DESCIDA AO

TRADUÇÃO **MARCO SOUZA**

PEDRO ERBER

COTIDIANO



O surgimento da arte contemporânea no Japão

zazie

zazie

Nota a esta edição

Este livro é uma versão adaptada de *Breaching the Frame: The Rise of Contemporary Art in Brazil and Japan*, publicado em 2015 pela University of California Press. Parte do conteúdo consta também, em versões preliminares, nas seguintes publicações: "Gutai and Brazilian Concrete Art" (In: Ming Tiampo; Alexandra Munroe (org.). *Gutai: Splendid Playground, exhibition catalogue*. New York: Guggenheim Museum, 2013); "Die Politik der Abstraktion: Avantgardekunst, Kunstkritik und Zeitgenossenschaft in Japan und Brasilien während der 50er Jahre" (In: Anika Keinz; Klaus Schonberger; Vera Wolff (org.). *Kulturelle Ubersetzungen*. Berlin: Reimer Verlag, 2012); "Políticas da abstração: pintura e crítica no Brasil e Japão anos 50" (*Revista Poiesis 14*, ago. 2009); "Art and/or Revolution: The Discourse of Painting in 1950s Japan" (*Art Margins 2*, n. 1, fev. 2013) e "The Word as Object: Concrete Poetry, Ideogram, and the Materialization of Language" (*Luso-Brazilian Review 49*, n. 2, dez. 2012).

Neste livro acompanhamos a convenção japonesa de grafar os sobrenomes antes dos nomes próprios (com exceção daqueles internacionalmente conhecidos pelo nome grafado na ordem ocidental). Utilizamos macrons para sinalizar as vogais longas japonesas, exceto para nomes de cidades, palavras comumente usadas em português e nomes próprios de autores e artistas conhecidos em português sem macron.

Sumário

Introdução **23**

Fios soltos: Mário Pedrosa e o Japão **37**

Políticas da abstração **57**

Descida ao cotidiano **103**

Poesia visual e materialização da linguagem **133**

O objeto incômodo **161**

Epílogo **209**

Bibliografia **227**
Agradecimentos **241**
Índice onomástico **243**
Créditos das imagens **249**
Sobre o autor **254**

Para Alice Rabelo (in memoriam)
e Piero Erber.


ームサロン
4.5階中


ヨレジャーランド
TO DIE OF LOVE
カラー作品
愛のために死す
アニー シラルト
ブルーノ ブラダル
ナタリー ネル


FL


SONY


在日朝鮮人の
帰国事業を
すぐ再開せよ!


踊り子1000人の
ビール
190
円
平和憲法
守れ!
政治にみどりの新風を!
日本社会党




ゼロ次元












殺すな

Introdução

"Se a arte pudesse existir plenamente, não é certo que se pudesse chamá-la 'arte' ou 'belas artes'. Talvez não houvesse nada mais do que um espaço sem nome."
— Miyakawa Atsushi

Esta é uma história de artistas visuais, poetas e críticos que buscaram na arte uma forma de pensar e atuar sobre a vida política. Diferente da história da arte propriamente dita, proponho uma história intelectual do surgimento da arte contemporânea no Japão pós-Segunda Guerra Mundial, vista a partir do surgimento de práticas e teorias que desafiaram os limites da contemplação estética em prol da inserção imediata da arte na vida cotidiana.

Por volta de 1960, era como se artistas do mundo todo tivessem formado um enorme coletivo sem nome. Atuando em diversas mídias, cruzando fronteiras nacionais e linguísticas, o grupo se estendia de Tóquio a Nova York, de Paris ao Rio de Janeiro. Comunicavam-se por meio de uma intrincada rede de contatos pessoais, periódicos de arte, exposições internacionais, cartas e, quando possível, viagens aéreas. Sem nome próprio, os integrantes do movimento referiam-se ao grupo como "a vanguarda", em alusão a seus predecessores do início do século 20. Suas práticas e teorias divergiam amplamente, mas compartilhavam preocupações semelhantes como a inserção social e o potencial político da arte, um ímpeto experimental sem

limites, acentuada propensão à ação e a práticas participativas, e uma abordagem quase instintivamente teórica do artístico.

Pela primeira vez, artistas de todo o mundo participavam de um mesmo discurso e coabitavam ativamente um mesmo tempo, tornando-se verdadeiramente contemporâneos. Conspiravam para redefinir a política do olhar, para encurtar a distância entre obra de arte e espectador, entre arte e vida cotidiana. Nas artes visuais, no teatro e até no cinema, o público era convidado — forçado, às vezes — a abandonar sua posição passiva e confortável, sendo estimulado a agir e reagir imediatamente à obra. "Espectador, que palavra feia!", exclamava Augusto Boal na conclusão de seu *Teatro do oprimido*: "O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário reumanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude".[1] De Nova York, Allan Kaprow explicava as implicações existenciais dos seus próprios experimentos com a arte performática: "Os *Happenings* são uma arte ativa, exigem que criação e realização, arte e espectador, arte e vida sejam inseparáveis. [...] provavelmente atrairão aqueles que consideram a vida contemplativa por si inadequada".[2] Enquanto isso, em Tóquio, o coletivo Hi-Red Center explodia os limites entre arte e vida cotidiana, fazendo arte "em segredo" pelas ruas da cidade. Era importante para o grupo esconder do público a identidade artística por trás das suas ações, argumentava seu membro mais veemente, Akasegawa Genpei: "Arte é uma palavra muito difícil. De certa forma, é que nem comida enlatada. Assim que você abre, o conteúdo artístico começa a apodrecer".[3] O objetivo era fazer

1 Augusto Boal. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 180.

2 Allan Kaprow. "Happenings are Dead: Long Live the Happenings!". In: Jeff Kelley (org.). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 2003, p. 64.

3 Akasegawa Genpei. *Tōkyō Mikisā Keikaku: Hai Reddo Sentā chokusetsu kōdō no kiroku* [Plano Liquidificador de Tóquio: registros da ação direta do Hi-Red Center]. Tokyo: Chikuma Bunko, 1984, p. 13.

arte para os homens e mulheres nas ruas, transeuntes casuais, operários, guardas de trânsito. Esforçavam-se para evitar que o público assumisse a atitude passiva e contemplativa de espectador.

A arte parecia ter abandonado o espaço do museu. A verdadeira arte estava em outro lugar — em terrenos baldios, fábricas, câmpus universitários e, sobretudo, nas ruas dos grandes centros urbanos. O crítico Miyakawa Atsushi descreveu paradigmaticamente esse fenômeno, que caracterizava a arte do seu tempo, como o processo de uma "descida ao cotidiano".[4] A contemplação estética era o inimigo comum, rejeitada em favor de práticas que encorajavam o espectador a agir e participar. A obra de arte autônoma era substituída por dispositivos e métodos que apagavam as fronteiras entre arte e vida, que muitas gerações de visitantes de museus haviam aprendido a apreciar e respeitar.

Em 1964, em um depósito de lixo nos arredores de Ithaca, estado de Nova York, estudantes da Universidade Cornell participavam do happening *Domicílio* (*Household*) de Allan Kaprow: os homens amontoavam lixo numa grande torre suja e fálica, enquanto suas colegas lambiam geleia de morango da lataria de um carro semidestruído, numa desconfortável alusão aos estereótipos de gênero e relações familiares que pareciam começar a ruir.

Naquele mesmo ano, durante os últimos dias das Olimpíadas de Tóquio, Akasegawa e outros membros do coletivo Hi-Red Center, equipados com escovas de dentes e máscaras hospitalares, limpavam meticulosamente a calçada de uma rua movimentada de Ginza, na região central de Tóquio. Em 1965, numa calçada do Rio de Janeiro, Mosquito da Mangueira sambava vestindo um *Parangolé* de Hélio Oiticica, ao lado do seu *Bólide Vidro 5 (Homenagem a Mondrian)*.

4 Miyakawa Atsushi. "Han-geijutsu: sono nichijō-sei e no kakō" [Antiarte: a descida ao cotidiano]. *Bijutsu techō*, n. 234, abr. 1964. Reimpresso em: Miyakawa Atsushi. *Miyakawa Atsushi chosakushū* [Textos selecionados de Miyakawa Atsushi] Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha, 1980. v. 2, pp. 87-96.







ACIMA E AO LADO: *Evento de ultralimpeza* realizado pelo Hi-Red Center, oficialmente conhecido como *Seja limpo!* e *Campanha para promoção do saneamento e da ordem na capital*, 1964.

PÁGINA ANTERIOR
Domicílio (Household), happening de Allan Kaprow, Ithaca, 1964.




SOLO MASC
PRANC
O MOSQUITO



Mosquito da Mangueira dançando com *Parangolé* e *Bólide Vidro 5 ("Homenagem a Mondrian")*, Rio de Janeiro, 1965.

O chamado à participação do espectador na obra de arte repercutia um apelo generalizado ao envolvimento ativo no processo de transformação política e social. Nas palavras de Hélio Oiticica, os próprios artistas eram chamados a participar diretamente "nos acontecimentos e nos problemas do mundo, consequentemente influindo e modificando-os".[5] Não cabia ao artista "tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si".[6] A arte parecia fadada a abandonar a mediação da estética[7] e intervir imediatamente na comunidade como agente de mudança política. No lugar da antiga promessa schilleriana da revolução dos sentidos, indefinidamente adiada, artistas e críticos clamavam por "ação direta" aqui e agora.

* * *

A expressão "arte contemporânea", para além de designar a arte produzida no presente, evoca hoje uma intersecção de categorias estéticas, temporais e espaciais, para definir um campo de prática artística que abrange uma ampla variedade de meios e gêneros. Por um lado, estudiosos de diferentes campos — e historiadores da arte em particular — conceituaram "o contemporâneo" como o período histórico seguinte ao período moderno. Consequentemente, distintos autores situaram as origens da arte contemporânea em pontos variados da segunda metade do século 20: as décadas de 1960, de

5 Hélio Oiticica. "Esquema geral da nova objetividade". *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 94.

6 Ibid., p. 95.

7 No sentido em que Jacques Rancière definiu a estética como um "regime de visibilidade" específico das obras e práticas de arte. Ver, por exemplo: Jacques Rancière. "Da partilha do sensível e das relações que estabelece entre política e estética". *A partilha do sensível – estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005, pp. 15-26.

1980 – e frequentemente o ano de 1989, com a derrubada do Muro de Berlim e, pouco depois, a dissolução da União Soviética.[8]

Por outro lado, a contemporaneidade da arte contemporânea implica mais que um sentido simplesmente cronológico de pertencimento a certa época histórica. Nem toda arte produzida no presente se enquadra no rótulo "arte contemporânea".[9] Para alguns, essa contemporaneidade específica da arte contemporânea indica certa forma de compartilhar e participar de um mesmo tempo com outros artistas, críticos e com o público em geral.[10] O entrelaçamento das múltiplas definições e concepções do contemporâneo — como um período histórico, por um lado, e como participação num

8 Por exemplo, Hans Belting e Andrea Buddensieg argumentam em sua introdução ao volume *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*: "A arte de hoje se apresenta não apenas como uma nova arte, mas também como um novo tipo de arte, uma arte que está se expandindo por todo o globo. A arte não visa mais a posição de vanguarda da arte moderna, mas se apresenta como contemporânea, em um sentido cronológico, simbólico e até ideológico". O nascimento desse novo tipo de arte teria coincidido, segundo Belting e Buddensieg, com o fim da Guerra Fria e "o surgimento da Nova Economia, com suas corporações multinacionais", e a consequente "(co)presença na cena artística ocidental" teria substituído a "não presença" de artistas não ocidentais, "que tinha sido um resultado da exclusão" (Hans Belting; Andrea Buddensieg. "From Art World to Art Worlds". In: Hans Belting; Andrea Buddensieg; Peter Weibel (org.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge: The MIT Press, 2013, p. 28).

9 Anna Brzyski chama atenção para esse fato, observando que, embora a arte contemporânea "seja considerada como representante da fase atual em uma história da arte em andamento", ela "designa apenas algumas formas de arte produzidas hoje" (Anna Brzyski. "By Whose Rules? Contemporary Art and Geography of Art Historic Significance". *Artl@s Bulletin*, v. 2, n. 1, primavera de 2013, p. 47).

10 Richard Meyer argumenta que a contemporaneidade "transmite coexistência em vez de novidade", significando "uma condição de estar vivo para e ao lado de outros momentos, artistas e objetos". (Richard Meyer. *What was Contemporary Art?* Cambridge: The MIT Press, 2013, pp. 15-6.) Enquanto isso, para Terry Smith, um aspecto fundamental da contemporaneidade artística consistiria em "surgir, inclusive, em conjunto com diferentes artes e indivíduos" (Terry Smith. *What is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press, 2009, p. 3).

mesmo tempo, por outro — chama atenção para o fato de que a época histórica atual não pode ser compreendida sem se levar em conta a partilha generalizada do tempo que caracteriza nosso presente "globalizado".

A ascensão global da arte contemporânea está profundamente enraizada nesse processo histórico e geopolítico de contemporaneização transnacional. No âmbito da vanguarda japonesa, discute-se as implicações de uma certa percepção da "contemporaneidade internacional" (*kokusai-teki dōjisei*) que emerge no discurso artístico japonês do início da década de 1960. Segundo a historiadora da arte Reiko Tomii, que muito contribuiu para a difusão da vanguarda japonesa no plano internacional, certa "percepção de contemporaneidade internacional, articulada na década de 1960 no Japão, e não tanto na Euro-América", esteve "intimamente ligada ao surgimento da arte contemporânea (*gendai bijutsu*) enquanto instituição".[11] No entanto, sublinha Tomii, no discurso artístico japonês da década de 1960 (e frequentemente ainda hoje) o "internacional" era sobretudo um modo tácito de se referir à Europa e à América do Norte.[12] Desse modo, aquilo que os críticos de arte articulavam em termos de "contemporaneidade internacional" era, sobretudo, a percepção (e o desejo) de compartilhamento de um mesmo discurso com o mundo artístico euro-americano.

