



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A temporalidade messiânica de Trama (Antonio Dias, 1977)¹

Gustavo Motta²

Resumen:

Trama, do brasileiro Antonio Dias (1944-), é uma coleção de 11 xilografuras, que é exposta, aludindo à série *The Illustration of Art* (1972-77), como um painel retangular que não se completa ou que se apresenta em lapso. Cada estampa individualmente *expõe* estruturas gráficas retomadas às pinturas “diagramadas” realizadas pelo artista entre 1968-71. Para além da auto-citação narcísica ou formalista, junto à retomada do aparato gráfico anterior, aparecem, em cada estampa, diferentes proposições escritas que formam, com os elementos visuais, uma série de planos ou cartografias que propõem “monumentos” geométricos, calcados conceitualmente na lógica participativa e “ativadora de experiências”, provenientes da *arte ambiental* de Hélio Oiticica (1937-1980).

Proposições de ação futura ou descrições do espaço experimentado? Ao articular o espaço da *arte ambiental* de H.O. como “monumentos” impossíveis, e embebida no caldo histórico do “estado de exceção” brasileiro, *Trama* opera uma aglutinação de tempo histórico, que contrapõe materiais históricos do debate artístico brasileiro: fragmentos da geometria desenvolvimentista e da “participação do espectador” da resistência cultural dos anos 1964-69. Instaura, no choque entre projeto totalizante e experiência do instante, uma nova temporalidade, da ordem da inversão, recheada daquele “tempo-de-agora” de que fala W.Benjamin.

¹ Reproduções digitais das obras de A.Dias citadas podem ser encontradas na seção “Obras” do site oficial do artista: <http://www.antoniodias.com/>.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo gustavemotta@gmail.com



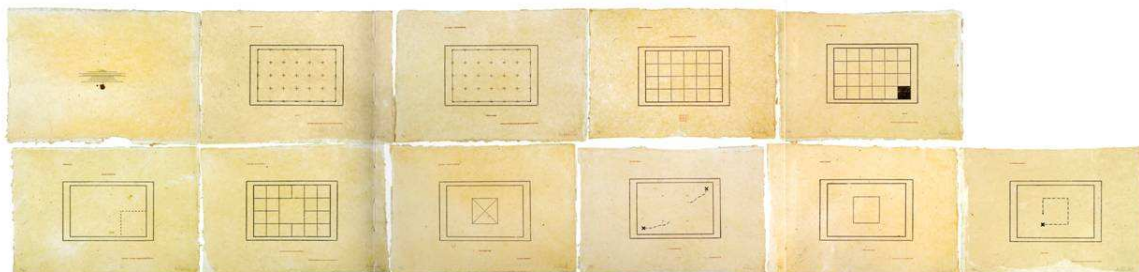
Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina



Antonio Dias, *Trama*, 1969/1977, álbum com dez xilogravuras sobre papel artesanal nepalês, 56 x 82 cm cada, MAC-Niterói.

A temporalidade messiânica de Trama (Antonio Dias, 1977)³

1. Os fios

Do trauma à Trama

Sintoma da condição periférica brasileira é a formação tardia do que se costumou denominar *arte moderna* – entendida como um processo cultural específico, no qual as formas artístico-culturais são fruto de um desenvolvimento endógeno e dos atritos reais da sociedade. Nessa perspectiva, é possível afirmar que o início do processo de formação da arte moderna no Brasil data da década de 1950, firmando-se apenas em meados dos anos 1960, frente ao trauma histórico do golpe militar do 1º de abril de 1964. Sobre o solo histórico do “estado de exceção” brasileiro, no período 1964-69, floresceu tardiamente o *sistema* da arte moderna no Brasil, que, malgrado o atraso, logrou “produzir obras de primeira ordem”, intervindo na discussão sobre a situação sócio-política mais ampla do país. As obras plásticas dos anos 1960-70 de Hélio Oiticica (1937-1980), Waldemar Cordeiro (1925-1973), Antonio Dias (1944-) e Antonio Manuel (1947-), entre outros, dão testemunho da vocação coletiva que esse processo formativo ganhou no país.⁴

Mas elas podem (nos) dar testemunho também sobre uma relação entre arte e sociedade – entre cultura e *política* – teorizada, em meados dos anos 1930 por Walter Benjamin (1892-1940). Na conferência apresentada ao Instituto para o Estudo do Fascismo,

³ Reproduções digitais das obras de A.Dias citadas podem ser encontradas na seção “Obras” do site oficial do artista: <http://www.antoniodias.com/>.

⁴ Martins, Luiz Renato, “Formação e Desmanche de um Sistema Visual Brasileiro Moderno”. En: Revista *Margem Esquerda, ensaios marxistas*, n. 9, 2007, Boitempo Editorial, São Paulo, 2007, pp. 154-167.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

O autor como produtor (1934), Benjamin realiza uma intervenção teórico-política tendo em vista a nova função que adquire o autor (artista ou intelectual) dentro da luta de classes, quando submetido à experiência do “estado de exceção” nazista – que Benjamin verifica ser o paradigma geral, ou a regra, da sociedade capitalista.⁵ Para Benjamin trata-se, portanto, de instaurar uma crítica política da literatura (e da arte, de um modo geral), opondo dois exemplos revolucionários – Bertolt Brecht (1898-1956) e Sergei Tretiakov (1892-1937) – à função “progressista” da cultura burguesa. Esta, mesmo se situada politicamente à esquerda, não poderia se opor de maneira adequada ao dispositivo da “exceção” nazi-fascista. O texto propõe ao intelectual a “solidariedade mediada”, segundo a qual ele deveria deixar seu lugar de “abastecedor do aparato de produção” cultural para dedicar-se à tarefa de procurar os meios de adaptação deste aparato aos fins da revolução social,⁶ o “real estado de exceção”.⁷

Não se trata de afirmar que a vanguarda artística brasileira dos anos 1960 seguiu programática e conscientemente o projeto político benjaminiano. Faltaria o acesso aos textos (as primeiras traduções do filósofo apenas começavam a aparecer em meados dos anos 1970). O que importa notar são as afinidades com o pensamento de Benjamin das respostas que os artistas plásticos brasileiros do período deram ao processo histórico massacrante do regime militar brasileiro.⁸

Assim, se procurará realizar uma leitura que associe *Trama* (1977) de Antonio Dias à concepção de história de Walter Benjamin, em especial à sua crítica da temporalidade do *continuum* capitalista, com a proposição de uma temporalidade de ordem messiânico-

⁵ Cf. Agamben, Giorgio, *Estado de Exceção*, trad. Iraci Poleti. Boitempo Editorial, São Paulo, 2004, principalmente pp. 84-98; ver também pp. 130-133. Seguimos aqui a indicação de Agamben, segundo a qual “o sistema jurídico do Ocidente apresenta-se como uma estrutura dupla, formada por dois elementos heterogêneos”, a norma (jurídica) e a exceção (metajurídica). Para Agamben, “o estado de exceção [...] continuou a funcionar quase sem interrupção a partir da Primeira Guerra Mundial, por meio do fascismo e do nacional-socialismo, até os nossos dias”. Assim, conclui, “O estado de exceção, hoje, atingiu exatamente seu máximo desdobramento planetário” (p. 131).

⁶ Cf. Benjamin, Walter, *El autor como productor*. trad. Bolívar Echeverría. Editorial Itaca, Ciudad de Mexico, 2004, pág. 58-59.

⁷ Benjamin, Walter, “Tese VIII”, *Sobre o Conceito de História*. En: Löwy, Walter Benjamin: *Aviso de Incêndio. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. trad. Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Muller). Boitempo Editorial, São Paulo, 2005, pág. 83.

