosso ou do osso de um indivíduo com osteoporose eram enquadradas nos dispositivos habituais das exposições de arte e

²⁷ *Verdade e Beleza*. Org. Associação para a Medicina, as Artes e as Ideias. Lisboa: Átrio do Hospital Júlio de Matos, Porto: Galeria do Palácio, 2004.

surgiam como imagens artísticas. Se as formas deixaram de mover os artistas, o mesmo aconteceu com a elaboração das imagens que passaram a ser recrutadas nos mais diferentes contextos. O fascínio pela imagem pré-existente pronta a reutilizar transformou os artistas em distribuidores de imagens, em facilitadores da sua circulação. Paradoxalmente, um dos contextos de onde a imagem é importada é precisamente o da natureza, o do corpo humano, escrutinado pela ciência e pela panóplia de exames e de análises que a medicina desenvolve. As imagens e as formas da arte encontram-se, afinal, na natureza e nem será necessário ao artista imitá-las e representá-las, servir-se delas como modelo, bastar-lhe-á revelá-las, legitimá-las através das estratégias de mediação da arte e apresentá-las como tal.

Deste modo encerramos em círculo, lembrando a relação entre arte e natureza a que se aludiu no início desta conferência.