Para além da contemporaneidade percebida e discursivamente articulada com o ambiente internacional (isto é, euro-americano), interessa a contemporaneidade transnacional como condição subjacente ao discurso artístico pós-Segunda Guerra e, por isso mesmo, não articulada explicitamente nele. Mais ainda, interessa a distância, o vão — e a passagem — entre a condição de con-

11 Reiko Tomii. "Historicizing 'Contemporary Art': Some Discursive Practices in *Gendai Bijutsu* in Japan". *Positions*, v. 12, n. 3, inverno de 2004, p. 614.
12 Ibid.

temporaneidade, sua percepção explícita e sua articulação discursiva. A contemporaneidade da arte contemporânea, nesse sentido, é tanto temporal quanto relacional. É simultaneamente um fenômeno articulado discursivamente e uma condição pré-discursiva do mundo globalizado.

As transformações da arte japonesa do pós-Segunda Guerra, obra dos artistas e críticos que protagonizaram os movimentos de vanguarda dos anos 1950 e 1960, constituem o objeto primeiro deste livro. Não é minha intenção prover aqui uma narrativa cronológica completa, inventário exaustivo de nomes, obras e acontecimentos, tampouco um sentido último dessa história. Trata-se de enfocar e analisar alguns momentos-chave do surgimento da prática e teoria da arte contemporânea no Japão, em sua simultânea singularidade e abertura ao contexto internacional.

As afinidades, diferenças, conexões e paralelos com a arte brasileira do mesmo período pontuam essa narrativa. Por isso, também, àqueles que buscam na arte japonesa algo da ordem do exótico e do inteiramente outro, este livro parecerá talvez demasiado "ocidentalizado", ou até familiar. Poucos países ou regiões do mundo são objeto de tanto investimento de fantasias de exotismo como o Japão. Desse modo, quase todas as tentativas de aproximação da cultura ou sociedade japonesa costumam ser atravessadas por um sistema de ideias, opiniões e certezas inamovíveis quanto às diferenças radicais e distâncias intransponíveis que supostamente separam o Japão do ocidente. Esse elaborado sistema de preconceitos acaba por constituir uma cortina de fumaça que, ao confundir diferença com alteridade, inibe o reconhecimento do familiar e contemporâneo. Não é minha intenção, aqui, repetir a crítica ao orientalismo e ao discurso particularista japonês, elaborada por autores como Edward Said e Naoki Sakai. Mas os paralelos que traço com o contexto artístico brasileiro e, de modo geral, a tentativa de desorientalizar a arte

japonesa que constitui a presente investigação, acenam na direção desse projeto crítico e buscam levá-lo adiante.

Os capítulos que compõem o livro enfocam uma sequência de episódios-chave na trajetória da arte japonesa pós-Segunda Guerra, analisando as rupturas e transformações provocadas por intervenções decisivas de alguns artistas, críticos e poetas. A ordem dos capítulos coincide, em parte, com a cronologia geral dos eventos, mas a divisão foi proposta principalmente em função dos textos e obras analisados, bem como da ordem lógica do argumento.

Fios soltos: Mário Pedrosa e o Japão

Em outubro de 2006, ao final de uma estadia de pesquisa no Japão, tive a oportunidade de conversar com o crítico Hariu Ichirō em sua residência, nos arredores de Tóquio, acompanhado de mais quatro pesquisadores com quem mantinha então um grupo de estudos. Conhecido como um dos "três grandes" críticos de arte japoneses do pós-Segunda Guerra,[13] Hariu fora testemunha e, frequentemente, participante ativo de alguns dos mais importantes movimentos da vanguarda japonesa desde o início dos anos 1950. Já com 81 anos e a saúde abalada, ele nos recebeu amável em sua pequena sala de estar coberta de livros e com vista para a mata. Queixava-se de, nos últimos anos, passar a maior parte do tempo procurando, pela casa, coisas de que não lembrava o paradeiro. Porém, como logo ficou claro, no que dizia respeito à história da arte, ainda possuía memória surpreendente.

Passadas as apresentações iniciais, íamos tratando de direcionar a conversa ao tema que nos levara ali, quando, ao saber que eu

13 Hariu Ichirō, Tōno Yoshiaki e Nakahara Yūsuke eram frequentemente referidos como os "três grandes" críticos de arte japoneses do pós-Segunda Guerra.

era do Brasil, Hariu interrompeu subitamente a conversa e exclamou: "Mário Pedrosa!"

Contou então que recordava ter assistido a uma palestra do crítico brasileiro por volta de 1958 no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio. Comentou que ficara surpreso com sua visão negativa da vanguarda japonesa, a qual Pedrosa recriminava por rejeitar demasiadamente as tradições locais, tomando a aparência de uma espécie de alga flutuante. Hariu argumentava que não era de modo algum a intenção de seus contemporâneos rejeitar a tradição japonesa por inteiro, mas sim questionar e abandonar seus aspectos enferrujados para promover sua renovação.

Mário Pedrosa esteve no Japão entre 1958 e 1959, como bolsista da UNESCO e pesquisador visitante do Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio, para estudar a influência da caligrafia sino-japonesa nas novas correntes da pintura abstrata europeia. Veterano da militância comunista, membro fundador da IV Internacional, ao lado de Leon Trótski, e exilado da ditadura do Estado Novo até 1945, em finais dos anos 1950 Pedrosa já era a figura central do meio artístico brasileiro. O crítico Ronaldo Brito chegaria a afirmar que Pedrosa, "mais do que influenciar os agentes da arte brasileira [...] impregnou o circuito com suas ideias e posições diante do trabalho de arte".[14] Se a sua estadia não obteve no Japão a repercussão midiática que alcançaram outros visitantes ilustres vindos da Europa e dos Estados Unidos, tais como o crítico Michel Tapié e os artistas Georges Mathieu e, mais tarde, Robert Rauschenberg, sua presença e suas firmes posições em relação à arte do seu tempo não deixaram de chamar atenção do mundo artístico japonês, como atestava a lembrança de Hariu quase meio século depois.

14 Ronaldo Brito. "Lições avançadas do Mestre Pedrosa". *Expêriência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 48.

Durante os dez meses em que permaneceu no Japão, Pedrosa participou intensamente da cena artística local, visitando exposições e interagindo com artistas e críticos, ministrando conferências e palestras, chegando mesmo a organizar uma exposição sobre a arquitetura brasileira e o projeto urbanístico de Brasília no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio. No mais, continuou a escrever regularmente para o *Jornal do Brasil*, em que registrava suas impressões e análises sobre a arte e cultura do Japão e o diálogo da arte local com as novas correntes que aportavam com rapidez, vindas da Europa e da América do Norte.

Entre os muitos textos que Pedrosa publicou durante sua permanência no Japão, destaca-se, pela veemência e mordacidade crítica, um artigo em que descreve suas impressões de uma exposição do coletivo de vanguarda Gutai, publicado no *Jornal do Brasil* em 17 de setembro de 1958. O encontro de Pedrosa com o Gutai coincidia com a rápida ascensão do grupo à fama internacional, impulsionada pela colaboração com Michel Tapié e coroada por sua primeira exposição nos Estados Unidos, naquele mesmo mês de setembro, na galeria Martha Jackson de Nova York. Sem esconder sua aversão a Tapié e à onda tachista que tomara conta da arte mundial em finais dos anos 1950, Pedrosa levanta ainda outro tema que despertaria a curiosidade de críticos e historiadores décadas mais tarde: os paralelos e as diferenças entre o grupo Gutai e o Concretismo brasileiro:

> *Agora, porém, quero tratar da última das exposições que visitei. Trata-se nem mais nem menos de uma que assim se intitula: A arte internacional de uma nova era: Informal e Gutai. Foi organizada pelo Sr. Michel Tapié, de Paris. Tapié é, como se sabe, desses parisienses espertos que, associados a marchands de tableaux, inventam "ismos" e descobrem "gênios" todos os dias, pois que esta é a profissão deles. A mostra se compõe de três partes: uma de artistas japoneses, outra de artistas norte-americanos e outra de euro-*

peus. Associado ao Sr. Tapié e sua "arte outra" está um grupo de jovens artistas, sob a liderança do Sr. Yoshihara Jirō, o Grupo Gutai. Gutai dá no dicionário a significação de "concreção" – a palavra combinada ao sufixo "teki" dá "concreto". Assim, Gutai seria uma "concreção" mas não ainda "concreto". Um dos críticos da exposição, do Japan Times, interpreta a palavra como embodiment, o que nos aproximaria de algo como "encorpamento", para não falar em "incorporação" que nos leva a uma ideia de puro espírito comercial e industrial. Seja como for, o Grupo Gutai nada tem com o grupo concreto daí. São "tachistas" e procuram antes o pretenso informe das origens do que a definição de estruturas novas. A exposição foi a mais fraca de quantas já vi em Tóquio.[15]

Como observa Pedrosa, a palavra japonesa *gutai* (具体) tem sentido de concreto, ou concretude, de modo que a ressonância com o Concretismo brasileiro é literal. Em última instância, pode-se dizer que os dois movimentos compartilham o mesmo nome. A essa coincidência somam-se os paralelos nas suas cronologias, na medida em que a fundação do Gutai em 1954 coincide aproximadamente com o surgimento da arte concreta no Brasil em 1951, na esteira da primeira Bienal de São Paulo.

Tantas convergências levaram historiadores da arte a especular sobre afinidades possivelmente mais profundas entre as teorias e obras dos dois grupos.[16] A importante coletânea norte-americana *Arte desde 1900* (*Art Since 1900*), por exemplo, apresenta o Gutai e o Concretismo brasileiro conjuntamente sob a rubrica da "disseminação da arte modernista pela mídia e sua reinterpretação por artistas fora dos Es-

15 Mário Pedrosa. "Arte - Japão & Ocidente". *Jornal do Brasil*, 17 set. 1958. Republicado em: Mário Pedrosa. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos*, v. 4. São Paulo: EdUSP, 2000, p. 311.
16 Ver, por exemplo: Marc Dachy. *Dada au Japon: segments dadas et néo-dadas dans les avant-gardes japonaises*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002, p. 120.

tados Unidos e da Europa".[17] Ao fazê-lo, não apenas sugere um paralelo entre os dois movimentos, como também atribui suas semelhanças à dívida compartilhada por ambos para com a arte euro-americana. Reproduz, assim, uma representação frequente do fluxo cultural global em termos de centro e periferia, de culturas avançadas e atrasadas, de produtores e consumidores de bens culturais. Explicitando ainda mais a ideia de uma afinidade fundamental entre o Gutai e a vanguarda brasileira, o historiador da arte Marc Dachy afirma, categórico, que, diante de tais indícios, seria impossível "permanecer no registro da mera coincidência".[18] Com a crescente fama internacional de ambos os movimentos, tais especulações continuam a proliferar.

Caberia perceber aí, quem sabe, um elo comum e afinidade particular não apenas entre o Gutai e o Concretismo, mas, de modo mais amplo, entre a arte de vanguarda brasileira e a japonesa pós-Segunda Guerra que justificasse tais convergências? Pedrosa poderia vir a responder que possivelmente sim, mas não de imediato.

Em retrospecto, há que reconhecer certas semelhanças inegáveis entre o Gutai e o Concretismo brasileiro. Os dois movimentos emergiram após a turbulência da Segunda Guerra Mundial em economias em rápido crescimento. Ambos se situaram nas margens (embora não à margem) da cena artística internacional e dialogaram intensamente com os centros artísticos e capitais culturais da Europa e da América do Norte. Mais significativamente, tanto o Gutai quanto o Concretismo, e o Neoconcretismo em particular, cruzaram as fronteiras entre a pintura, o objeto, a poesia visual, performance e interatividade. Enquanto os *Casulos* de Lygia Clark e os *Relevos espaciais* de Hélio Oiticica levavam a pintura para além da moldura e rumo ao espaço tridimensional, Murakami Saburō rompia dramati-

17 Foster, Hal, et al. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism.* New York: Thames and Hudson, 2004. v. 2, pp. 411-16.

18 Marc Dachy, op. cit.

camente o plano simbólico da imagem com a performance *Abrindo seis buracos de uma vez*. O ato de vestir a obra de arte e as relações entre cor, movimento e corpo humano, que definiam os *Parangolés* de Oiticica, foram também cruciais nos *Trajes cênicos* de Tanaka Atsuko. A incorporação da poesia visual nas obras de ambos os grupos constitui outro ponto de convergência.

O Gutai e os concretistas e neoconcretistas brasileiros nunca interagiram diretamente ou referenciaram as obras uns dos outros. Suas semelhanças não se explicam, portanto, em termos de influência mútua. Porém, tampouco se deixam reduzir meramente à disseminação centrífuga do modernismo europeu pelo resto do mundo. Um olhar mais atento a ambos os movimentos revela, antes, o surpreendente antagonismo entre seus pontos de partida na história da arte europeia do século 20. Pode-se dizer que o Concretismo brasileiro – sobretudo o grupo Neoconcreto – e o Gutai convergiram precisamente na medida em que desafiaram e romperam com as principais tradições artísticas às quais estavam associados.

ABSTRAÇÃO E CRÍTICA

As guerras culturais e batalhas políticas na arte da década de 1950 travaram-se intensamente no campo da pintura abstrata. A escolha entre formas geométricas, manchas ou respingos de tinta na tela carregava o peso de um programa político e ideológico. No entanto, os significados atribuídos à política visual da arte abstrata variavam amplamente a depender do contexto. O contraste entre os destinos do abstracionismo geométrico e informal no Brasil e no Japão é particularmente instrutivo nesse sentido. As diferenças entre a recepção crítica da pintura abstrata em cada um desses contextos fornecem uma amostra exemplar dos diversos modos com que a arte europeia e norte-americana era absorvida e ressignificada nas

margens do capitalismo global. Ao mesmo tempo, problematiza e revela a complexidade da relação entre discurso pictórico e discurso político, iluminando, assim, também o papel decisivo da crítica de arte como mecanismo de articulação e tradução entre o âmbito verbal e o visual, entre a esfera estética e a política.

Por um lado, o conceito de "arte concreta", cunhado em 1930 por Theo van Doesburg[19] e reelaborado no pós-Segunda Guerra pelo escultor suíço Max Bill, alcançou na América Latina dos anos 1950, e no Brasil em particular, um grau de protagonismo inédito. Essa hegemonia do Concretismo no Brasil não se deixa dissociar do clima de estabilidade econômica, rápida industrialização e, sobretudo, da ideologia desenvolvimentista que marcou a vida cultural e política do país durante parte da década de 1950. De certo modo, o desenvolvimentismo fez a ponte entre as esferas econômica e cultural, influenciando toda uma geração de intelectuais numa ampla gama de campos, incluindo economia, sociologia, educação, literatura e artes visuais. Entre artistas e críticos politicamente engajados, a aceitação do ímpeto construtivista da arte concreta e a rejeição de tendências informais representavam uma escolha fundamental em relação ao futuro da nação. Aqui também Mário Pedrosa é exemplar, tanto pelo papel central que desempenhou nesse debate, ao abraçar o Concretismo como o ajuste perfeito para a demanda ideológica por uma estética de desenvolvimento e construção, rejeitando a pintura dita "informal" ou "tachista" como irrelevante e inadequada às necessidades imediatas da cultura brasileira, como por ter sabido, melhor do que ninguém, articular essa posição num discurso claro e contundente.