⁸ Para a proximidade histórica e estrutural do dispositivo jurídico do “estado de exceção” nazi-fascista e o da ditadura militar brasileira, ver Safatle, Vladimir, “Do uso da violência contra o Estado ilegal”. En: Teles, Edson (org.), *O Que Resta da Ditadura*. Boitempo Ed., São Paulo, 2010, pp. 237-252.



revolucionária. No ocaso do sistema brasileiro da arte moderna, *Trama* opera uma aglutinação de tempo histórico que contrapõe materiais do debate artístico brasileiro anterior: fragmentos da geometria desenvolvimentista e da “participação do espectador” da resistência cultural dos anos 1964-69.

É o caso, portanto, de ver em *Trama* o encerramento do ciclo da arte moderna brasileira, cujo auge, no período 1964-69, esteve ligado ao florescimento tardio de uma cultura de esquerda após o trauma do golpe militar.⁹ A reflexão crítica que a obra propõe sobre o período – fazendo da história da arte o modelo de sua concepção de história –, com sua discussão sobre a temporalidade (partindo dos rastros da história pregressa), está submetida à urgência do processo de luta contra a ditadura, que será preterido pelo processo de abertura “lenta e gradual” (que suprimia ou rebaixava o atrito político a acordos e negociatas palacianas).

Se, por força das circunstâncias, os artistas brasileiros da época não leram os textos de Walter Benjamin, trata-se, agora, de começar a fazer isso por eles.

Arte moderna brasileira: geometria, participação do espectador e imagem

“Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja daquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.”

10

Walter Benjamin, *Passagens* (M 16a, 4)

No período 1964-69, em vista da inflexão política da modernização no país, o debate artístico brasileiro havia realizado uma crítica do *hic et nunc* da obra-de-arte contemplativa, entendida como objeto portador de *aura*. Enquanto, no âmbito político, o golpe militar do 1º de abril de 1964 cerrava as portas dos dois decênios de democratização prévios, a discussão artística que se colocou então, sob a insígnia da *Nova Figuração* (1963-1967) e em seguida da *Nova Objetividade Brasileira* (1967), negava criticamente o

⁹ Cf. Schwarz, Roberto, “Cultura e Política 1964-1969 – Alguns Esquemas”. En: idem, *O Pai de Família e Outros Estudos*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978, pp. 61-91.

¹⁰ Benjamin, Walter, *Passagens*. Org. da edição brasileira Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Mourão. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2007, pág. 490.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

paradigma estético da geometria, ligado ao ideário planejador do nacional-desenvolvimentismo, hegemônico desde meados dos anos 1950 – com os movimentos *Concreto* (a partir de 1953-1955) e *Neoconcreto* (a partir de 1959). A *Nova Figuração* (*N.F.*), com o recurso à imagem, em oposição à formalização geométrica, negava o dado *aparente* (visual) do desenvolvimento da arte moderna no Brasil, mas dava seqüência, por outro lado, ao conteúdo *histórico* da “participação do espectador”, que havia surgido com a geometria no seio do movimento *Neoconcreto*. A *N.F.* realizava, dentro do campo histórico mais amplo da “participação”, uma *negação especificada* do paradigma estético geométrico: superação dialética do processo.¹¹

A *N.F.* procura, com a “estruturação político-social” das obras, o contato com a realidade político-social do país, tendo em vista o trauma recente do golpe e também o esboço da resistência, que viria a seguir – eco do processo de amadurecimento político das massas, abortado em 1964. A originalidade histórica da *N.F.*: para ela o contato com a realidade político-social – justamente pelo caráter modernizador desta no país – não pôde se dar de forma direta. A *N.F.* parte do pressuposto de que a modernização e a adoção na periferia dos padrões de consumo do capitalismo avançado alterou significativamente a sociabilidade no país. Essa mudança trazida pelo processo de modernização se referia à implantação das mídias de massa, ligadas ao capital internacional e sua difusão generalizada pelo território. Cabe notar, nesse sentido, o foco, que marca as obras do período, na importância recém adquirida pelas mídias de massa como mediadoras do processo social real.¹² Negando a ideação mental (relativa ao *planejamento*), própria do uso das formas geométricas abstratas pelos movimentos *Concreto* e *Neoconcreto*, os artistas da *N.F.* só alcançaram algum contato com a realidade dos acontecimentos sociais tendo a imagem (ou fragmentos dela) por anteparo.

O programa ambiental e a participação do espectador

¹¹ Cf. Martins, Luiz Renato, “A Nova Figuração como negação”. En: *Revista ARS*, nº 8, 2007. São Paulo, Depto. de Artes Plásticas ECA-USP, 2007, pp. 61-69.

¹² Ver Motta, Gustavo, *DIAS/TRAMA/MODELO*. Trabalho de conclusão de curso. Departamento de Artes Plásticas ECA-USP, São Paulo, 2008.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Em 1966, Hélio Oiticica, artista oriundo dos movimentos de base geométrica dos anos 1950, formulara seu *programa ambiental*¹³ como tentativa de refletir criticamente sobre uma série de questões de seu próprio trabalho. Estas serão retomadas em perspectiva coletiva no texto “Esquema Geral da *Nova Objetividade*” (1967), escrito para a apresentação da mostra *Nova Objetividade Brasileira*.¹⁴ No *programa*, Hélio lê retrospectivamente seus trabalhos anteriores (*Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*) sob a noção de “ambientação” – que procura abarcar a noção-chave da proposição (do artista) de participação (do público), de acordo com a lição de W. Benjamin em *O autor como produtor*, segundo a qual o espectador deve se converter num colaborador:¹⁵

“A posição com referência a uma *ambientação* e a conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura, etc., propõe uma manifestação total, íntegra, do artista, nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador. Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra.”¹⁶

Central nesta concepção é a categoria de *objeto* – agora sinal dentro do ambiente –, que passa a ser um ativador de ações e não uma “obra-de-arte”, cabendo ao artista (construtor desse objeto) a função de propositor. O debate artístico brasileiro, assim, havia operado uma espécie de neutralização da dimensão aurática do objeto:

“O interesse se volta para a ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais, mas não mais simplesmente como ‘obras’: esse caráter de sinal vai sendo absorvido e transformado também no decorrer das experiências, pois é agora a ação ou um exercício para um comportamento que passa a importar. A obra de arte criada, o

¹³ Oiticica, Hélio, “Programa Ambiental”. En: idem, *Hélio Oiticica* - Catálogo de exposição (Witte de With, Rotterdam, 22.02-26.04.1992; Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 08.06-23.08.1992; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 01.10-06.12.1992; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 20.01-20.03.1993; Walker Art Center, Minneapolis, 31.10.1993-20.02.1994; Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 30.09.1996-30.01.1997), org. Guy Brett, Catherine David, Chris Dercon, Luciano Figueiredo e Lygia Pape, Rio de Janeiro, Projeto Hélio Oiticica, 1997 (doravante *Catálogo H.O.*), pp. 103-105.

¹⁴ Oiticica, Hélio, “Esquema geral da Nova Objetividade”, catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, MAM-RJ, 1967, republicado em *Catálogo H.O.*, op. cit., p. 110-119.

¹⁵ Benjamin, Walter, *El autor como productor*, trad. y pres. Bolívar Echeverría, Ciudad de Mexico, Editorial Itaca, 2004, pp. 49-50.

¹⁶ Oiticica, Hélio, “Programa Ambiental”, op. cit., p. 103. O grifo é meu.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

objeto de arte, é uma questão superada, uma fase que passou. [...] o artista é propositor de atividades criadoras: o objeto é a descoberta do mundo a cada *instante*. [...] A conceituação e formulação do objeto nada mais é do que um ponto para a descoberta do *instante* [...].”¹⁷

Ruptura

A concepção do objeto como “sinal dentro do ambiente” (Oiticica) pressupõe uma formulação eminentemente positiva do objeto, uma vez que ele é, em sua especificidade, o veículo da proposição de um comportamento e, portanto, da “descoberta do instante”.

No entanto, em 1969, veio a revanche do regime militar. É possível afirmar que entre 1964-69 a esquerda exercia uma certa hegemonia cultural no país. Com o AI-5, o regime impôs uma derrota à resistência cultural de esquerda.¹⁸ Assim, aquele “instante” de superação do objeto que entreviu H.O. foi objetivamente bloqueado, ainda que a dinâmica “participativa” (instaurada no período anterior) tenha prosseguido no exílio. Dentro do país, se assistiu, no início da década de 1970, o “milagre brasileiro”, que gerou um “boom” no mercado artístico.¹⁹ Organizava-se, internamente, a cena que operaria, ao final da década, a reconstituição fetichista do objeto no circuito artístico nacional, e, conseqüentemente, a retomada de seu caráter aurático.²⁰

Seria possível resistir, tensionando o novo contexto que se abria?

Oiticica já havia notado uma tensão interna na obra de Antonio Dias, dentro da qual a vocação para a inserção no ambiente seria definida por uma “luta entre o quadro como repositório experimental e a concretização num outro espaço (que seria fatalmente ambiental) dessas experiências”.²¹ Dessa luta interna do quadro, resulta o corte

¹⁷ Oiticica, Hélio, “Instâncias do Problema do Objeto”. En: Revista *GAM*, nº 15, 1968, Rio de Janeiro, Fevereiro 1968, pp. 27-28. Grifos meus.

¹⁸ Cf. Schwarz, Roberto, “Cultura e política: 1964-69” (1971), op. cit..

¹⁹ Cf. Zílio, Carlos; Resende, José; Brito, Ronaldo; Caldas, Waltércio, “O boom, o pós-boom e o dis-boom”. Em: Basbaum, Ricardo (org.), *Arte Contemporânea B Brasileira*. Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2001, pp. 179-196.

²⁰ Cf. Martins, Luiz Renato, “Formação e Desmanche de um Sistema Visual Brasileiro Moderno”, op. cit., p. 164-165.

²¹ Oiticica, Hélio, “Vivência do Morro do Quieto” (1966). En: Basualdo, Carlos (org.), *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. Cosacnaify, São Paulo, 2007, p. p. 218.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

fragmentário (a montagem de elementos díspares)²² das obras de Dias, que, por sua vez, desloca a ênfase (da obra de Oiticica) no objeto específico para uma ênfase no processo de *abstração* do objeto, sua negação.

Mediante o uso repetido de módulos geométricos e figuras, o uso abusivo de clichês (da *pop art* e posteriormente da *minimal*) e a ênfase na reprodutibilidade, o objeto surge ao olhar como abstrato ou conceitual – formulação de um problema para a reflexão. Para Dias o objeto não é um ativador de sinais e experiências sensoriais específicas – como nas proposições ambientais de Oiticica –, mas, operando de modo abstrato e generalizante, insere uma dinâmica que visa à totalidade do processo de abstração do objeto. Este continua sendo um sinal dentro do ambiente, mas como um circuito negativo, que opera por meio de “modelos”. O caráter intercambiável das estruturas-modelo que o compõem remete, por sua vez, à fragmentação, que impõe dinâmica ao processo, impedindo-o de se cristalizar em produto final, “acabado”.

Trama, de A.Dias, é uma operação crítica realizada “no instante do perigo”, em meio às transformações estruturais da arte brasileira, nos anos 1970, como uma espécie de suma da história da arte recente no país, composta apenas de “citações” visuais e escritas intercambiáveis entre si.

O Sertanejo Diagramador

“Transformar [o aparato de produção, e não apenas abastecê-lo] teria significado vencer novamente um daqueles limites, superar uma daquelas oposições que mantêm atada a produção dos intelectuais. No caso, o limite entre escritura e imagem. O que se deve exigir do fotógrafo é a possibilidade de dar à sua chapa uma legenda capaz de subtraí-la do consumo da moda e de conferir-lhe um valor de uso revolucionário.”²³

Walter Benjamin, *O Autor como produtor*

²² Para o entendimento do procedimento da montagem como elemento estruturante das obras da NF ver Cordeiro, Waldemar, “VII Bienal: *Nova Figuração* denuncia a alienação do indivíduo”, Brasil Urgente, I, 40, dezembro de 1963. En: Amaral, Aracy (org.), *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*, Catálogo de Exposição, MAC-USP, São Paulo, 1986.

²³ Benjamin, Walter, *El autor como productor*, op. cit., p. 42.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Para compreender o campo no qual opera *Trama* é preciso retomar do início o fio condutor da obra de Dias. Desde 1963 o artista se inseria na *N.F.* com trabalhos nos quais surgiam dois traços distintivos que se encontrarão no pós-64: 1) a mediação da imagem, por oposição à base geométrica dos movimentos artísticos anteriores e 2) o uso de palavras, a atribuição de função decisiva ao título dos trabalhos, que trariam o componente semântico – ético-político – a um lugar central na leitura da obra; conflitando com a intervenção nas estruturas formais e estéticas, que a obra herda dos movimentos artísticos de base geométrica.²⁴

Nesses primeiros trabalhos, a relação entre imagem e palavra possuía uma analogia direta com a estruturação de modelos midiáticos de manchetes e legendas. A partir de 1964 – mediante a apropriação e deturpação de signos advindos da *pop art* americana – as legendas-títulos serão responsáveis pela apropriação irônica e ácida das formas tomadas à arte internacional. Entre 1964 e 1967, o trabalho de Dias é pautado por um procedimento de seqüestro e inversão da *pop art* americana, onde a palavra tem papel central na intervenção artística.²⁵

A partir de 1968 – quando Dias já está no exílio – ocorre uma “virada” em seu trabalho. Da violência dos trabalhos “viscerais” sobre sexo, política e violência o artista passou para uma postura fria e distanciada, com grandes quadros-diagramas.

A postura de inversão e seqüestro não mudou, no entanto, pois a arte dos países centrais continuou a ser uma arma que deveria ser apropriada. Mudou o modelo a ser criticado. Agora Dias parodiava a *minimal art*, que tomava o circuito internacional. Apropriava-se ironicamente da urbanidade e racionalidade abstrata da *minimal* americana, e explicitava, no jogo de oposições, sua ligação com a experiência industrial (no uso dos materiais e dos procedimentos modulares na constituição das obras) e de consumo:

“Sem dúvida, ‘bem paginados’, estes quadros são bonitos e estão destinados a ser consumidos, também, desse modo; mas, convém ressaltar que, do ponto de vista da beleza, eles não vão além da imagem publicitária, da estética do design. Certamente eles não são só isso. [...] Mais do que se esgotarem no aspecto atrativo, no paladar da retina,

²⁴ Cf. Oiticica, Hélio, “Esquema Geral da Nova Objetividade”, op. cit., ver item 2: “Tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete.”, pp. 222-225.

²⁵ Cf. Pedrosa, Mário, “Do *Pop* americano ao Sertanejo Dias”. En: idem, *Acadêmicos e Modernos – textos escolhidos III*, org. Otília Arantes, EDUSP, São Paulo, 2004, pp.367-372.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

satisfeita no lado decorativo ou nos joguinhos para o olhar, eles levantam problemas. A idéia é deslocar o anedótico da figuração [como poderia ser o caso nas obras até 1968] para a construção ideográfica, onde se evidencia a crítica da crítica da representação. [...] Mas tudo ficaria por aí, em mais uma prática de abstração. Esse quadro, no entanto, é parte de outro quadro maior cujo título-texto está face a face ao observador tal como a superfície pintada, inseparável do trabalho pictórico. E o título não será qualquer um: ‘A Biografia de Lin Piao’ [por exemplo]. Esses títulos de Antonio Dias têm valor narrativo, embora condensados, que a maioria das figurações contemporâneas buscam e não alcançam”.²⁶

O deslocamento para a narração demonstra a relação produtiva das pinturas – que são enormes grades de diagramação – e desloca a frieza abstrata da *minimal*, inserindo um conteúdo semântico “quente” ou explosivo (politicamente). Não obstante, a pretensão lógica geométrica – trazendo *gaps* lógicos e falsas promessas de continuidade – faz inverter ou refletir sobre o capítulo racionalizante das experiências geométricas brasileiras do período 1950-64. O procedimento desnaturaliza a relação produção/consumo ou planejamento/recepção, expondo a unidade dialética dos pares antitéticos desta relação, como o fundamento do processo contraditório da economia capitalista (a abstração dos conteúdos concretos na relação de troca): historicização do processo de produção das obras e intervenção no processo produtivo da cultura.