Além de fornecer uma estrutura para a prática artística e crítica, o Concretismo articulou a base ideológica para o estabelecimento das principais instituições artísticas do país. Na São Paulo do pós-

19 Ver: Theo Van Doesburg. "Base de la peinture concrete". *Art concret*, v. 1, abr. 1930, p. 1.

-Segunda Guerra, a aliança entre os governos federal e local, entre a burguesia industrial e a vanguarda construtivista internacional – despojada de seus elementos socialistas – impulsionou a institucionalização da arte moderna. Ao fundar o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948, Ciccillo Matarazzo convidou o belga Léon Degand, grande arauto do Construtivismo europeu, para dirigir o novo museu e organizar sua exposição inaugural. A exposição organizada por Degand, intitulada, em tom quase pedagógico, *Da arte figurativa à arte abstrata*, apresentava o percurso histórico da arte moderna como um desenvolvimento progressivo, no qual a abstração geométrica figurava como ápice, a forma mais avançada e absolutamente moderna de expressão artística.

Não que não houvesse artistas trabalhando com as técnicas de abstração informal e gestual no Brasil do pós-Segunda Guerra. Pelo contrário, principalmente no fim dos anos 1950 a arte informal contava com adesão significativa entre os pintores brasileiros. O poeta e crítico Ferreira Gullar, que, assim como Pedrosa, não escondia sua aversão à tendência, comentou que a certa altura, no Rio de Janeiro e em São Paulo "você não encontrava em nenhuma galeria exposição de arte figurativa — era só Tachismo".[20] A 5ª Bienal de São Paulo, de 1959, lembrada por muitos como o ápice da onda tachista no cenário artístico nacional, consagrou com o primeiro prêmio de pintura brasileira o nipo-brasileiro Manabu Mabe, cujas relações estreitas com o ambiente artístico japonês não foram de modo algum irrelevantes na sua adesão à abstração informal. No entanto, a pintura informal não foi capaz de se desvencilhar do estigma de moda importada, irrelevante para as necessidades urgentes da cultura brasileira, assim como falhou em articular sua produção visual a um discurso teórico

20 Entrevista com Ferreira Gullar. In: Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 90.

coerente no plano nacional. O porquê dessa ausência de um discurso teórico de peso sobre o Informalismo no Brasil é motivo de longas discussões, sobre as quais não cabe aqui me aprofundar.[21] No entanto, vale enfatizar que, ao contrário de uma opinião bastante difundida, não se trata aí de uma impossibilidade inerente à própria pintura informal, e sim das vicissitudes de sua recepção no Brasil, como confirma, de resto, a análise do caso japonês.

No Japão dos anos 1950, o antagonismo entre Construtivismo e abstração informal não desempenhou a função de divisor de águas que lhe coube no Brasil. O conceito de "arte concreta" teve tão pouca penetração no Japão após a guerra que nem os membros do Gutai nem os críticos de arte comentaram sobre a óbvia semelhança entre a noção de arte concreta (*gutai geijutsu*) e o nome oficial do coletivo Associação de Arte Gutai (*Gutai Bijutsu Kyōkai*). Não que as tendências construtivistas estivessem totalmente ausentes. O Concretismo, e a abstração geométrica em geral, teve seu papel no desenvolvimento da arte de vanguarda japonesa no início do século 20,[22] influenciando a obra de artistas como Murayama Tomoyoshi e Saitō Yoshishige (este último, não por acaso, um dos artistas japoneses mais admirados por Mário Pedrosa).[23] Até mesmo alguns dos membros do grupo Gutai chegaram a produzir obras de tom construtivista, tais como Kanayama Akira, com seu projeto de reduzir a pintura a seu estado mínimo, resultando em trabalhos que apresentam exclusivamente formas geométricas vermelhas, azuis e pretas, em tela e papel. Porém, enquanto discurso estético e político, no Japão a arte concreta nunca chegou perto de alcançar a relevância que assumiu no Brasil.

21 Ver: Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger (org.), op. cit.

22 Ver: Gennifer Weisenfeld. *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931.* Berkeley: University of California Press, 2001.

23 Ver: Mário Pedrosa. "Japão e arte ocidental". In: Mário Pedrosa, 2000, p. 293.

Já o Expressionismo Abstrato norte-americano e a Arte Informal de origem francesa foram tremendamente influentes, não apenas entre os membros do Gutai, mas na cena artística japonesa da década de 1950 como um todo. A exposição panorâmica *Arte do mundo de hoje* (*Sekai konnichi no bijutsu*), inaugurada em 1956 na loja de departamentos Takashimaya de Tóquio (à época um local de grande prestígio para exposições de arte, sobretudo de proveniência estrangeira), marcou o início da onda informalista na arte japonesa. Embora a exposição tenha incluído um amplo leque de tendências da pintura contemporânea, foram as obras do grupo coordenado por Tapié, exibidas pela primeira vez no Japão, que causaram o maior impacto e transformaram inteiramente a cena artística local. O efeito do Informalismo foi tal que os críticos cunharam a expressão "Tufão Informal" para descrever o impacto sem precedentes da nova tendência pictórica. A pintura informal atraía não só artistas de índole internacionalista, atentos aos modismos vindos da Europa e dos Estados Unidos, tais como o líder do Gutai, Yoshihara Jirō, mas também intelectuais de esquerda desiludidos com os limites do projeto do Realismo Social na sua recente guinada Zhdanovista. Entre estes, é exemplar o caso de Hariu Ichirō.

A pintura informal produzida durante a Segunda Guerra Mundial e nos primeiros anos após o conflito – com destaque especial para a obra de Jean Fautrier – carregava o peso do testemunho das atrocidades de um passado recente, imbuído de um grito catártico de libertação artística. Não é difícil imaginar a força de ressonância dessas obras numa geração de artistas e críticos japoneses que lutavam com a memória da guerra e do passado fascista, ao mesmo tempo que enfrentavam os desafios da reconstrução social, econômica e cultural, gozando de súbita liberdade de expressão artística após anos de rígida censura. O próprio Tapié promovia a Arte Informal como autêntica expressão da resistência francesa contra a ocupação nazista. Mas foi provavelmente no Japão que essa associação,

da expressividade dolorida da pintura informal com a experiência da Segunda Guerra Mundial, se fez mais determinante.[24]

Contudo, tão ou mais importante que a conexão entre pintura informal e a experiência da guerra, foi a teorização do significado da materialidade da pintura e a sugestão de sua ressonância com o materialismo histórico, enquanto base do pensamento marxista. Ao associar a ênfase da pintura informal na matéria pictórica – no sentido literal do acúmulo de tinta a óleo na superfície da tela – com o papel da materialidade e das relações materiais no processo histórico, Hariu conferiu à abstração informal um significado inédito, cujo alcance no discurso da crítica de arte japonesa posterior é difícil de mesurar.

Publicado em 1956, o "Manifesto da Arte Gutai" reflete a hegemonia do Informalismo na cena artística japonesa. Até certo ponto, é plausível tomá-lo como a resposta de Yoshihara a uma encomenda específica, um pedido dos editores do periódico *Novas tendências da arte* (*Geijutsu shincho*) por um posicionamento do Gutai quanto ao Informalismo.[25] Yoshihara não titubeou em encampar a ideia de uma relação libertadora entre espírito humano e matéria, que enquadrou os debates sobre pintura informalista no Japão dos anos

24 O pintor Kusuno Tomoshige, que emigrou de Tóquio para São Paulo em 1960, comentava sobre o aspecto "infantil" que percebia nas obras dos pintores abstratos brasileiros em comparação com as de seus pares japoneses, qualidade que atribuía à ausência, entre os primeiros, da experiência da guerra. Segundo Kusuno, o contraste era ainda mais claro quando se justapunha as obras de pintores japoneses que imigraram para o Brasil antes da Segunda Guerra, como Manabu Mabe e Tomie Ohtake, com aquelas de artistas que permaneceram no Japão: "As pinturas de Mabe, como seus títulos já expressam, são românticas e líricas. Comparadas às nossas, não perderam certa serenidade" (Kusuno Tomoshige citado por Kobayashi Daisuke. "Nikkei bijutsu-shi gaisetsu" [Breve história da arte Nikkei]. *Burajiru News. Nikkei Shimbun Mail Magazine*, n. 25, 4 jan. 2004. Disponível em: <http://www.melma.com/backnumber_70890_162021/>).

25 Ver: Hirai Shōichi. *Gutai tte nanda?* [O que é o Gutai?]. Trad. Christopher Stephens. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha, 2004, p. 87.

1950, como princípio orientador das práticas artísticas do Gutai.[26] Independentemente das circunstâncias de redação do manifesto, tais princípios ecoam, de fato, em diversos trabalhos do grupo Gutai. É possível ler os experimentos de Shiraga Kazuo, especialmente *Desafiando a lama* (*Doro ni idomu*), como expressão desse confronto entre o espírito humano e a resistência inabalável da matéria.

Justamente essa ênfase na espontaneidade e na libertação da matéria do jugo do espírito, que vincula diretamente o Manifesto Gutai ao Informalismo, também o diferencia fundamentalmente dos princípios e das atitudes do Concretismo. Em sua breve lista dos princípios da "arte concreta", publicada em 1930, Van Doesburg afirma que "a obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes da sua execução".[27] Anos mais tarde, Max Bill explicava o processo criativo da arte concreta nos seguintes termos: "Ideias abstratas que antes existiam apenas na mente tornam-se visíveis de uma forma concreta".[28] Portanto, para Max Bill, o concreto significava, acima de tudo, "a concretização de uma ideia".[29] Seguindo a ênfase concretista na matematização da composição artística, o grupo paulista Ruptura propunha uma concepção inteiramente objetiva e mecânica da pintura como pura expressão do intelecto. A própria cor, argumentavam, deveria ser reduzida ao papel de auxílio visual para a apreensão intelectual da forma. Enquanto criação controlada e planejada da realidade concreta, a arte deveria seguir um conjunto de "princípios claros e inteligíveis" com "grandes possi-

26 Ver: Yoshihara Jirō. "Gutai Art Manifesto". In: Ming Tiampo e Alexandra Munroe (org.). *Gutai: Splendid Playground*. Nova York: Guggenheim Museum, 2013, p. 18.

27 Theo Van Doesburg, op. cit., p. 1.

28 Max Bill. "Concrete Art". Trad. Peter Selz. In: Kristine Stiles e Peter Selz (org.). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 74.

29 Ibid.

bilidades de desenvolvimento prático".[30] Diametralmente oposta ao impulso expressivo do Informalismo (pelo menos no discurso), a arte concreta estaria, então, mais próxima do próprio alvo da crítica de Yoshihara no Manifesto Gutai: uma arte em que a matéria, "massacrada sob o pretexto de produção pela mente, perdeu a capacidade de expressão" .[31] Claramente, aqui não há aperto de mãos entre espírito e matéria – o intelecto humano não hesita em forçar a matéria a se submeter ao seu comando.

A estética política da arte dos anos 1950, que enquadrou a pintura abstrata em termos de um embate entre matéria e espírito, disciplina versus liberdade e, em última instância, socialismo versus capitalismo, colocava o Gutai e o Concretismo brasileiro em extremos opostos do espectro. Em vista de tais oposições radicais, o veredito de Pedrosa em 1958, de que o grupo Gutai "não tem nada a ver" com o Concretismo brasileiro não é surpreendente. No entanto, apesar de seus pontos de partida amplamente divergentes, os dois movimentos convergem num questionamento fundamental do status da arte por meio da performance, da interatividade e da ruptura dos limites do espaço pictórico. Desse modo, o Gutai e o Concretismo brasileiro acabaram por romper não só com as tendências estéticas e ideológicas das quais surgiram, mas também com a política da abstração que moldara o discurso transnacional sobre a pintura ao longo da década de 1950. Essa ruptura radical — concretizada na quebra simbólica e literal da moldura — constitui um dos pontos de origem da arte contemporânea.

30 Waldemar Cordeiro, et al. "Manifesto Ruptura". In. Aracy A. Amaral (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950–1962*). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, p. 69.

31 Yoshihara Jirō. "Gutai Art Manifesto", p. 18.

A QUEBRA DA MOLDURA

Há muito que os filósofos monopolizaram o ofício de teorizar a arte, arrogando-se a autoridade de estabelecer seu lugar e limites perante outros modos de prática social. E, na medida em que a arte é justamente o "outro" da filosofia, que a filosofia se encontra constantemente ameaçada pela arte, tentam incessantemente confinar a arte a uma esfera específica, segura e marginal. Em nome da verdade e da racionalidade, a filosofia — ou o que se costuma chamar hoje simplesmente de "teoria" — marginaliza o discurso sensorial da arte, taxando-o de falso e ilusório. Emoldurando a arte como esfera separada da atividade humana, isolada da vida cotidiana, a filosofia estabelece os limites e determina a legibilidade das práticas e obras artísticas. Garante, assim, a separação entre arte e política como dois âmbitos estanques, ao mesmo tempo que permite sua articulação controlada.