Diagramação do quadro

“A toda hora somos abordados por alguém que nos dirige a palavra, de partidos políticos a firmas de sabão em pó, através da imprensa e do rádio, por meio da voz bajuladora dos meios de comunicação de massa, que ressoa sem cessar. Todos eles querem falar conosco, até mesmo nos tratando pelo nome; todos eles nos enchem a cabeça, para nos convencer de que o que oferecem é coisa nossa”.²⁷

Günther Anders, *Reflexões e Memórias*, 1962.

²⁶ Duarte, Paulo Sérgio, “Antonio Dias – A Trilha da Trama”. En: idem, *A trilha da trama e outros textos sobre arte*, org. Luísa Duarte, Funarte, Rio de Janeiro, 2004, p.29.

²⁷ Anders, Günther, “Bert Brecht”, En: *Gespräche und Erinnerungen*, Arche, Zürich, 1962, pp 47-50, *apud* Brecht, Bertolt, *A Santa Joana dos Matadouros*, trad. Roberto Schwarz, Cosacnaify, São Paulo, 2001, p. 204.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

As séries de objetos e pinturas realizados a partir de 1968 desarticulavam a linguagem sem recorrer de maneira expressa à forma reificada da notícia.

Dois padrões de cor se verificam nessas pinturas: 1) quadros pretos, com escritos, demarcações, linhas e traçados ou respingos brancos; e 2) quadros brancos, com escritos e traçados pretos, preenchidos por uma cor pura (amarelo ou vermelho) ou padrões e texturas. As pinturas também se intercambiam em dois formatos padrão: 1) telas quadradas de cerca de 1 x 1 metro; e 2) telas retangulares (na horizontal) maiores do que as primeiras, com proporção 1 x 1,5.

Em quaisquer das quatro articulações possíveis entre esses esquemas de cor e formato a pintura registra uma linha interna que acompanha a borda externa da tela, traçando uma “caixa” interna do quadro, referente à páginas-modelo ou *raughs* de diagramação e editoração de materiais gráficos (como jornais, revistas). São grandes ‘caixas’ que “preparam” o quadro, segundo o modelo de paginação gráfica, para receber imagens. Mas essas caixas permanecem sempre vazias – ou então apenas preenchidas por cores puras ou padrões de textura – “preenchimento com vazio” que frustra essa expectativa lançada da imagem.

São trabalhos que lidam com um modelo de formato geométrico:

- 1) um quadrado interno como em *Lin Piao's Biography* (1968), *Chinese Monument* (1970), *Incomplete Biography* (1968).
- 2) uma “grade” retangular como em *Anywhere is my land* (1968) e *Project for an artistic attitude* (1970), ou do modelo ambiental *Faça Você Mesmo: Território Liberdade* (1968).

As pinturas figuram grandes projetos gráficos de páginas vazias. A *produção* deixa marca no trabalho mediante a frustração das expectativas geradas pela própria atividade projetiva.

Modelos de temporalidade

Parte da especificidade histórica do capitalismo reside na concentração quantitativa da temporalidade, no *quantum* que constitui a unidade abstrata da “jornada de trabalho” (um *quantum* de trabalho) – pautada previamente pelo ritmo da produção. A tautologia da



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

produção-para-troca não serve à satisfação das necessidades humanas na interação com o ambiente natural. Artificial, o tempo torna-se medida quantitativa e *contínua*: um *continuum* homogêneo de tempo.²⁸ Surge assim a medida de tempo que rege o trabalho produtor de mercadorias: a *jornada* (diária) *de trabalho*. Assim, a sociabilidade temporal do jornal é a mesma da forma-mercadoria: o tempo do *continuum*.

O “pedaço bruto da vida” que a obra de Dias pretende arrancar à pretensa clareza da notícia de jornal, diz respeito à substância da forma-mercadoria: a mercadoria força de trabalho (que deve ser despendida diariamente). A notícia, como objetivação da forma-mercadoria, esconde por trás dessa objetividade o conteúdo de sua existência histórica. A obra de Dias, associando-se a uma economia visual ligada às mídias de massa (quadrinhos, jornal, cinema) está imersa em uma discussão crítica sobre a forma-mercadoria (desde sua apropriação ou seqüestro da *pop art* e de forma declarada na série dos anos 70 *A Ilustração da Arte*) e visa à exposição do trabalho humano como realidade. Sua obra toma a existência do jornal (como suporte para a informação) enquanto mercadoria. O que se trata é de efetuar a crítica deste regime de temporalidade.

Analítica do tempo: projeto, biografia e monumento

Nas pinturas “diagramadas” produzidas a partir de 68, no lugar daquele uso da forma-notícia nos títulos dos quadros, surgem novas referências: as formas 1) da “biografia” e 2) do “projeto”: 1) *The Lin Piao Biography* (1968), *AlphaOmega Biography* (1968), *Incomplete Biography* (1968); 2) *Project for a Shine* (1979), *Project for an Artistic Attitude* (1970), *Project for “The Body”* (1970), *Project for a People’s Flag* (1970).

Mesmo o uso do que seria a “manchete” aparece, a partir de 1968, depurado em enunciado analítico, visando a estrutura da notícia – enquanto constatações abstratas ou gerais, não referidas a fatos particulares reconhecíveis à primeira vista: *The Hardest Way* (1970), *Anywhere is my Land* (1968), *Terror Square* (1968).

²⁸ Esta interpretação da temporalidade capitalista segue a trilha de *História e Consciência de Classe* de Georg Lukács e das *Teses sobre o Conceito de História* de Walter Benjamin. Ver: LUKÁCS, Georg. “A reificação e a consciência do proletariado”. En: idem. *História e consciência de classe*, trad. Rodnei Nascimento, Martins Fontes, São Paulo, 2003, pp. 198-209. Ver também: Benjamin, Walter, *Teses sobre o conceito de história*, op. cit.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Ainda sob esta terceira chave (que não às duas chaves temporais da “biografia” e do “projeto”), se agrupam títulos que se referem à dimensão espacial (os já referidos “caminho”, “lugar” e “praça”). No entanto não se trata de uma dimensão espacial “pura” (geométrica), mas estruturalmente ligada à concentração de temporalidade: a forma do “monumento” como em *The Unfinished Monument* (1969), *Chinese Monument* (1970), *Monument to the Memory* (1970) e *Monumento à Poeira* (1970). Ou então o “ambiente” de *Environment for the Prisoner / The Day / The Night* (1970), ou o “país” de *The Occupied Country* (1970) e *The Invented Country* (1975).

Deste modo, o procedimento de “apropriação” ou “seqüestro” da estrutura da notícia, leva à cisão dos enunciados verbais em duas temporalidades claramente distintas. Estas temporalidades distintas tomam formas-modelo na “biografia” (a descrição ou narração de algo acontecido) e no “projeto” (a proposição de algo a se realizar).

Ao mesmo tempo, o caráter episódico dos “fatos” registrados em imagens nas obras anteriores (até 1968), cede lugar àquele procedimento depurado de diagramação do quadro. Em todos estes quadros, se comparados ao regime visual anterior a 1968, *falta a imagem*. A falta da imagem (anunciada ou prevista pela diagramação que delimita o espaço retangular) e a cisão da temporalidade enunciada pelas palavras serão os principais nexos imbricados em *Trama*.

A Ilustração da Arte

Uma segunda “virada” se verifica na obra de Dias a partir de 1972, quando os elementos anedóticos dos textos-títulos (como a alusão ao maoísmo de “Lin Piao’s Biography” ou à incitação popular *soixante-huitard* de “Project for a People’s Flag”) são substituídos pela sentença-modelo *The Illustration of Art*. Neste novo campo, articulado pelo enunciado, seguem-se questões levantadas no período anterior, mas agora de maneira mais fria e crítica: os trabalhos se despojam das “concessões ao sensível”, “assumindo o modelo pelo modelo”, que



Recordando a
Walter Benjamin
Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

“evidencia aquilo que antes estava parcialmente velado pelo atrativo gráfico e pela construção metafórica: subvertendo a ‘leitura’ e daí seu consumo, *impõe a reflexão sem contemplação*”.²⁹

The Illustration of Art forma um conjunto de trabalhos que não possui unidade material prévia: filmes super-8, pôsteres, quadros, máscaras, gravuras e intervenções ambientais. Sua unidade é programática: “reflexão crítico-analítica e irônico-poética sobre a pintura e a escultura contemporânea”.³⁰

No meio desta série heterogênea – em termos de materiais e procedimentos – é possível, no entanto, identificar um subconjunto: trabalhos com o título *Illustration of Art / Model*. Quadros, pôsteres ou materiais utilizados sobre a parede da galeria, que aludem à relação contemplativa do espectador, sempre intervindo – por meio do título ou de “legendas” – crítica e reflexivamente nesta relação.

Como exemplo deste subgrupo, a série de 6 quadros retangulares iguais, pintados de preto, nos quais resta um quadrado branco (não pintado) no canto superior direito: *The Illustration of Art/ Art / Model* (1973) e seu par, de 7 quadros, seguindo o mesmo padrão, mas no qual o último quadro da série está inteiramente pintado de preto: *The Illustration of Art / Society / Model* (1973); bem como a terceira série, que, subentende-se, perfaz um trio com as outras duas: *The Illustration of Art / Art & Society / Model* (1975).

Este último traz uma legenda ou nota ao lado dos quadros: “Toda redução ou ampliação é um problema de acomodação”. Segue-se a essas séries a instalação de tecido vermelho, na qual se desloca um quadrado de tecido no canto superior para o lado, deixando o canto com o branco da parede: *The Illustration of Art / Economy / Model* (1975), na qual figura a seguinte legenda: “A tentativa de criar uma diferença produz economia”. Em todas elas o título/legenda é evidenciado, mediante um decalque do enunciado na parede.

Surge neste subconjunto a forma retangular à qual falta um pedaço, que figurará como uma marca recorrente no trabalho posterior de Dias e à qual aludirá *Trama*.

²⁹ Cf. Duarte, Paulo Sérgio, “A trilha da trama”, op. cit., p.32.

³⁰ Duarte, Paulo Sérgio, “Sobre a Ilustração da Arte, ainda”, 1979. En: http://www.antoniодias.com/textos_13.php?codTexto=63, acesso 19/02/2009.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Dazibao: a exposição da notícia

“A imprensa gera uma profusão de informações, cujo efeito estimulante é tanto maior quanto menor for o seu valor de uso. (Apenas a ubiqüidade do leitor possibilitaria sua utilização; e essa ilusão também é, de fato, produzida.) A relação real dessas informações com a existência social é determinada pela dependência dessa indústria da informação dos interesses da bolsa de valores, com os quais ela se alinha. – Com o desenvolvimento da indústria da informação, o trabalho intelectual se assenta de forma parasitária sobre *todo* trabalho material, assim como o capital cada vez mais coloca *todo* trabalho material sob sua dependência.”³¹

Walter Benjamin, *Passagens* (M 16a, 1)

The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power (1972) é um trabalho de A.Dias que levará adiante o *engajamento* do quadro operado pelas obras anteriores ligadas à *Nova Objetividade Brasileira* – agora, como um programa político global. O trabalho, contemporâneo dos focos de luta armada dentro e fora do Brasil, insere a luta contra a ditadura militar no plano mundial de uma revolta contra os agentes do capital, próxima, ideologicamente, das guerrilhas e herdeira das movimentações parisienses de 1968. Em *The Illustration of Art / Dazibao / The Shape of Power*, Dias se apropria da forma *dazibao*³² de inspiração maoísta.

O *dazibao* é uma forma notícia, montada tal um painel, utilizada na Revolução Cultural chinesa (1966-76), como parte de sua política de massa. Suas estratégias: informar e denotar democratização e descentralização, posto que era aberto à intervenção direta.³³

O referido trabalho é composto por quatorze telas (de cerca de 60 x 45 cm cada) dispostas sobre a parede em duas linhas contínuas, compostas de sete telas cada. Em cada uma das telas superior está reproduzido um exemplar de diferentes jornais que apresentam notícias relativas à re-eleição de Richard Nixon (1913-1994) à presidência dos Estados Unidos.

³¹ Benjamin, Walter, *Passagens*, op. cit., p. 490.

³² Dazibao ou Tatzepao (大字报) – literalmente “jornal com grandes caracteres”.

³³ O *dazibao* ficou conhecido no ocidente mediante o maoísmo *soixante-huitard*, e ganhou alguma visibilidade nos movimentos do maio francês e na Itália, em grande parte devido à sua associação com a participação popular e a democracia direta. Vale lembrar que diversos trabalhos de Dias fazem citação ao maoísmo ou à China.



As colunas onde aparecem notícias ou fotografias referentes a Nixon estão pintadas de vermelho, destacando a informação do todo. Ao mesmo tempo, por seu caráter geometrizado, que segue a diagramação do jornal, esta pintura vermelha destaca a forma da diagramação. Em duas telas surge, sobre as fotografias, um desenho vermelho que alude à forma de uma bandeira.

O conteúdo e a forma da notícia aparecem destacados, “enquadrados”. O “enquadramento” ou “enfoque” da informação é associado à economia visual de “caixilhos” e “molduras”. O procedimento funciona como uma acusação: a exposição da notícia em sua realidade produtiva.

Se nas obras dos anos 1960 ainda restava presente a dimensão da mão como modelo de ação em relação à linguagem, aqui a dimensão da mão aparece distanciada. Ela não pode operar imediatamente a mudança da linguagem, mas pode se dispor a juntar, comparar e explicitar as contradições já existentes. A mão não é mais criadora (nem do conflito, que já está lá), mas é apropriadora e seqüestradora.

2. A Trama

A trilha de Trama

“A linguagem existe para condenar os fatos. Este é seu único papel”.³⁴

Bertolt Brecht

Em 1969 Antonio Dias começa a projetar um trabalho, em diálogo direto com Hélio Oiticica que deveria chamar-se *Projectbook – 10 plans for open projects*.³⁵ O trabalho restará inacabado, mas sua lógica será reutilizada de maneira fragmentária em *Trama* (1977), com alterações pontuais (entre outras, a ausência do texto de Oiticica que figurava anteriormente).³⁶

³⁴ Brecht, Bertolt, *Diários de Brecht*, trad. Reinaldo Guarany, L&PM, Porto Alegre, pág. 143.

³⁵ Ver Oiticica, Hélio / Dias, Antonio, “Projectbook – 10 plans for open projects”. Fac-símile digital de documentos originais, a partir do arquivo online *Programa Hélio Oiticica*, parceria do *Projeto Hélio Oiticica* e Itaú Cultural, desenvolvido sob coordenação de Lisete Lagnado. (<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>)

³⁶ (PHO 0306/69) OITICICA, Hélio, “Special for ANTONIO DIAS’ Projectbook”. Fac-símile digital de documentos originais, a partir do arquivo online *Programa Hélio Oiticica*, cit.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Em sua versão final, *Trama* desvencilha-se do formato livro, formando uma coleção de 11 xilogravuras, cujo procedimento expositivo é análogo ao de *The Illustration of Art/Dazibao/ The Shape of Power* (1972) – ou seja, o “engajamento” do quadro (a perda da “aura”) se dá pela via do *jornal*, aludindo ao *dazibao* maoísta. Mas seu modo de exposição também alude à série de *Modelos* de *The Illustration of Art* (1972-77), como um painel retangular que não se completa ou que se apresenta em lapso.