A ruptura desse enquadramento material, discursivo e institucional da arte, ruptura que é ao mesmo tempo literal e simbólica – a "quebra da moldura", na formulação emblemática de Lygia Clark – é o fenômeno que Miyakawa descreve como "descida ao cotidiano". A arte da década de 1960 solapou o caráter mediado da experiência estética da obra de arte. Cabe enfatizar, porém, que essa rejeição da autonomia pela arte dita "de vanguarda" não foi o que primeiramente levou a arte à esfera política. Ao contrário do que afirma Peter Bürger, o que distingue a vanguarda do esteticismo não é "a tentativa de organizar, a partir da arte, uma *nova* práxis vital".[32] Jacques Rancière tem razão ao afirmar que essa tentativa já está presente no próprio regime estético. Quando os artistas do pós-Segunda Guerra retomaram a crítica da autonomia da arte que caracterizara as vanguar-

32 Peter Bürger. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 106. Itálicos do original.

das históricas, o que estava em jogo era, antes, a possibilidade de um modo diferente de intervenção política por meio da arte, não mais mediado pelo mecanismo do julgamento estético. A estratégia consistia em minar o cerne da experiência estética — isto é, a distância contemplativa do espectador em relação à obra de arte. Quando Hélio Oiticica define o programa da "antiarte" com base numa nova posição do artista, "não mais como criador para contemplação, mas como motivador para a criação"[33], é essa rejeição radical da contemplação que está em jogo. É também essa ruptura da estrutura estética como mediação entre arte e sociedade que constitui o cerne da "descida ao cotidiano"[34] teorizada por Miyakawa: o projeto de uma prática artística sem moldura e sem nome.[35]

Thierry De Duve sugere a possibilidade de recuperar o juízo estético kantiano no contexto da arte contemporânea por meio da substituição da afirmação kantiana original "isto é belo" pela afirmação moderna "isto é arte".[36] Segundo De Duve, a transformação provocada pelo *ready-made* duchampiano é aquela do juízo sobre o belo em juízo

33 Hélio Oiticica. "Posição e programa". In: Hélio Oiticica, op. cit., p. 77.

34 Miyakawa Atsushi. "Han-geijutsu: sono nichijō-sei e no kakō" [Antiarte: a descida ao cotidiano], p. 87-96.

35 Num ensaio incluído na coletânea *Art Since 1900*, intitulado "Poststructuralism and Deconstruction", Rosalind Krauss discute a importância desse questionamento da moldura na filosofia francesa do pós-Segunda Guerra e sua influência na vanguarda das décadas de 1970 e 1980. Referindo-se à obra de artistas como Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Robert Smithson, entre outros, Krauss enfatiza a centralidade desse questionamento no âmbito da chamada "crítica institucional". Omite, no entanto, qualquer referência a esse questionamento da moldura nas práticas artísticas que antecedem o pós-estruturalismo e a desconstrução, por exemplo, na obra de Lygia Clark e Ferreira Gullar, entre outros. (Rosalind Krauss. "Poststructuralism and Deconstruction". In: Hal Foster, et al., op. cit., p. 42. Sobre a questão da moldura na filosofia francesa, ver, sobretudo: Jacques Derrida. *The Truth in Painting*. Trad. Geoff Benington e Ian McLeod. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.)

36 Thierry De Duve. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996, p. 302.

sobre a própria identidade artística. Visão semelhante das transformações do juízo artístico no âmbito da "neovanguarda" é sustentada por Hal Foster, que afirma que, ali, "o critério *normativo* da *qualidade* é deslocado pelo valor *experimental* do *interesse*".[37] No entanto, para a arte que busca existir sem nome e sem moldura em meio ao cotidiano, talvez o próprio juízo, mais do que o seu conteúdo, seja o problema. Em última instância, a afirmação "isto é arte" é precisamente o que exclui a possibilidade da arte fora da moldura. Por mais convincente que seja, a análise de Thierry De Duve deixa de lado o problema relativo à condição de possibilidade do julgamento em si, a saber: a distância contemplativa entre o espectador e a obra de arte. Uma vez que essa distância é abolida, a própria possibilidade do juízo está literalmente fora de questão.

Cabe observar, ainda, que a leitura de Duchamp proposta por De Duve segue implicitamente a perspectiva do artista conceitual Joseph Kosuth, para quem "o 'valor' de determinados artistas depois de Duchamp pode ser medido de acordo com o quanto eles questionaram a natureza da arte; o que é um outro modo de dizer 'o que eles *acrescentaram* à concepção da arte' ou o que não existia antes deles".[38] Mas e se, em vez da chave de leitura proposta por Kosuth e De Duve, lêssemos o significado da *Fonte* duchampiana como sugere Akasegawa Genpei, a saber, como uma "libertação efêmera do urinol da sua função no banheiro" e sua condução ao espaço livre do museu, onde não tem função alguma?[39]

37 Hal Foster. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017, p. 69. Itálicos do original.

38 Joseph Kosuth. "A arte depois da filosofia". Trad. Pedro Süssekind. In: Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.). *Escritos de artistas - Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 218. Itálicos do original.

39 Ver: Akasegawa Genpei. "Sutarin ikō no obuje" [O *objet* após Stálin.]. *Obuje wo motta musansha* [O proletário que possuía o *objet*]. Tóquio: Gendai Shichosha, 1970, p. 69.

As práticas conceituais que dominaram a cena artística de Nova York a partir do final dos anos 1960, e o discurso crítico que ocasionaram, ainda moldam, em escala global, nossas percepções sobre aquela década.[40] Desde a formulação paradigmática de Lucy Lippard e John Chandler sobre a "desmaterialização do objeto"[41] na arte conceitual, muito se discutiu sobre uma tendência geral à desmaterialização no âmbito da arte da década de 1960.[42] No entanto, enquanto o Conceitualismo tratava de negar a materialidade da arte, levando-a ao limite do desaparecimento, foi antes a afirmação da importância da materialidade na arte que deu o tom no trabalho de muitos

40 Para além do caso da arte conceitual, de maneira mais geral, como argumenta James Elkins, "a arte de todas as nações continua a ser interpretada usando a caixa de ferramentas da história da arte da Europa Ocidental ou da América do Norte no século 20" (James Elkins. "Can We Invent a World Art Studies?" In: Kitty Zijmans e Wilfried van Damme (org.). *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam: Valiz, 2008, p. 113). Piotr Piotrowski formula um contraponto a essa história da arte demasiadamente centrada no contexto euro-americano, propondo uma "história horizontal" da arte moderna. "Um modelo alternativo de interpretação dos processos da história da arte", afirma Piotrowski, "deve estar enraizado na crença de que a arte moderna local foi inspirada nos centros ocidentais da cultura moderna, mas, por outro lado, seus significados não devem ser reduzidos à gama disponível no Ocidente" (Piotr Piotrowski. "Towards a Horizontal History of Modern Art". *Writing Central European Art History*. Viena: ERSTE Stiftung, 2009, p. 4).

41 Ver: Lucy R. Lippard. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1973. Ver também: Lucy R. Lippard e John Chandler. "The Dematerialization of Art". In: Alexander Alberro e Blake Stimson (org.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 1999, pp. 46-51.

42 Ver: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Catálogo de exposição. Nova York: Queens Museum of Art, 1999, pp. 127-39. Para uma avaliação crítica da questão da materialidade e "desmaterialização" no contexto da arte norte-americana e europeia da década de 1960, ver também: Michael Newman. "The Material Turn in the Art of Western Europe and North America in the 1960s". In: *Beyond Preconceptions: the sixties experiment*. Catálogo de exposição. Nova York: Independent Curators International, 2000.

outros artistas do mesmo período, tais como os membros do grupo Gutai, entre outros, no Japão, e os neoconcretistas no Brasil.

No "Manifesto da Arte Gutai", Yoshihara defendia uma arte em que "a matéria não é assimilada pelo espírito" e "o espírito não força a matéria à submissão".[43] Vale salientar, porém, que mesmo antes de Yoshihara, críticos como Hariu Ichirō e Segi Shin'ichi já enxergavam no papel central que a pintura informal dava à matéria a possibilidade de uma nova estética materialista, oposta à primazia idealista da forma. Contemporaneamente, os poetas concretos procuravam lançar luz sobre as bases materiais da comunicação verbal, e os experimentos neoconcretos com a materialidade da escrita e da leitura confundiam os limites entre poesia e artes visuais. Essa virada para a materialidade, presente numa ampla gama de práticas artísticas, abriu caminho para algumas das transformações radicais da arte da década seguinte.

A arte conceitual tratou de inverter a relação entre arte e filosofia, transformando a própria arte em discurso racional filosófico. Em "A arte depois da filosofia" (*Art After Philosophy*), Kosuth argumenta que "o século 20 trouxe à tona uma época que poderia ser chamada 'o fim da filosofia e o começo da arte'".[44] O que Kosuth chama de "começo da arte", é claro, não significa o início da arte em geral, mas apenas do seu estágio mais elevado, ou seja, a arte conceitual. Trata-se aí de uma refutação irônica da tese de Hegel sobre o "fim da arte", segundo a qual a arte deveria ser vista como "algo do passado" que "perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa *representação*".[45] Para Kosuth, ao contrário, é a arte (conceitual) que toma da filosofia a função de delimitar a arte, tornando-a

43 Yoshihara Jirō. "Gutai bijutsu sengen" [Manifesto da Arte Gutai]. In: Hirai Shōichi, op. cit., p. 84.

44 Joseph Kosuth. "A arte depois da filosofia", p. 212.

45 Georg W. F. Hegel. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2001. v. 1, p. 35. Itálicos do original.

auto-afirmativa e autolimitada. Em suas próprias palavras: "A arte é a definição da arte".[46] A arte se torna sua própria moldura.

Apesar do anti-hegelianismo ostensivo de Kosuth, a manobra que o artista identifica e celebra na arte conceitual pode ser lida como a consumação da tese de Hegel sobre o fim da arte. Segundo Hegel, a arte chega ao fim precisamente quando transcende e supera a si mesma. "Neste estágio supremo", escreve, "a arte também ultrapassa a si mesma, na medida em que abandona o elemento da sensibilização reconciliada do espírito, e da poesia da representação passa para a prosa de pensamento".[47] Mas não é exatamente isso que está em jogo na chamada "desmaterialização da arte"? Nesse sentido, a arte conceitual consistiria na realização do pronunciamento de Hegel sobre o fim da arte.

Os artistas e poetas discutidos neste livro não desmaterializaram a obra de arte. Sua preocupação não era buscar uma definição da arte, no sentido de estabelecer seus limites e fronteiras. Ao contrário, eles se esforçaram por encarnar uma ruptura com as definições existentes de arte, não para criar novas definições, mas para deixar a arte existir sem definição e sem moldura. Suas práticas constituem um modo de pensar que rejeita a própria distinção entre sensorial e racional, bem como a separação entre os discursos artístico e filosófico. Para esses artistas, a arte não começa com o fim da filosofia; não há fim algum, nem da arte nem da filosofia, no sentido de uma *Aufhebung* dramática final, indo do sensorial e material ao racional, ou vice-versa. A rigor, sua arte não é "conceitual". Arte teórica, em lugar de arte conceitual, seria talvez uma designação mais adequada às suas práticas. Como se relacionar com a arte nessas condições, isto é, relacionar-se com um discurso simultaneamente verbal e visual, sensorial e racional, é um dos desafios

46 Joseph Kosuth. "A arte depois da filosofia", p. 226.

47 Georg W. F. Hegel, *Cursos de Estética*, 2001. v. 1, p. 102.

deste livro. No mais, trata-se de um desafio implícito ao próprio conceito de arte contemporânea, na medida em que este designa a tentativa de reemoldurar, e assim de reinstitucionalizar, a ruptura da moldura institucional da arte.

Políticas da abstração

"Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a relação da arte com a sociedade."
— Theodor Adorno

Os olhos daqueles que foram treinados na luta entendem isso imediatamente. Porque seus olhos já não são olhos de observadores, e sim olhos que organizam a matéria para a mudança."
— Abe Kōbō

Em meio ao intenso debate em torno da pintura abstrata que norteou o discurso artístico da década de 1950, coube à crítica o papel de mediadora entre a aparente universalidade do campo visual e os diversos dialetos da política cultural. A escolha entre formas geométricas ou manchas de tinta sobre a tela tinha, então, peso de declaração política. Porém, os significados atribuídos à política visual da arte abstrata variaram amplamente nos diversos contextos regionais e nacionais. Antes que os artistas da década de 1960 tentassem "anexar a função do crítico", como formulou Joseph Kosuth,[48] tornando desnecessária essa intermediação, coube à crítica verbalizar a significação dos discursos visuais das artes plásticas, determinando, em larga medida, o modo da sua inserção social e política. Não fosse o papel decisivo dos críticos em fornecer uma estrutura teórica à pintura do pós-Segunda Guerra, o Expressionismo Abstrato dificilmente teria chegado a simbolizar a liberdade e o novo

48 Joseph Kosuth. *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge: The MIT Press, 1993, p. 39.

"*American way of life*", o Informalismo não seria identificado como expressão pictórica da Resistência francesa contra a ocupação nazista, e a abstração geométrica não teria se tornado a estética quase oficial do desenvolvimentismo latino-americano.

A pintura e outras artes visuais não participam imediatamente do discurso. Elas dependem, para isso, necessariamente da mediação verbal. E, na medida em que a correspondência entre os âmbitos visual e verbal não é unívoca, textos visuais podem entrar no discurso com sentidos múltiplos. A pintura é inerentemente aberta à apropriação discursiva. Ou, como coloca Michel Foucault, "a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita".[49] A tradução verbal de obras visuais jamais esgota o seu potencial de significar, que excede continuamente a verbalização. Consequentemente, o significado político da arte não se encontra fixado na materialidade de obras e práticas. Depende necessariamente de uma moldura discursiva, verbal. A moldura ou enquadramento discursivo é o dispositivo que regula a legibilidade da arte, determinando quais características são relevantes — forma, cor, dimensão etc. — e quais podem, ou devem, ser ignoradas na leitura de cada obra ou prática artística.

Nos anos 1950, o ímpeto de criação de uma linguagem internacional da arte abstrata, baseada na universalidade da forma, tampouco escapava à necessidade de mediação verbal. De modo que a moeda universal da abstração se deparava com uma intransponível crise de conversibilidade. Em mais de um sentido, o (des)encontro de Pedrosa com o grupo Gutai — e com a arte japonesa de vanguarda em geral — durante sua estadia em Tóquio, em 1958, está inscrito nessa lógica transnacional do discurso artístico do pós-Segunda Guerra, que oscilava entre uma suposta universalidade do visual e

49 Michel Foucault. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Thannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 12.

a necessidade da sua tradução pelos dispositivos discursivos que o enquadravam.

Que o discurso político em torno da arte abstrata tenha enfocado sobretudo a forma como principal portadora de significado naquela arte, e que os "antagonismos não resolvidos da realidade" tenham podido "retornar às obras de arte como problemas imanentes da sua forma", como coloca Adorno,[50] ambos são fruto de um modo específico de enquadramento, isto é, de certo regime de legibilidade da arte. Justamente esse regime de legibilidade é o que informa o objeto central, o ponto de disputa da política da abstração que dominou o discurso artístico dos anos 1950. O processo de configuração das linhas básicas do regime de legibilidade que orientou a arte japonesa do pós-Segunda Guerra entre forma e matéria, realismo e abstração, e suas consequências políticas, são o objeto deste capítulo.