Em *Trama* (1977), esse *retângulo cortado* não segue a norma auto-imposta de Dias na série *The Illustration of Art/Model*, de proporcionalidade lógica e precisa. Essa forma, no caso, tem apenas função de alusão ou auto-citação, que *remete* a outras obras, obrigando o espectador a uma visada retrospectiva e totalizadora.

Além da remissão alusiva, ela também *expõe* outras obras de Dias (como *The Illustration of Art/Dazibao/The Shape of Power* expunha a notícia, incluído aí seu juízo acusativo): as palavras e os sinais gráficos provêm das pinturas “diagramadas” dos anos 1968-1970 (nas quais *falta a imagem* anunciada pela “diagramação” do quadro) e acrescidos de outras intervenções escritas ou gráficas. Cada estampa individualmente *expõe* estruturas gráficas retomadas às pinturas “diagramadas” realizadas pelo artista entre 1968-71. Não se trata, todavia, de um uso fácil da auto-citação, visto que ela denota, deixando explícito já de princípio, o caráter modular das operações formais do *todo* da obra. Mais: ela articula – como o nome *Trama* já sugere – pela primeira vez de forma visível e declarada os diversos nexos da obra.

Para além da auto-citação narcísica ou formalista, junto à retomada do aparato gráfico anterior, aparecem, em cada estampa, diferentes proposições escritas que formam, com os elementos visuais, uma série de planos ou cartografias que propõem “monumentos” geométricos, calcados conceitualmente na lógica participativa e “ativadora de experiências”, provenientes da *arte ambiental* de Hélio Oiticica.

Os nexos aludidos em *Trama* (1977) são: 1) *A Ilustração da Arte*, 1971-1975 (na visada do todo, ou seja, no conjunto das gravuras que forma o painel); 2) a série de pinturas “diagramadas” dos anos 68-72 (na visada de cada gravura individualmente, onde está reproduzido, de forma diferente em cada uma, esse padrão de “diagramação” em grade); e



3) as proposições (escritas) à participação do espectador, tomada de empréstimo à obra de H.Oiticica.

Geometria...

A articulação alusiva da obra é resultado da adoção de um princípio modular. No caso da dimensão gráfico-visual da obra, esta modulação se deve à concepção, tomada de assalto a *minimal art* americana, da reprodutibilidade (industrial) das formas.³⁷ Mas não se trata de um empréstimo puro, que se alinhe com a concepção fenomenológica da *minimal*. Mediante a operação de montagem Dias carrega a geometria – idealmente “pura” e auto-referente – de dois conteúdos distintos. De um lado, a urbanidade fria do caráter reprodutível das formas, tomado da *minimal art*. De outro lado, o caráter pedagógico (explicitado na repetição e insistência no uso das formas geométricas) é recuperado das composições geométricas do *Concretismo* brasileiro dos anos 1950.

O que se opera, numa camada superficial, é um jogo lúdico-pedagógico de reorganização e recomposição das formas. Mas, associando os dois conteúdos historicamente impregnados nessas formas e opondo-os, posteriormente a um outro jogo, lingüístico-semântico, a montagem explicita a arbitrariedade da reorganização dos elementos lógicos e abstratos da geometria.

Ao associar, mediante a sobreposição de conteúdos históricos das formas, *Concretismo* e *minimal art* (o passado desenvolvimentista nacional às formas industriais do *mainstream* artístico internacional coetâneo), *Trama* opera um juízo sobre a sucessão de estilos dentro da disciplina “história da arte”, que serve de modelo a uma concepção da noção de história:

“[...] quando a novidade se tornou um fetiche, a própria história se torna a manifestação da forma-mercadoria”.³⁸

... e montagem

³⁷ Ver a série “L Beams” (1965) do minimalista americano Robert Morris (1931-).

³⁸ Buck-Morss, Susan, *Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, trad. Ana Andrade, Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2002, p. 113.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A opção pela montagem se alinha historicamente às fotomontagens do construtivismo russo. Dentro do contexto brasileiro, trata-se de uma releitura do construtivismo crítica àquela dos artistas geométricos das décadas anteriores, ligada às concepções mais “abrandadas” ou harmoniosas do *Manifeste de l’Art Concret* (1930) de Theo van Doesburg (1883-1931).³⁹

É importante frisar que o procedimento de montagem aparece desde o início na obra de Dias. Em princípio como uma espécie de síntese entre dois elementos: de um lado, a colagem cubista e seu desenvolvimento no construtivismo russo, como teorizado na *teoria da montagem* de Eisenstein (1898-1948), e de outro, a *assemblage* dadaísta, bem como seu desenvolvimento no surrealismo.

O uso do “surrealismo” na obra inicial, ou antes, o uso de imagens oníricas de violência e morte é muito específico. As imagens oníricas servem à inversão ou perversão da linguagem *pop*, associando imagens de violência e terror ao mundo do consumo – uso submetido ao distanciamento crítico.

Nos primeiros trabalhos (da época da *N.F.*, entre 1964 e 1968), como *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965), *Programação para um Assassinato* (1964), *Os Restos do Herói* (1966), fica claro não apenas esse procedimento de montagem, como também sua coloração (literalmente) construtivista-soviética.⁴⁰ Essa genealogia declarada revela o *sentido* do procedimento: buscar a desnaturalização do objeto e do discurso artístico; distanciamento crítico para compreender sua “segunda natureza” enquanto objeto de arte. Em suma, exposição da existência social do objeto artístico (sua segunda natureza), existência histórica e não ontológica.

A geometria como abstração (do trabalho)

³⁹ As confusões entre as correntes ditas “construtivistas” têm longa história, boa parte dela inventada por Antoine Pevsner (1886-1962) e Naum Gabo (1890-1977). Para esclarecimento da diferença entre o construtivismo russo dos anos 20 e sua reinterpretação (ou reinvenção?) ocidentalizante, ver: Buchloh Benjamin, “Cold War Constructivism”. En: Guilbaut, Serge (org.), *Reconstructing modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, MIT Press, Cambridge, 1992. pp. 85-112.

⁴⁰ De forma que a associação com a visibilidade do *dazibao* maoísta nas obras de Dias dos anos 70 tem seu precursor na utilização anterior que ele faz (nas obras dos anos 60) da cartazística construtivista da Revolução de Outubro (1917).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

“O tempo é tudo, o homem não é mais nada; quando muito, é a personificação do tempo. A qualidade não está mais em questão. Somente a quantidade decide tudo: hora por hora, jornada por jornada.”⁴¹

Karl Marx, *O Capital*

Essa exposição da existência social da obra de arte se opõe à concepção cíclica e fetichista de história que rege a temporalidade da forma-mercadoria. A *aparente* autonomia da forma-mercadoria *realiza-se* concretamente na *forma-valor*, que é a abstração dos trabalhos empregados na produção das diferentes mercadorias (“apagados” na troca). O trabalho – generalizado na realidade social da troca (em uma palavra: realizado) como *valor* – aparece como uma

“objetividade fantasmagórica, uma simples gelatina [coágulo] de trabalho humano indiferenciado, isto é do dispêndio de força de trabalho humano, sem consideração pela forma como foi despendida”.⁴²

Em Marx tal *qüiproquó* não é meramente ilusório, visto que na troca a *aparência* (de igualdade entre uma mercadoria e outra) tem base real: é abstração real.⁴³

Assim, emulando analiticamente o processo capitalista de produção e consumo, nas gravuras de *Trama*, cada gravura é equivalente à outra; demonstram procedimento equivalente (trabalho em abstrato). O conteúdo deste trabalho é distinto, como atesta o fato de que uma gravura é diferente, *em conteúdo*, da outra (com proposições distintas de ação). Obviamente o processo real da troca no mercado capitalista é apenas aludido no *intercâmbio* mental que o espectador realiza. Do ponto de vista do consumo, o conteúdo real dessa analogia é que o espectador *se vê coagido a realizar* esse intercâmbio. Coação análoga àquela da troca no mundo social.

⁴¹ Marx, Karl, *O Capital*, apud Lukács, Georg, *História e consciência de classe*, op. cit., p. 205.

⁴² Marx, Karl, *O Capital: crítica da economia política. Livro I. Vol. 1*, trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 3.ed. Col. Os Economistas. Nova Cultural, São Paulo, 1988. p. 47.

⁴³ Para o conceito de “abstração real”, introduzido no debate marxista da crítica do valor por Alfred Sohn-Rethel (1899-1990), ver Sohn-Rethel, Alfred. *Warenform und Denkform* [Forma da mercadoria e forma do pensamento]. Meno Ed., Frankfurt, 1978, p.120, apud Kurz, Robert. *A Substância do Capital – O trabalho abstrato como metafísica real social e o limite interno absoluto da valorização*, trad. Lumir Nahodil e Boaventura Antunes, 2005. En: <http://obeco.planetaclix.pt/rkurz203.htm>. (Acesso 22/02/2009). Ver também Postone, Moishe, *Time, Labour and Social Domination: a reinterpretation of Marx's critical theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A relação entre geometria e abstração é ainda mais evidente, se, por outro lado, adotarmos o ponto de vista da produção: em *Trama* o rigor mental ou ideativo do aparato projetivo da diagramação (de dimensão industrial) se choca com a materialização realizada por procedimentos manuais (o que é outra novidade em relação ao *Projectbook* de 1969). A série é composta fisicamente de xilogravuras impressas sobre papel artesanal nepalês. O conteúdo forte – ligado ao mito romântico da busca pelo “material perfeito” – do uso do artesanato não pode ser encarado sem ironia. A primeira gravura da série (que serviria de capa a um suposto álbum e que não se furta à exposição no formato painel) traz uma ficha técnica completa – como na abertura de um filme comercial, onde são creditados inclusive os produtores e investidores – que explicita a intensa divisão do trabalho necessária à sua produção. Nela, o artista (Antonio Dias) associa seu nome ao do colecionador-investidor (João Sattamini). Juntos, atuando como “produtores-executivos” irão submeter à lógica produtiva do circuito artístico internacional a técnica exata e paciente dos xilógrafos e impressores orientais (Bishnu & Shiam e Puspa Ratna Sakya, respectivamente).

A técnica manual, rigorosa e precisa, não deixa, no entanto, de apresentar marcas do trabalho realizado, que expõe falhas de impressão e descontinuidade das linhas de gravação. A precisão da técnica oriental é ambígua: rigoroso demais para ser trabalho manual e com falhas demais para ser produção industrial.

Arbitrio e lógica

“... a racionalidade [do capitalismo] descrita por Weber, como racionalidade puramente interna, refere-se unicamente à finalidade fetichista da produção de riqueza abstrata. Somente nesse contexto é racional, como princípio econômico de rentabilidade. Do ponto de vista da sensibilidade, porém, do usufruto efetivo e da relação concreta com a natureza, a mesma ‘racionalidade’ tem de se tornar irracional. As ações ‘racionais’ do sujeito-mercadoria-dinheiro são racionais no mesmo sentido em que um louco, dentro do sistema de sua loucura, pode agir de forma completamente lógica.”⁴⁴

Robert Kurz, *O Colapso da Modernização*

⁴⁴ Kurz, Robert, *O Colapso da Modernização*, trad. Karen Barbosa, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992, p. 88.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

O arbítrio aparente na composição do painel (ao qual falta um pedaço) revela na dimensão da montagem – do choque entre seus elementos – não arbítrio puro, mas lógica interna generalizada (ou socializada), que é a da divisão e da abstração do trabalho (no caso, objetivado no elemento de trabalho manual). O inverso também é verificável: o entendimento de que o conteúdo desta lógica é arbitrário ou irracional e que seu movimento é tautológico, ou seja, apenas se auto-reproduz.

Mais uma vez, o procedimento de tomar signos lógico-abstratos não é ingênuo, nem se trata de *a priori* idealista. Aqui Dias toma signos da abstração lógica e demonstra, no processo de inversão – caótico por definição, da reordenação ou redistribuição – a lógica que lhes é subjacente (em outras palavras, sua “segunda natureza lógica”, ou *abstração real* – no caso das figuras geométricas, abstração *realmente* lógica), a lógica do intercâmbio onde cada elemento geométrico *se abstrai no outro* (quadrados em retângulos, retângulos em quadrados).

Mais: ao intercambiar signos e *matérias* tão diferentes quanto são pinturas, instalações e objetos na lógica abstrata (posto que mental) do desenho – agora parte da funcionalidade do mundo criado pela indústria, ou seja, do *design* – aparece uma cisão interna de *tempo*: não se pode saber se estes signos são 1) projetos (ideação de uma materialidade *futura*) ou se funcionam como 2) descrições analíticas, advindas da experiência do espaço (como mapas), funcionando como experiência do instante.

A novidade de *Trama* com relação às pinturas diagramadas (1968-72) é que, nestas, a cisão temporal era resultado de dois modos diversos de (o artista) abordar a realidade da produção (com viés dualista, portanto), enquanto em *Trama* a cisão de temporalidade é concebida internamente, demonstrando a contradição do processo real do *continuum* homogêneo de tempo.

Matéria prima histórica

Ele pensava dentro de outras cabeças; e na sua, outros, além dele, pensavam. Este é o verdadeiro pensamento.⁴⁵

Bertolt Brecht

⁴⁵ Brecht, Bertolt, *apud* Arantes, Paulo Eduardo, *O Fio da Meada*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1996, p. 7



O desenho é assim retomado em chave sintética: superação – atualizando a da *N.F.* – da oposição concreto/neoconcreto da tradição geométrica brasileira. É, portanto *unidade contraditória* cindida entre os dois momentos: o do projeto e o da experiência.

O uso da matéria “abstrata” ou “lógica” é materialista, visto que não são formas geométricas “puras”, mas antes matérias-primas visuais do debate da arte brasileira dos anos 50 e 60, e, portanto material histórico.

O conteúdo inicial da geometria no concretismo possuía relação com o *desenvolvimentismo*, o processo de industrialização e modernização do país. O exemplo da arquitetura moderna brasileira – seu esforço de construção no país –, exemplo no qual os debates artísticos da época se reconheciam⁴⁶, esclarece a ligação estrutural entre *arte geométrica* e *planejamento*. Assim, tomado sob uma ótica crítica, o *desenvolvimentismo* serviu como *acumulação capitalista*.⁴⁷ A concretude que almejava a arte geométrica (concreta) é entendida aqui como a concretude da abstração, ou seja, nascida da expropriação.

A dimensão de “inversão lógica” funciona como explosão *in loco* na obra de arte dos nexos históricos nela embutidos. E, no caso, trata-se justamente do nexo generalizado da mediação social entre os produtores, o *valor*, mediante a abordagem historicamente determinada das formas.

As palavras e as coisas

Projeto totalizante ou experiência do instante: esses “projetos” ou “plantas” de Dias são constituídos ainda por outro elemento, o semântico (verbal). Nessas gravuras, interferindo no procedimento gráfico do desenho, existem sentenças inscritas, aparentemente retomadas às pinturas dos anos 1968-1970.

Frases claramente ligadas a momentos políticos precisos (às notícias, supõe-se): a referência a *Panther*, em alusão aos Panteras Negras; a ligação com o maoísmo do maio francês em *A Chinese Monument*. Ao mesmo tempo, aquilo que não fica preciso – o

⁴⁶ Ver Pedrosa, Mário, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, org. Aracy Amaral, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1981.