PINTURA E MATÉRIA

Tome-se, por exemplo, uma composição de Yoshihara Michio, membro do grupo Gutai, datada de 1959. A peça, intitulada simplesmente *Obra* (*Sakuhin*), consiste num grande painel de madeira coberto de areia e cascalho. Enquanto pintura, chama atenção sobretudo por sua qualidade tridimensional quase tátil, que parece convidar o espectador a esquecer momentaneamente a forma, cor e composição, e se concentrar no seu aspecto material — a textura e o peso do cascalho preso à superfície da madeira, o fato de que a pedra e a areia não são ali representadas, mas encontram-se realmente presentes no painel. Sugere-se assim que a obra acabada evoca também o processo, a prática criativa que, mais do que simples meio para um fim,

50 Theodor W. Adorno. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2012, p. 18. Tradução modificada.

constitui o cerne da experiência artística. Ou, pelo menos, é assim que o "Manifesto da Arte Gutai" sugere que se perceba essa e outras obras do grupo, em função da ênfase dada ao papel da matéria na prática artística.[51]

Que uma pintura seja lida como representando um objeto ou paisagem, ou que a imagem pintada seja percebida como real e independente de qualquer referente externo, como propunham os concretistas, isso é algo que depende, em última instância, da moldura enquanto dispositivo discursivo que, por definição, não é parte da obra em si. No entanto, uma obra de arte não está simplesmente ali, indiferente, como uma tábula rasa aguardando ser discursivamente emoldurada e interpretada. Se, por um lado, a matéria pura não tem sentido e é, por definição, aquilo que está fora da consciência, por outro lado, a consciência — o significado e, portanto, o discurso — nunca pode ser totalmente indiferente à matéria.

Matéria é o que resiste ao significado e, portanto, à moldura discursiva. É concebível descrever uma pintura a óleo como pedaço de tecido de linho montado sobre madeira e coberto com camadas de óleo colorido de semente de linhaça. É possível ir ainda mais longe e representá-lo em termos de moléculas e átomos que possuem propriedades físicas diferentes. Nenhuma dessas abordagens produzirá uma descrição final da pintura na sua materialidade pura. Como coloca o escritor e teórico literário Abe Kōbō num texto de 1952, ecoando a intensa preocupação com a matéria na arte e literatura japonesa da época: "A matéria está fora da consciência. E, mesmo que a matéria seja a base da consciência, matéria e consciência relacionam-se, não de maneira unilateral e determinística, mas dialeticamente, sempre se transformando e se

51 "A arte *gutai* insufla vida na matéria [...]. Quando a matéria permanece intacta e expõe suas características, ela começa a contar uma história e chega até a gritar." (Yoshihara Jirō, 2013, p. 18)

influenciando mutuamente".[52] Seguindo a formulação de Abe, pode-se dizer que a obra de arte constitui um lugar privilegiado do encontro dialético entre discurso e matéria.

Em 1973, o artista e crítico Hikosaka Naoyoshi escreveu que a arte japonesa do pós-Segunda Guerra teve como ponto de origem a afirmação do Gutai de que "quando a matéria é revelada como matéria, ela começa a falar por si mesma", e que ela havia retornado a esse mesmo ponto no final da década de 1960, com o coletivo Mono-ha, delineando assim uma trajetória circular.[53] Com essa afirmação, Hikosaka sugere uma afinidade conceitual entre o "Manifesto da Arte Gutai", de 1956, e a teorização do Mono-ha feita por Lee Ufan. Ao mesmo tempo, destaca o problema da materialidade como origem e destino da trajetória discursiva, supostamente circular, da arte japonesa pós-Segunda Guerra.

Como se viu, é certo que o Manifesto confere à matéria papel central no contexto da criação, uma preocupação com a materialidade das coisas que é igualmente fundamental para o Mono-ha, cujo nome é traduzível literalmente ao português como "Escola da Coisa", ou "Facção da Coisa".[54] No entanto, mesmo sem insistir no

52 Abe Kōbō. "Atarashii Riarizumu no tame ni: ruporutage no imi". [Por um novo Realismo: o sentido da reportagem] In: *Abe Kōbō Zenshu*. Tóquio: Shinchōsha, 1997, p. 249. Uma tradução resumida desse texto, em inglês, está disponível em: Doryun Chong, et al. (org.). *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989.* Durham: Duke University Press Books, 2012, pp. 44-8. (A passagem não está incluída na tradução em inglês).

53 Hikosaka Naoyoshi. "Tojirareta enkan no kanata wa. 'Gutai' no kiseki kara nani wo..." [Além do círculo fechado: e depois do rastro do Gutai?]. *Bijutsu techō*, n. 227, ago. 1973, p. 91. Uma tradução resumida desse texto, feita em inglês, está disponível como "Beyond the Closed Circle: What Can We Learn from Gutai's Trajectory?" em: Doryun Chong, et al. (org.), op. cit., pp. 274-9.

54 Essa ênfase na materialidade está expressa de maneira exemplar na crítica de Lee Ufan ao conceitualismo, em seu ensaio "Adoração da Ideia e crise da expressão" (ver: Lee Ufan. "Kannen sūhai to hyōgen no kiki. Obuje shisō no shōtai to yukue". *Deai o motomete*. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha, 2000, pp. 7-46).

fato de que o próprio Lee Ufan nega veementemente qualquer afinidade entre os princípios que norteavam as práticas do Mono-ha e as propostas do Gutai[55], vale lembrar que não foi com o Gutai que o problema da matéria primeiramente apareceu no discurso artístico japonês do pós-Segunda Guerra. Seus traços podem ser encontrados já no início dos anos 1950, pelo menos, e aparecem ainda antes no campo da crítica literária.[56] Na época da publicação do Manifesto Gutai, a discussão sobre o papel da matéria na pintura estava no seu auge. Como observa Hirai Shōichi, é possível considerar o Manifesto como a resposta de Yoshihara aos debates acalorados sobre a importância da matéria na pintura, estimulados pela introdução do Informalismo e do Expressionismo Abstrato no Japão, em meados da década de 1950.[57]

Em 1956, na esteira da grande exposição internacional de pintura abstrata, intitulada *Arte do mundo de hoje* (*Konnichi sekai no bijutsu*), a Arte Informal tomou conta da cena artística japonesa. O fenômeno veio a ser conhecido como "Tufão Informal" (*Anforumeru taifū*) ou "Turbilhão Informal" (*Anforumeru senpū*). A mostra, organizada pelo consagrado artista Okamoto Tarō e pelo Clube da Arte na loja de departamentos Takashimaya, expôs pela primeira vez no país a obra do grupo de pintores informalistas liderado pelo crítico Michel Tapié. Apesar das pretensões internacionalistas do título da exposição, os organizadores conferiram privilégio claro à pintura francesa, tendo o Informalismo como protagonista. O impacto de longo prazo da exposição, e da pintura

55 Lee Ufan entrevistado pelo autor, 15 ago. 2006.

56 Na verdade, esses debates podem ser rastreados até o período pré-guerra, como no influente ensaio de 1938 de Takiguchi Shūzō, "Arte moderna", amplamente lido entre os críticos de arte do pós-Segunda Guerra. Ver: Takiguchi Shūzō. "Kindai geijutsu" [Arte moderna]. *Korekushon Takiguchi Shūzō* [Coletânea Takiguchi Shūzō]. Tóquio: Misuzu shobō, 1991, pp. 385-414.

57 Hirai Shōichi entrevistado pelo autor, 5 jun. 2007.

informal em particular, foi de tal ordem que é quase impossível discutir a história da arte do pós-Segunda Guerra no Japão sem levar em conta as suas repercussões.

As semelhanças do Gutai com o Informalismo e o Expressionismo Abstrato são frequentemente superestimadas, a ponto de reduzir o coletivo japonês a mera imitação de tendências europeias e norte-americanas.[58] Quanto a isso, os comentários de Pedrosa sobre o Gutai não fogem à regra. Porém, para entender a posição do Gutai em relação à pintura informal e, de maneira mais geral, o próprio significado da apropriação de certas técnicas e estilos naquele contexto, é preciso atentar para o processo complexo de tradução dos discursos visuais do Expressionismo Abstrato e do Informalismo pela crítica de arte japonesa dos anos 1950, no contexto de um projeto estético e político amplamente divergente do discurso euro-americano.

Entre outros fatores, vale enfatizar que, assim como no Brasil, o discurso sobre a pintura abstrata no Japão não passou pelo processo de "desmarxização" que pautou a interpretação dominante do Expressionismo Abstrato nos Estados Unidos.[59] Para os marxistas japoneses que se opunham à redução da arte revolucionária aos moldes do Realismo Socialista, formulados por Andrei Zhdanov em 1934, o "Tufão Informal" acenava com a possibilidade de articular uma nova estética materialista baseada nas novas tendências da pintura euro-americana.

Nesse contexto, Hariu Ichirō foi o primeiro e principal crítico a articular um discurso consistente sobre o significado estético, filosófico e político da pintura informal. Nos espessos acúmulos de tinta na su-

58 Ming Tiampo comenta essa crítica frequente ao Gutai, feita por críticos europeus e norte-americanos, em: Ming Tiampo. *Gutai: Decentering Modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2011, p. 6.

59 Sobre a "desmarxização" no discurso da crítica de arte norte-americana, ver, por exemplo: Serge Guilbaut. *Comment New York vola l'idee d'art moderne.* Paris: Pluriel/ Fayard, 2008.

perfície das telas informalistas, Hariu discerniu uma tentativa radical de liberar o potencial de significação da matéria do jugo da forma no discurso pictórico. Ao conectar a relação entre matéria e forma na pintura ao problema filosófico da relação entre matéria e consciência, Hariu articulava a ideia de uma pintura materialista ao materialismo enquanto posição filosófica e política. A aposta de Hariu na pintura informal como ponto de origem para uma nova estética materialista sinalizou uma mudança profunda no discurso artístico da época, na medida em que substituía as preocupações políticas concretas e imediatas do Realismo pelo problema da relação entre forma e matéria na obra de arte. Aqui também os paralelos e divergências relativos à passagem do Realismo à arte abstrata no Brasil pós-Segunda Guerra são extremamente instrutivos.

VANGUARDA E REALISMO

Das suas origens históricas nos escritos do crítico francês Jules Champfleury à formulação paradigmática de Friedrich Engels sobre "representar personagens típicos em circunstâncias típicas",[60] a ideia de Realismo Social reuniu tradicionalmente os campos da literatura e das artes visuais. Também no Japão do pós-Segunda Guerra, as chamadas "querelas do realismo" (*riarizumu ronsō*) na pintura podem ser consideradas uma continuação dos debates literários sobre Realismo que tiveram início em janeiro de 1946, entre os membros da revista *Literatura moderna* (*Kindai bungaku*) e o teórico literário e membro do Comitê Central do Partido Comunista Japonês Kurahara Korehi-

60 Engels escreveu em 1888: "O realismo, a meu ver, implica, além da verdade dos detalhes, a reprodução fiel de personagens típicos em circunstâncias típicas". Friedrich Engels. "Letter to Margaret Harkness. London, April 1888." Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm>.

to. Como assinala Victor Koschmann, o conceito de Realismo ocupou posição importante nos intensos debates sobre a relação entre subjetividade e prática revolucionária que mobilizaram uma ampla gama de intelectuais no Japão imediatamente após a Segunda Guerra Mundial.[61] Em linhas gerais, o debate sobre Realismo literário logo após 1945 estava polarizado: de um lado, Kurahara, que no entreguerras havia sido membro do movimento da Literatura Proletária, enfatizava a importância do realismo e da objetividade, bem como a necessidade de os escritores adotarem o "ponto de vista do povo".[62] Enquanto isso, membros do grupo de associados à revista *Literatura moderna*, como Honda Shūgo, Haniya Yutaka e Ara Masato, entre outros, defendiam a necessidade de levar em conta e assumir as próprias posições subjetivas de intelectuais oriundos da pequena burguesia como ponto de partida para compreender a sociedade.

No âmbito das artes visuais, o início dos debates sobre realismo pode ser localizado num ensaio do crítico de arte e membro do Partido Comunista Japonês Hayashi Fumio sobre uma exposição de pinturas a óleo da Era Meiji de Takahashi Yūichi.[63] O que começou como uma discussão de cunho histórico, entre Hayashi e o crítico de arte Hijikata Teiichi, sobre as diferentes concepções de realismo na pintura Meiji, evoluiu gradualmente para uma oposição entre Realismo e vanguarda na arte do pós-Segunda Guerra. Ao contrário do Brasil,

61 "De maneira crua, a concepção marxista aceita prescrevia que cada estágio do desenvolvimento histórico seria conduzido pelo sujeito social a ele apropriado. A etapa da revolução democrático-burguesa não seria exceção. [...] Ou seja, o sucesso da revolução democrática japonesa do pós-Segunda Guerra envolveu uma conexão intrínseca com um sujeito social revolucionário adequado, e uma "subjetividade", ou *shutaisei*, foi entendida como o critério normativo desse sujeito" (Victor Koschmann. *Revolution and Subjectivity in Postwar Japan*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, pp. 1-2).

62 Ibid., p. 45.

63 Nakamura Giichi. *Nihon kindai bijutsu ronsōshi* [História dos debates sobre arte moderna no Japão]. Tóquio: Kyuryudo-sha, 1981, pp. 265-78.

onde a oposição entre realismo e abstração marcou profundamente o discurso crítico da época, para os artistas e críticos japoneses a dicotomia entre abstrato e figurativo não tinha o mesmo peso, uma diferença que pode ser atribuída, ao menos em parte, à posição central que o Surrealismo ocupara na arte japonesa já desde antes da Segunda Guerra Mundial.

No mais, artistas e críticos no Japão do pós-Segunda Guerra nem sempre consideraram realismo e vanguarda incompatíveis na prática artística, embora fossem opostos como categorias discursivas. Pelo contrário, muito se especulou sobre a possibilidade de reconciliar os dois. Enquanto os debates literários e filosóficos sobre a subjetividade revolucionária gradualmente perdiam força em meio à transição do projeto de democratização que orientou os primeiros anos da ocupação norte-americana no Japão para uma política marcadamente anticomunista, orientada pela Guerra Fria, a dicotomia entre realismo e vanguarda continuou relevante no discurso artístico japonês até meados da década de 1950. Numa mesa-redonda de 1953, publicada no periódico *Crítica de arte* (*Bijutsu hihyō*) com o título "Vanguarda e Realismo", o artista Okamoto Tarō defendia a necessidade de separar claramente o problema do realismo na pintura da questão do realismo literário:

> *É necessário traçar uma distinção técnica clara entre realismo na literatura e realismo na pintura. Até agora, o método do realismo literário tem sido simplesmente transportado e superficialmente aplicado, tal e qual, no campo da pintura. Pelo menos, parece-me que muitos artistas de esquerda incorrem nessa confusão. Como a literatura é algo que ocorre originalmente no campo das ideias, não faria sentido simplesmente levar sua teoria do realismo, isto é, a noção de personagens típicos em circunstâncias típicas, sem mais, para o campo da pintura. Um certo conhecimento e um modo particular de pensar e apreender as*

coisas [mono] *em um sentido mais estrito são necessários. Artistas, e particularmente pintores, estão na posição de fazer coisas. E, embora essa seja a questão mais importante, as pessoas acabam prestando mais atenção ao nível das ideias.*[64]

Okamoto compreendeu a especificidade da pintura em termos da sua relação privilegiada com o campo material das "coisas", isto é, em termos da capacidade da pintura de produzir "coisas" concretas em vez de meramente representá-las. O pintor Tsuruoka Masao sustentaria noção semelhante, repreendendo os pintores japoneses por não retratarem coisas: "Eu diria que a pintura [japonesa] representa uma *ideia*, uma experiência, o intangível. Mesmo que as *ideias* devam ser expressas com e por meio das *coisas*, *os artistas esquecem-se das coisas ao tentar representá-las*".[65] Essa ênfase na materialidade das coisas em oposição ao âmbito das ideias, que era compartilhada pelos realistas e vanguardistas que defenderam a especificidade das artes plásticas em oposição à literatura, ressoa no apelo do Gutai por uma arte voltada ao concreto e à matéria. Tal preocupação com a matéria encontrava ressonância numa indagação do pensamento marxista japonês sobre a matéria, que já se fazia presente desde os anos 1930. Como postulou o filósofo Kakehashi Akihide, num texto clássico de 1934, a tarefa do pensamento consistia em "compreender a matéria [*busshitsu*] como o princípio do materialismo [*yuibutsuron*]", a fim de "compreender concretamente a sociedade real".[66] O materialismo não funcionava, portanto, como

64 Hanada Kiyoteru, Suematsu Masaki e Okamoto Tarō. "Zadankai: Avangyarudo to riarizumu". *Bijutsu hihyō,* dez. 1953, p. 26.

65 Saitō Yoshishige, Tsuruoka Masao, Komai Tetsurō e Oyamada Jirō. "Depicting 'Things', not 'Ideas'". In: Doryun Chong, et al. (org.), op. cit., p. 59. Itálicos do original.

66 Kakehashi Akihide. *Busshitsu no tetsugaku-teki gainen: shakai-shi no shizen-shi-teki haaku no tame ni* [O conceito filosófico de matéria: em busca de uma compreensão natural-histórica da história social]. Tóquio: Aoki shoten, 1958.

explicação suficiente do processo social. Ao contrário, era preciso partir daí para um questionamento filosófico do próprio conceito de matéria.

Em resposta à tentativa de Okamoto de distinguir entre realismo pictórico e literário, o crítico de arte Hanada Kiyoteru argumentava que, apesar das diferenças óbvias entre literatura e pintura, era necessário fundar uma concepção de realismo capaz de abranger tanto o campo literário quanto o pictórico.[67] Hanada não considerava o âmbito das coisas, ou da matéria, como base válida para o realismo na pintura. Num ensaio de 1950, intitulado "Meditação sobre as maçãs", ele parodiava a posição de Okamoto com a história de um artista que ingenuamente lhe pergunta se há ou não ideologia nas maçãs: "Em resposta, Okamoto fez uma declaração igualmente ingênua: 'Eu não sei se elas contêm ideologia, mas você pode ter certeza que elas contêm sementes'".[68] Para Hanada, a ingenuidade na resposta espirituosa de Okamoto residia na sua crença de que todas as maçãs contêm sementes; ou seja, em acreditar que os objetos possuem algum tipo de núcleo material que pode servir de base firme à representação realista. Em última análise, Hanada compara a crença de Okamoto nas sementes a um tipo de fetichismo; isto é, à confiança excessiva na objetividade e na existência das "coisas" independentemente da apreensão subjetiva:

> *No passado, muitos artistas abandonaram prontamente a arte abstrata e o Surrealismo e acabaram abraçando corajosamente o Realismo Socialista, o que, a meu ver, provavelmente não ocorreu porque eles descobriram ideologia nas suas maçãs, mas mais provavelmente, porque descobriram que as maçãs não tinham sementes.*[69]

67 Hanada Kiyoteru, Suematsu Masaki e Okamoto Tarō, op. cit., p. 27.

68 Hanada Kiyoteru. "A Meditation on Apples". In: Doryun Chong, et al. (org.), op. cit., p. 40.

69 Hanada acrescenta ainda que o fetichismo de Okamoto força-o a "vagar para frente

Se, por um lado, o Realismo Socialista é abertamente ideológico e tendencioso quando se propõe a representar a realidade "em seu desenvolvimento revolucionário",[70] por outro, diz Hanada, o esforço de Okamoto em penetrar no núcleo material da realidade não é nem mais verdadeiro nem menos ideológico, é simplesmente mais ingênuo, precisamente por sua firme crença na objetividade.

No meio artístico do Japão do pós-Segunda Guerra, Hanada não era o único a apresentar argumentos filosóficos a favor do Realismo Socialista. Em 1952, Abe Kōbō celebrou o fato de que, com o novo realismo instituído pelo movimento da Pintura de Reportagem, "o caminho para o Realismo Socialista está sendo aberto mais uma vez",[71] tanto na literatura quanto na pintura. Abe citou o *Materialismo histórico e dialético* (1938) de Stálin como a principal referência na sua conceituação da noção de matéria. Enquanto elogiava o Surrealismo por seus avanços significativos na compreensão da matéria, Abe enfatizava também a necessidade de purificar o movimento de suas influências equivocadas e reacionárias, que ele atribuía ao trotskismo:

> *Ao mesmo tempo, porém, o próprio Surrealismo, ou seus aspectos equivocados, devem ser rejeitados e destruídos. Houve aqueles que capitularam à influência reacionária e se tornaram trotskistas, convertidos ao catolicismo e simpatizantes do fascismo. Qual é a base de sua posição contrarrevolucionária? Baseia-se em seu*

e para trás, entre a arte abstrata e o Surrealismo", sem reconhecer o fato crucial de que "maçãs com sementes são destinadas aos produtores, enquanto que maçãs sem sementes são destinadas aos consumidores". Ibid., p. 41.

70 Andrei A. Zhdanov. "Soviet Literature - The Richest in Ideas, the Most Advanced Literature". In: H. G. Scott (org.). *Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writers' Congress.* Nova York: International Publishers, 1935, p. 21.

71 Abe Kōbō. "For a New Realism: The Meaning of Reportage". In: Doryun Chong, et al. (org.), op. cit., p. 48.

olhar vago sobre a matéria, em seu simples olhar sem tentar tocar e então, a partir de algum sentimento vago, tomar a falta de sentido que viam como pretexto para o niilismo.[72]

Segundo Abe, embora o Surrealismo tenha sido capaz de "se aproximar da matéria"[73] ao explorar o inconsciente, ele foi incapaz de reter tais ganhos teóricos. Para ele, isso se devia, ao menos em parte, à influência perniciosa do trotskismo, com sua compreensão insuficiente da matéria. Parafraseando Marx das *Teses sobre Feuerbach*, Abe afirmava que somente quando a matéria é apreendida por meio da prática e da "atividade humana sensível",[74] e não como objeto de contemplação, é que a arte e a literatura incorporam o verdadeiro significado do Realismo Socialista.

Não que Hanada e Abe Kōbō seguissem à risca as doutrinas oficiais soviéticas relativas à produção artística. Foi, antes, o termo "Realismo Socialista" que adquiriu conotação relativamente ampla nos discursos literários e artísticos japoneses no início da década de 1950. Expressar as próprias posições em termos de "Realismo Socialista" significava apoiar a arte e a literatura realistas que ajudavam a avançar no objetivo da revolução socialista e demonstrar, ao mesmo tempo, certo grau de lealdade com as posições do Partido Comunista Japonês (PCJ). Em contrapartida, pelo menos até 1955, o PCJ manteve uma atitude ambiguamente permissiva — embora não favorável — em relação às práticas artísticas de vanguarda. Na verdade, a notável persistência do realismo no mundo da arte japonesa pós-Segunda Guerra está fundamentalmente ligada à relativa flexibilidade

72 Ibid., p. 47.

73 Ibid., p. 46.

74 Karl Marx. "Marx sobre Feuerbach (1845)". In: Karl Marx e Friedrich Engels. *A ideologia alemã*. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 537. A editora publicou as Teses com o título original dado por Engels na sua primeira publicação, em 1888.

demonstrada pelo PCJ durante a primeira metade da década, bem como às intervenções decisivas de críticos teoricamente sofisticados em favor do realismo, como Hanada e Abe. Compare-se a essa situação o caso dos defensores brasileiros do Realismo Socialista, que, em parte por incapacidade, frequentemente recusavam se envolver em debates filosóficos abstratos, nunca tendo sido capazes de desenvolver um arcabouço teórico que amparasse sua postura estético-política contra a abstração. O fato de que, em última análise e ao contrário do Japão, foi a posição do "trotskista" Mário Pedrosa que prevaleceu no mundo da arte brasileira, é algo que não está alheio a essa disparidade teórica.

A MATÉRIA SOCIAL DA PINTURA DE REPORTAGEM

No início da década de 1950, a questão da matéria no discurso artístico japonês encontrava-se intrinsecamente ligada à ênfase em registrar e documentar a realidade social. Como demonstra Toba Koji, o conceito de *kiroku*, traduzível aproximadamente como *registro* ou *documento*, abarca uma ampla gama de práticas discursivas que vão desde o cinema de documentário e a televisão até o registro de histórias regionais feito pelo Movimento da História Popular (*kokuminteki rekishigaku undō*) e as teorias e práticas de reportagem na literatura e na pintura.[75] Enquanto a tarefa de registrar a realidade parecia reunir a arte e os meios de comunicação de massa, os críticos se esforçavam por teorizar a singularidade da arte e da literatura realistas em contraposição à objetividade achatada da descrição empírica. Na formulação de Abe Kōbō: "assim como o objetivo da teoria não é interpretar a realidade, mas

75 Toba Koji. *1950 nendai "kiroku" no jidai* [Os anos 1950: a era do *kiroku*]. Tokyo: Kawade shobō shinsha, 2010, p. 9.

transformá-la, a arte não se limita a interpretar a alma humana, mas a transforma".[76] Essa era, segundo Abe, a função da reportagem literária, que "é obviamente distinta da reportagem de artigos de notícias comuns. Aquela visa apreender a realidade social, o significado social, ou melhor, a relação tensa entre a consciência social e a matéria".[77] Por um lado, como coloca Justin Jesty, o conceito de "reportagem" definia então, sobretudo, "uma prática de produção e um padrão de recepção que opera na suposição de que o escritor ou pintor está representando um lugar ou evento real e geralmente recente".[78] Por outro lado, "reportagem" implicava certo modo de ver e representar supostamente capaz de ir além da mera objetividade superficial, a partir de uma compreensão mais complexa da relação dialética entre consciência e matéria.

Num artigo publicado em 1952 sob o título "Arte e Revolução", Mário Pedrosa definia o papel revolucionário da arte abstrata em contraposição ao anacronismo da pintura documental. Respondendo a um dos muitos ataques à pintura abstrata pelo crítico Ibiapaba Martins, Pedrosa argumentava que, embora muitos ainda acreditassem na função social da arte como educação revolucionária das massas, a realidade atual era bastante diferente. Sobretudo, porque "as massas não se interessam pela arte. Aliás, as chamadas elites também não. Uma coisa, em todo caso, é positiva: o povo gosta de futebol, circo, teatro, de preferência vaudeville ou revista, carnaval e cinema".[79] Além disso, com o surgimento da fotografia e do cinema, a função documental da pintura e da escultura tornara-se irrele-

76 Abe Kōbō. "For a New Realism: The Meaning of Reportage", p. 48.

77 Ibid., p. 47.

78 Justin Jesty. "Casting Light: Community, Visibility and Historical Presence in Reportage Art of the 1950s". *Quadrante*, n. 10, mar. 2008, p. 194.

79 Mário Pedrosa. "Arte e Revolução". *Tribuna da Imprensa*, 29 mar. 1952. Versão revisada em: *Jornal do Brasil*, 16 abr. 1957. Reimpresso em: Otília Arantes (org.). *Política das artes: textos escolhidos*. São Paulo: EdUSP, 1995. v. 1, p. 103.

vante. A posição de Pedrosa, que contrastava com sua própria defesa do Realismo Social nos anos 1930, justificava-se sobretudo pelos avanços tecnológicos que proporcionaram a outros gêneros artísticos possiblidades documentais muito mais eficazes do que as que possuía a pintura. Mas também tinha como base a defesa da arte abstrata como instrumento de uma revolução ainda mais profunda que a revolução política, a se realizar no nível da "sensibilidade".

Na direção contrária à de Pedrosa – e, em certo sentido, na contramão também das transformações nos meios de produção artística – críticos e artistas no Japão dos anos 1950 apostaram na pintura como meio privilegiado de documentação e registro social. Em um ensaio de 1955 intitulado "Sobre o documentário",[80] Hariu Ichirō chega a argumentar que a pintura é até superior ao documentário cinematográfico (*nyūsu eiga*) no registro das contradições essenciais da realidade social. Se o pintor não consegue se equiparar à capacidade do cinegrafista de registrar a realidade de maneira imediata e objetiva, afirmava Hariu, na pintura a apreensão da realidade andava lado a lado com uma "autotransformação do artista enquanto sujeito",[81] transformação que era fundamental não só para o próprio artista, como também para a obra, na medida em que a realidade visível tinha que ser "analisada e reconstruída pela cosmovisão e sensibilidade do autor", para só então poder ser revelada "em termos de suas contradições essenciais e sociais".[82] Quando a transformação da realidade, e não simplesmente a descrição objetiva, torna-se a meta do fazer artístico, o realismo pictórico — que é necessariamente mediado pela subjetividade do pintor — é, em última análise, superior ao cinema e à fotografia. A função política da

80 Hariu Ichirō. "Kirokusei ni tsuite" [Sobre o documentário]. *Bijutsu hihyō*, jan. 1955, pp. 51-9.

81 Ibid.

82 Ibid., p. 56.

arte — enquanto realismo — era determinada, portanto, com base numa concepção da relação dialética entre matéria e consciência.