⁴⁷ Ver Oliveira, Francisco. “O Desenvolvimento capitalista pós-anos 1930 e o processo de acumulação”. En: idem, *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. Boitempo Editorial, São Paulo, 2003. pp. 35-60.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

sentimento de horror e violência sofrida, como em *Terror Square* ou *Sensorial Theater of Fear* – funciona como alusão ao sentimento inominável do terror de estado, da exceção tornada regra, dos regimes totalitários da América Latina, especificamente a ditadura militar brasileira.

O uso da palavra não é, entretanto, explicativo ou ilustrativo (como seria numa manchete). Esse uso complexo se dá pelo encadeamento lógico entre as idéias ou imagens (verbais) apresentadas pelas sentenças escritas. Neste encadeamento surge um lapso, que também toma parte na decepção ou experiência da incompletude. As palavras (ou imagens verbais), de fato, só criam nexos – e um nexo sempre ambíguo, não objetivo – a partir da relação de tensão que estabelecem com o elemento gráfico.

Este opera por meio de variações mínimas e rigorosas em uma lógica de repetição ou de reprodução de suas estruturas gráficas (que sintetizam a repetição de estruturas no conjunto da obra), resumidas às formas geométricas. Esta manobra gráfica é levada a cabo por meio dos elementos geométricos e dos sinais precisos e simples (os retângulos seccionados em quadrados ou em indicações visuais de quadrados).

Mais do que simples, segundo aquela perspectiva histórica – da ordem da síntese –, pode-se dizer *simplificados*: demonstração da operação de síntese realizada pelo artista, ampliando na visualidade a dimensão de racionalidade. Racionalidade que não se dá pela pura apropriação da forma (tomada à arte geométrica brasileira do período anterior, por exemplo), mas de seu raciocínio (ligado ao desenvolvimentismo e, portanto, à generalização da forma mercadoria) – aliás, afeito ao design.

Essa intervenção no raciocínio da forma, sua historicização, serve à desnaturalização, à enunciação de seu processo – que, sendo lógico, não pode ser natural. Por sua vez este uso das palavras possui também articulação precisa, sinal de uma economia austera: palavras de ordem, reflexões curtas, palavras soltas, slogans, chamadas, manchetes, constatações e proposições.

O encadeamento entre as palavras ou entre os elementos gráficos não se dá de forma compartimentada, imagem/imagem e palavra/palavra, mas sim como movimento vivo, de idas e vindas, entre parte – 1) as palavras e os elementos gráficos de uma gravura, ou então



2) entre o conjunto das palavras e o conjunto dos elementos gráficos – e todo (todas as palavras e todas as operações gráficas).

As palavras são falsas legendas, ou, ao contrário, os desenhos é que são falsas ilustrações.

Do it yourself

Rastros: A terceira gravura da série alude diretamente à intervenção ambiental, feita pelo artista com fita adesiva colada no chão, *Do it Yourself: Freedom Territory* (1969).⁴⁸ O caráter propositivo e ambiental é sublinhado no texto do projeto original de *Trama* (*Project-book – 10 plans for open projects*, 1969):

“*Do it yourself: Freedom Territory* / a basic open structure, which only works from the moment someone uses the space declared *free* to put on an action, be it mental, physical or visual. It is important that the person adopts a *complete nonconditioned* stand before penetrating the territory-structure. No pre-established dimensions: to be made in any scale.”⁴⁹

Mas em *Trama* restarão apenas vestígios ou rastros desta proposição. As palavras estão diagramadas como se fizessem parte de um texto maior, que não existe mais:

DO IT YOURSELF FREEDOM TERRITORY

MONOBLOC – PLURIDEA

PENETRATING THE WHOLE WHICH CAME FIRST AND GENERATE IT’S OWN PARTS

Além de *Do it Yourself: Freedom Territory*, há outro desses “monumentos” realizado *ambientalmente* (diria-se no vocabulário de hoje, como uma “instalação”): *Space Between* (1969/1999), composto de dois cubos de 1 metro de aresta, em mármore branco e granito negro, com as inscrições *The Beginning / The End* – que retoma livremente a prancha 4 de *Trama*: “Area for / the beginning / the end”:

AREA FOR/THE BEGGINING/THE END

⁴⁸ Antonio DIAS, *Do it yourself: Freedom Territory*, 1969, instalação com fita adesiva, 600 x 400 cm, col. Daros LatinAmerica, Zurique.

⁴⁹ Cf. Oiticica, Hélio e Dias, Antonio, “Projectbook – 10 plans for open projects”, op. cit.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

GENERATOR

BY WHICH THE NAMED WORLD IS BROUGHT IN SILENCE

Tais fragmentos substituem a proposição ambiental original do *Project-book* de 1969:

“Area for / the beginning / the end / surface made of 23 concrete-cement tiles, with two superposed black marble ones in one of the edges. The participant’s action consists in determining a relation between the black tiles and the title. Does the black chant invade or retract itself? From this question on, the participant should try to justify choosing one of these hypotheses; it is in this act of justifying, that the experiment assumes its signification, which is that of a basic structure for a liberation theatre with individual participation. Any possible dimension over 4 x 6 meters.”⁵⁰

Assim, *Trama* inaugura um novo uso do *modelo* reprodutivo e modular, para além daquele fornecido por *The Illustration of Art*, que procura dar ao espectador a possibilidade de uma visada retrospectiva e totalizadora. *Trama* adota a formulação da *arte ambiental* de Hélio Oiticica como *modelo* programático. Mas um programa impossível de ser seguido, pois a obra realiza o *ambiental* apenas graficamente – abstratamente – como modelo para a reflexão e crítica, mas não para a experiência dos sentidos.

A linguagem serve para condenar os fatos

Mediante o uso dos elementos descontínuos em todos os níveis da concepção do trabalho e, inclusive, na articulação descontínua da história pregressa da arte brasileira, *Trama* não pode servir à satisfação dos sentidos e à “invenção imediata do instante” como propunha Oiticica no *Programa Ambiental* de 1966. No entanto, esta frustração do sensível que surge do trabalho adquire papel ativo, pois é, ao mesmo tempo descrição analítica (de um espaço) e projeto (de uma ação). É impossível estabelecer se o conjunto de desenhos de *Trama* é descrição ou manual de instrução para um procedimento de notável simplicidade formal, ou então projeto para pintura, de conseqüente manipulação conceitual...

⁵⁰ Oiticica, Hélio e Dias, Antonio, “Project-book – 10 plans for open projects”, op.cit.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Trata-se, talvez, das duas coisas ao mesmo tempo. Passado e futuro reunidos num outro “instante” (não sensível), que faz gerar – apelando a procedimentos estéticos que visam procedimentos extra-estéticos –, a partir de curto-circuitos na tautologia interna do nexos social do valor, linguagem e discurso críticos (contra o *fato* do valor).

Proposições de ação futura *E* descrições do espaço experimentado. Ao articular (não sem ironia) o espaço da *arte ambiental* de H.O. como “monumentos” impossíveis, e embebida no caldo histórico do “estado de exceção” brasileiro, *Trama* opera uma aglutinação de tempo histórico, contrapondo materiais do debate artístico brasileiro anterior. Na contramão do processo de reconstituição estética da aura, que estava em curso no período, *Trama* recolhe vestígios e fragmentos – como na imagem-idéia do *trapeiro* descrita por Benjamin – da história recente da arte no país. No choque entre projeto totalizante e experiência do instante – apoderando-se da lembrança “tal como ela lampeja num instante de perigo”⁵¹ – a lição que é possível aprender(mos) com *Trama* é a da instauração, realizada a partir dos lapsos e descontinuidades entre imagens e palavras, de uma nova temporalidade, da ordem da inversão, recheada das possibilidades daquele “tempo-de-agora” (*Jetztzeit*) – que não é senão o da rememoração, “a porta estreita pela qual pode entrar o Messias”.⁵²

⁵¹ Benjamin, Walter, “Tese VI”, *Sobre o Conceito de História*, op. cit., p. 65.

⁵² Benjamin, Walter, “Apêndice B”, *Sobre o conceito de história*, op. cit., p. 142.