Vale ressaltar que, devido a circunstâncias específicas do Japão no início dos anos 1950, a ideia de que a pintura poderia atingir um amplo público e, assim, cumprir sua função documental não era apenas fantasia de intelectuais idealistas. Fora do circuito oficial, uma densa rede de artistas, críticos e ativistas culturais encarregava-se de transportar as obras e improvisar espaços de exibição em escolas, fábricas e prédios públicos em todo o país. Assim, pinturas de reportagem foram capazes de atingir um público considerável, que de outra forma não teria acesso às instituições de arte moderna recém-construídas, que se concentravam então nos grandes centros metropolitanos.

O caso dos *Painéis de Hiroshima* (*Genbaku no zu*, 1950-1982) é exemplar. Embora não sendo propriamente um trabalho de pintura de reportagem, na medida em que os painéis não compartilham algumas das preocupações teóricas e técnicas que informaram aquele movimento, constituíram importante fonte de inspiração para os pintores de reportagem, tanto pelo tema quanto pela organização logística em torno da sua exibição. Pintados pelo casal Maruki Toshi e Maruki Iri, ex-habitantes de Hiroshima que retornaram à cidade natal pouco após o bombardeio atômico, os primeiros painéis foram concluídos em 1950. As pinturas então viajaram pelo Japão e pelo exterior com a ajuda de redes ativistas locais e internacionais. Numa época em que até mesmo mencionar os bombardeios atômicos na imprensa era tabu — se não totalmente proibido —, e a sua representação visual, ainda mais estritamente controlada, os *Painéis de Hiroshima* tiveram um enorme impacto na conscientização popular acerca da violência inenarrável sobre a qual repousava a reconstrução democrática do Japão no pós-Segunda Guerra.[83]

83 Sobre os *Painéis de Hiroshima*, ver: John Dower e John Junkerman (org.). *Hiroshima Murals: The Art of Iri Maruki and Toshi Maruki*. New York: Kodansha America, 1985.

O Partido Comunista Japonês desempenhou papel fundamental nessas atividades. Como parte de uma virada geral em direção ao que às vezes é rotulado de "esquerdismo extremo", as políticas de ativismo cultural (*bunka kōsaku*)[84] do PCJ, de inspiração chinesa, recorreram a métodos maoístas para envolver a população da classe trabalhadora rural e urbana, fornecendo apoio para projetos de arte baseados na comunidade, tais como exposições e círculos de poesia.[85]

A virada à esquerda do PCJ decorrera de disputas internas iniciadas em janeiro de 1950, quando as críticas do Cominform moscovita à estratégia de revolução pacífica do PCJ e sua abordagem não violenta da ocupação norte-americana do Japão causaram a divisão da liderança do Partido em duas facções concorrentes. O conflito interno, que durou até 1955, impactou fortemente suas políticas culturais. O grupo majoritário, que defendia ignorar as críticas de Moscou, reuniu-se no que veio a ser chamado de "Facção Principal" (shūryū-ha), enquanto um grupo significativamente menor, que acatou a posição soviética, passou a ser conhecido como "Facção Internacional". Como observa Kenji Hasegawa, a Facção Internacional tinha um perfil mais intelectual e enfatizava a importância dos movimentos estudantis como parte do processo revolucionário, enquanto a Facção Principal enfatizava a necessidade de se aproximar

84 Sobre a política cultural do Partido Comunista Japonês e seus efeitos nos movimentos de vanguarda no Japão da década de 1950, ver: Thomas Schnellbacher. *Abe Kōbō, Literary Strategist: The Evolution of His Agenda and Rhethoric in the Context of Postwar Japanese Avant-Garde and Communist Artists' Movements.* Munique: Iudicium, 2004. Ver também: Justin Jesty, op. cit., pp. 213-21. Toba Koji oferece uma análise perspicaz da política de reportagem no Japão da década de 1950, em: Toba Koji. *Undōtai Abe Kōbō* [Abe Kōbō como ativista]. Tóquio: Ichiyosha, 2007, pp. 169-279.

85 Como demonstra Wesley Sasaki-Uemura, esses coletivos de poesia foram algumas das forças motrizes dos amplos movimentos sociais contra a renovação do Tratado de Cooperação Mútua e Segurança (ANPO) com os Estados Unidos em 1959. Wesley Sasaki-Uemura. *Organizing the Spontaneous: Citizen Protest in Postwar Japan.* Honolulu: University of Hawaii Press, 2001.

do proletariado urbano e rural. Ex-membros do movimento Literatura Proletária, que até então protegiam o aparato cultural do PCJ contra a influência das tendências vanguardistas, perderam assim o monopólio das atividades culturais do Partido.

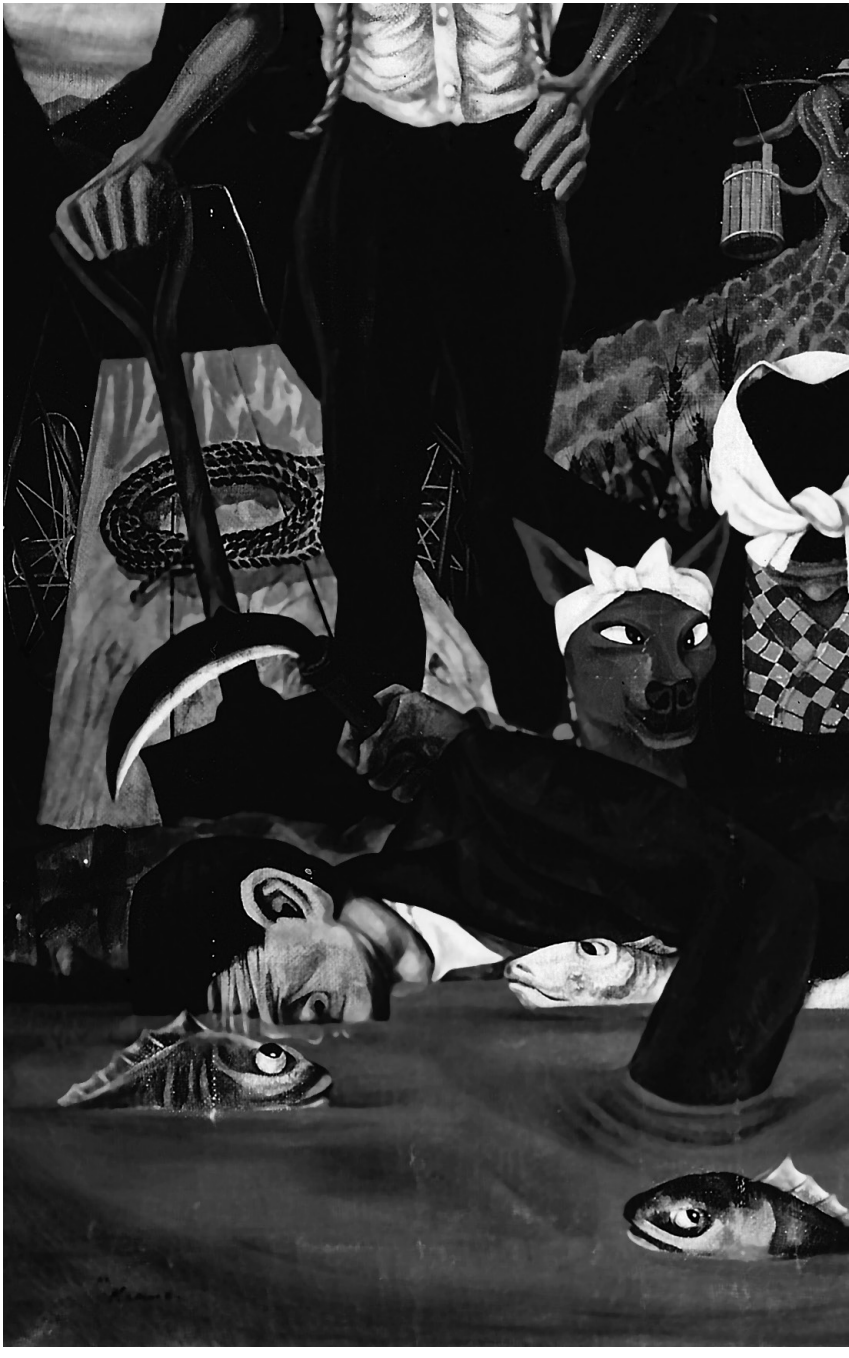
A virada para envolver as massas na prática artística e a falta de uma ideologia estética unificada beneficiaram duplamente os praticantes da Pintura de Reportagem: por um lado, a tentativa de alcançar as massas populares resultou em suporte logístico do Partido para o trabalho de reportagem no campo, por outro, significou um afrouxamento do controle sobre a metodologia e estética do seu trabalho. *Conto da vila de Akebono* (*Akebonomura monogatari*), de Yamashita Kikuji, é um produto exemplar dessa breve e fortuita aliança entre o PCJ e a vanguarda artística. A obra retrata uma violenta disputa envolvendo um grupo de camponeses e ativistas contra um proprietário de terras na província de Yamanashi. Yamashita viajou até a pequena vila de Akebono atendendo a um pedido do PCJ para coletar informações sobre o ocorrido, com vistas à produção de uma peça de *kamishibai*, gênero popular de teatro com ilustrações em papel. Devido à falta de fundos, o *kamishibai* nunca se materializou. No lugar da peça teatral didaticamente organizada, Yamashita produziu uma grande composição em estilo surrealista condensando os relatos que ouvira dos camponeses sobre o ocorrido. Se a composição não se adequava aos propósitos didáticos do Partido, por seu dramatismo surrealista e fabulesco, tampouco constituía um retrato naturalista dos eventos. Junto a *Sunagawa no. 5* (1955), de Nakamura Hiroshi, que retrata a luta conjunta de camponeses e ativistas contra a expansão de uma base militar norte-americana nos arredores de Tóquio, *Conto da vila de Akebono* é uma das obras mais célebres do movimento Pintura de Reportagem.

O apoio do PCJ às atividades dos pintores de reportagem dependia, portanto, de um frágil equilíbrio de tendências ideológicas. Ao Partido interessava a relação estreita desses pintores com o ativismo popu-

lar, mais do que as pinturas em si, cuja estética não se conformava à doutrina oficial. Como lembra o pintor Ikeda Tatsuo, os artistas de vanguarda eram frequentemente confrontados com duras críticas dos teóricos mais conservadores e ortodoxos no interior do PCJ, tais como Hayashi Fumio, que era particularmente hostil ao elemento surrealista na pintura de reportagem. Comparando a situação dos artistas de vanguarda no Japão da década de 1950 àquela da vanguarda russa sob Stálin, Ikeda comentou numa entrevista de 2006:

> *Minhas pinturas eram rejeitadas pelo Partido Comunista Japonês por não se conformarem aos princípios do Realismo Socialista. Os membros do Partido diziam que as minhas obras tinham elementos surrealistas. Os críticos que pertenciam ao PCJ, como Hayashi Fumio, usavam o termo "arte burguesa". No contexto europeu, por exemplo, diziam que depois de Cézanne tudo era arte burguesa, incluindo a pintura abstrata e o Surrealismo. Desde o final do século 19, para eles tudo era arte burguesa... Mas o que é Realismo Socialista, afinal? Eu não sei. O termo* tenkei ["tipo", "padrão"][86] *era frequentemente utilizado nesse contexto. Era a palavra-chave. Por exemplo, era considerado ruim retratar os aspectos sombrios e miseráveis da vida dos trabalhadores. Era preciso pintar os trabalhadores sempre saudáveis e alegremente ocupados, ansiosos pela construção do socialismo ou pela preparação da revolução. Isso é o que era considerado bom, uma maneira tão simplória de pensar. Os membros do partido procuravam a nós, os pintores, tentando inculcar tais ideias em nossas obras. Basicamente, uma forma de simplesmente fazer uso da arte para fins políticos.*[87]

86 *Tenkei* é a palavra usada na tradução japonesa para a formulação de Engels do realismo literário, em termos de "personagens típicos (*tenkeiteki*) em circunstâncias típicas".
87 Ikeda Tatsuo entrevistado pelo autor, 22 nov. 2006.



Conto da vila de Akebono (*Akebonomura monogatari*), de Yamashita Kikuji, 1953. Óleo sobre tela de juta, 137x214 cm.

PÁGINA SEGUINTE
Sunagawa nº 5 (*Sunagawa goban*), de Nakamura Hiroshi, 1955. Óleo sobre compensado, 92,5×183 cm.







Vale salientar que as querelas em torno da arte de vanguarda no Japão dos anos 1950, tais como descritas por Ikeda, não diferem muito da situação no ambiente brasileiro à mesma época. Quando a arte abstrata finalmente penetrou no meio artístico do Brasil, foi entre críticos e artistas marxistas ortodoxos que ela encontrou a mais dura resistência. Mais que uma repetição da velha querela entre antigos e modernos, no Brasil, como no Japão, tais disputas refletiam uma fissura ideológica crucial do discurso artístico mundial sob a Guerra Fria.

Para críticos marxistas, como Ibiapaba Martins e Fernando Pedreira, os debates que culminaram em 1951 com a batalha contra a I Bienal de São Paulo expressavam o conflito entre um projeto nacional de arte politicamente ativa, de um lado, e, do outro, uma moda estética importada, que, carecendo de qualquer referência não apenas à realidade local, mas a qualquer realidade, aparecia como a imagem pura da alienação. E, de fato, o problema da alienação – em seu sentido político e psicológico – ocupou posição central nos debates em torno da abstração no Brasil dos anos 1950.

No Brasil, assim como no Japão e em grande parte do mundo, a xilogravura foi o meio privilegiado por artistas engajados do realismo social, que se reuniam nos numerosos clubes de gravura espalhados pelo país. A vida urbana contemporânea e as dificuldades do cotidiano da classe trabalhadora constituíam os temas centrais, tanto de jovens gravadores como Abelardo da Hora e Renina Katz quanto de artistas da geração anterior, como Lasar Segall e Candido Portinari. Entre os grandes nomes da arte, literatura e crítica nacionais, boa parte era afiliada ou simpatizante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) – ainda que nem todos seguissem à risca a orientação oficial do Partido em suas práticas artísticas. Como comenta Aracy Amaral em seu formidável apanhado de debates em torno da arte social no Brasil, a liderança do PCB promovia ativamente a participação política de grandes nomes da intelectualidade local,

tendo entre seus apoiadores os escritores Graciliano Ramos e Jorge Amado, o pintor Emiliano Di Cavalcanti e o compositor Francisco Mignone, entre outros. Ao mesmo tempo, o Partido não hesitava em repreender aqueles que discordavam das posições oficiais, como aconteceu com Graciliano Ramos e Jorge Amado, recriminados a certa altura por suas críticas à União Soviética.[88]

No plano teórico, Fernando Pedreira promovia o retorno a valores humanistas, opostos à alienação, segundo ele, característica da arte abstrata. E descrevia o realismo como uma arte "mais humana e generosa, voltada para os problemas do homem brasileiro, uma arte que ajude o povo a libertar-se da opressão e da exploração e contribua para o florescimento de uma cultura realmente brasileira".[89] Em nome desse ideal, era preciso combater "o abstracionismo cosmopolita, que nega o valor social e humano da arte, transformando-a num jogo frio e sem vida de formas e cores".[90] Desse modo, o realismo social surge como remédio contra a alienação, um meio de recobrar a humanidade do homem e libertá-lo da opressão imperialista.

Ainda mais incisivos que as críticas à estética da abstração eram os ataques ao sistema internacional de circulação da arte moderna. Nesse sentido, a Bienal de São Paulo, organizada por Ciccillo Matarazzo com apoio direto de Nelson Rockefeller através do Museu de Arte Moderna de Nova York, era vista por membros do PCB como parte de um esquema para expandir a influência estadunidense no mercado artístico brasileiro, dificultando simultaneamente a circulação da arte politicamente engajada. Vale mencionar, porém, que tais ataques à Bienal e à arte abstrata, feitos em geral por intelec-

88 Ver: Aracy A. Amaral. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 1984, p. 157.

89 Fernando Pedreira. "A bienal e seus defensores". *Fundamentos*, n. 22, set. 1951, pp 12-3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pagfis=1211>.

90 Ibid., p. 13.

tuais ligados ao PCB, não podem ser simplesmente rejeitados como resultando de teorias da conspiração, sobretudo tendo em vista os conhecidos métodos pelos quais o governo dos Estados Unidos mobilizou a arte abstrata como "arma da Guerra Fria".[91]

No mais, a arte abstrata, em seu caráter aparentemente apolítico, era frequentemente associada ao trotskismo por Fernando Pedreira e outros intelectuais stalinistas, e acusada de aquiescer à política hegemônica do capitalismo internacional. Recriminando a colaboração de Mário Pedrosa na organização da Bienal, Pedreira chega a dizer que, em defesa da burguesia imperialista encarregada do evento, "virá do Rio o 'parisiense' Mário Pedrosa, pontífice do moribundo trotskismo nacional, que considera os trabalhos do alienado Rafael a mais legítima expressão da arte brasileira",[92] atribuindo, assim, o trotskismo de Pedrosa e seu apoio à arte abstrata a uma forma de cosmopolitismo burguês, e aproveitando a ocasião para solapar também seu engajamento com a obra de Rafael e outros internos do hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro. Para além de Mário Pedrosa e do debate acerca da Bienal, o crivo de Pedreira contra a abstração não poupava nem mesmo os construtivistas russos:

> *Citando Kandinsky, Rodchenko e Malevich, Mário Pedrosa faz funcionar o desmoralizado realejo trotskista para acusar os 'stalinistas' que traem a um tempo a revolução de Lenin e a arte revolucionária... Na verdade, esta arte que o crítico Pedrosa ainda chama de revolucionária iludiu por algum tempo muita gente boa. Mas logo ela revelou seu caráter falso e estéril, sua absoluta falta de conteúdo.*[93]

91 Ver, por exemplo: Eva Cockroft. "Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War". In: Francis Frascina (org.). *Pollock and After: The Critical Debate*. Nova York: Harper and Row, 1985.
92 Fernando Pedreira. "A Bienal: impostura cosmopolita". *Fundamentos*, n. 21, ago. 1951, p. 14.
93 Idem. "A bienal e seus defensores". Fundamentos, n. 22, set. 1951, p. 13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pagfis=1211>.

Mais que simples semelhança ou coincidência, o paralelo, sugerido por Ikeda Tatsuo, entre os debates artísticos no Japão dos anos 1950 e a situação dos vanguardistas russos submetidos a Stálin, expressa a continuidade e contemporaneidade transnacional das fissuras ideológicas que perpassaram os debates políticos em torno da arte abstrata. A observação aguda de Clement Greenberg sobre a trajetória da arte abstrata no contexto norte-americano, de que "algum dia será preciso contar como o 'antistalinismo', que começou mais ou menos como 'trotskismo', tornou-se arte pela arte, e desta forma abriu o caminho, heroicamente, para o que viria depois",[94] dá conta da densidade política que envolvia o discurso artístico de meados do século 20. Por conta desse caráter essencialmente global das batalhas políticas e ideológicas que moviam então o discurso crítico, as singularidades dos diferentes contextos artísticos nacionais não se deixam apreender sem a devida referência ao contexto internacional.

PINTANDO A NOVA HUMANIDADE

No Japão, entre os críticos e artistas engajados no movimento da pintura de reportagem, a ideia de realismo permanecia firmemente ancorada no campo literário. O próprio Ikeda, assim como Okamoto Tarō, era membro do grupo de pesquisa de vanguarda Sociedade do Século (*seiki no kai*), liderado por Abe Kōbō e pelo também escritor Noma Hiroshi. Essa associação íntima entre pintores e teóricos literários teve papel importante na constituição do discurso sobre a pintura no Japão do início do pós-Segunda Guerra. Ao mesmo tempo, surgia uma geração mais jovem de críticos de arte que veio a

94 Clement Greenberg. "O final dos anos 30 em Nova York". *Arte e cultura*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996, p. 235.

deslocar o foco desses debates para um domínio mais específico da história da arte. Como observa Hayashi Michio, até a década de 1940 a crítica de arte no Japão era dominada por estudiosos de literatura, por diletantes e pelos próprios artistas. Essa situação mudou drasticamente no início dos anos 1950, devido, ao menos em parte, a transformações de ordem infraestrutural, tais como a rápida proliferação de novas revistas de arte, incluindo *Cadernos de arte* (*Bijutsu techō*, 1948-), *Novas tendências da arte* (*Geijutsu shincho*, 1950-) e *Crítica de arte* (*Bijutsu hihyō*, 1952-1957). Jovens críticos, como Segi Shin'ichi, assim como aqueles que mais tarde ganhariam a alcunha de "os três grandes" da crítica de arte japonesa do pós-Segunda Guerra, Hariu, Tōno Yoshiaki e Nakahara Yūsuke, entraram em cena. Embora divergindo em suas posições teóricas, compartilhavam, no dizer de Hayashi, "a convicção de que o discurso sobre arte precisava ser redefinido".[95] E uma das principais tarefas dessa redefinição consistia numa profunda reavaliação da pintura realista, incluindo uma análise historicamente informada do problema da matéria na pintura à luz da nova articulação do realismo social, que então emergia das teorias e técnicas da vanguarda.

Essa nova articulação do projeto realista na pintura foi o tema do primeiro ensaio publicado pelo crítico Segi Shin'ichi em 1953, intitulado "O problema do humano na pintura".[96] O texto propõe uma leitura da história da pintura europeia recente enquanto história da relação entre o ser humano e a matéria. Segi define o objeto de sua investigação em termos de uma questão social e cultural, mais do que um problema de história da arte em sentido estrito. Argumenta que o elevado status da matéria, implícito na compreensão corrente da humanida-

95 Hayashi Michio. "The Birth of New Art Criticism". In: Doryun Chong, et al. (org.), op. cit., p. 83.

96 Segi Shin'ichi. "Kaiga ni okeru ningen no mondai" [O problema do humano na pintura]. *Bijutsu hihyō*, nov. 1953, pp. 37-45.

de, constituía uma das principais características da sociedade contemporânea. "A peculiaridade da sociedade contemporânea", escreve Segi, "reside no fato de que, no que diz respeito à relação entre o ser humano e a matéria, esta passou a ocupar uma posição notavelmente dominante".[97] Somente nesse sentido – isto é, como questão que diz respeito à sociedade como um todo – é que o problema da matéria se torna uma preocupação para a pintura.

Ao contrário de intelectuais europeus do início do século 20, tais como Paul Valéry, entre outros, que encararam a crescente importância da matéria como sintoma da "crise do espírito" que assombrava a Europa, e até mesmo do declínio da civilização, Segi não via nessa importância crescente da matéria uma ameaça direta à humanidade. Ao contrário, enfatizava que "não é correto pensar nesse fenômeno como uma intervenção da matéria no domínio do humano, ou como opressão da humanidade".[98] Essa espécie de pessimismo espiritual constituía, segundo Segi, sobretudo uma expressão do medo com que os intelectuais europeus encararam a crescente mecanização e padronização trazidas pelo aumento do poder da matéria. No entanto, afirmava Segi, apesar das previsões pessimistas de Valéry, Oswald Spengler e outros intelectuais europeus, a humanidade não se extinguira e a sociedade não se tornara senil; muito ao contrário, o novo papel da matéria abrira um novo campo de possibilidades para o progresso da humanidade.

Em tais circunstâncias, não é surpreendente que o campo da pintura também fosse profundamente afetado por essa posição destacada da matéria. Segi afirma que a característica primordial da pintura contemporânea consiste no fato de que nela o *objet* (o objeto) passou a ser pensado como algo mais do que um mero tema ou motivo. Embora essa referência ao *objet* remeta imediatamente à tradição

97 Ibid., p. 37.
98 Ibid.

Surrealista e sua recepção japonesa, Segi rastreia as origens desse conceito ainda mais para trás, localizando-as na obra de Cézanne:

> *Se buscarmos o início dessa consciência do papel da matéria na história da pintura, talvez tenhamos que reconhecer seu pioneiro em Cézanne. Não foi precisamente esse pintor, que tinha tanto medo da sociedade e da natureza, o que mais sentiu a magnitude da sua força material?*[99]

De acordo com Segi, Cézanne mais do que ninguém foi capaz de experimentar a "substância material da natureza" em toda a sua intensidade irredutível, "como o próprio limite da consciência humana".[100] Cézanne foi o artista que mais convincentemente experimentou a descoberta da realidade material sobre a qual se baseia toda a história da pintura contemporânea: o primeiro a perder a confiança no ser humano (a começar por sua própria autoconfiança), mas também o primeiro a "reconstruir o humano em oposição à natureza de maneira objetiva e material".[101]

Como lidar com essa intuição fundamental de Cézanne sobre a realidade da matéria torna-se, segundo Segi, um problema crucial para a história subsequente da pintura. Forma e fantasia surgem então como as principais saídas através das quais a pintura tentou lidar com o papel cada vez mais determinante da matéria. Essas duas estratégias de relação visual com a natureza — forma, por um lado, e fantasia ou sonho, por outro — vieram a informar, segundo ele, as duas principais correntes da pintura contemporânea, Abstracionismo e Surrealismo.[102] Nesse sentido é que Segi pode afir-

99 Segi Shin'ichi, op. cit., p. 37.
100 Ibid.
101 Ibid., p. 38.
102 Ibid., p. 40.

mar que o fator decisivo subjacente à pintura contemporânea consiste na necessidade de lidar com o poder da matéria sobre o humano: "Na pintura figurativa, como na não figurativa, se investigarmos cada uma delas o que encontramos é a matéria e, mais ainda, a fixação material do ser humano".[103] Mesmo o Formalismo é, portanto, retratado como redutível a uma preocupação com a matéria. Além disso, Segi argumenta que tanto o Abstracionismo quanto o Surrealismo lidam com a matéria de uma maneira negativa e escapista, cada qual incorporando uma tentativa distinta de evitar a percepção fundamental de Cézanne do poder da matéria.

Vale notar, porém, que em momento algum Segi oferece uma caracterização positiva da matéria. Em vez disso, descreve-a sempre negativamente — como aquilo que não é humano ou como aquilo que domina o humano. A matéria é o "outro" do ser humano entendido como sujeito, aquilo sobre o qual o sujeito não pode assumir o controle, seu limite. A crescente importância da matéria significa, portanto, sobretudo o fato de que os humanos se tornaram cada vez mais conscientes da sua impotência frente à natureza e à sociedade. É nesse sentido que Cézanne precisou reconstruir o humano – a saber, como um "novo humano" (*atarashii ningen*) liberto da vontade de dominar a matéria.

Para Segi, a questão da relação inerente do ser humano com a matéria constitui a base até mesmo da pintura puramente abstrata. De acordo com a sua teoria, mesmo a noção de não figuração de Mondrian apenas "joga fora a aparência externa e as peculiaridades do 'humano', em vez de eliminar o próprio humano".[104] A tentativa de Mondrian de representar a "humanidade" (*ningensei*) em vez de retratar humanos (*ningen*) reduz o humano a suas características essenciais. Essa representação essencial do humano é o objetivo

103 Ibid., p. 41.
104 Ibid.

fundamental da neutralidade da arte não figurativa como método, cuja base Segi atribui à perspectiva hegeliana de Mondrian sobre o problema da liberdade artística como isolamento do indivíduo da realidade. No entanto, afirma Segi, Mondrian, assim como Hegel, não entendeu suficientemente o problema da realidade material do ser humano. Precisamente por causa da determinação material fundamental do ser humano, diz ele, não há método neutro possível através do qual expressar a humanidade.

Até mesmo o Surrealismo, por outros interpretado como representação de fenômenos psicológicos subjetivos, é entendido aqui como uma busca da matéria para além da consciência. Assim como Abe, Segi interpreta o privilégio surrealista do inconsciente como busca por uma percepção e descrição mais precisa do mundo do que aquela que pode ser alcançada por meio da consciência:

> *O Surrealismo, porque parte de uma busca pelo "mundo da irracionalidade imaginária e figurativa" em que consiste o campo do subconsciente, é frequentemente confundido com uma espécie de subjetivismo e psicologismo. No entanto, o próprio Breton rejeita claramente tais suposições e afirma que o Surrealismo "muito pelo contrário, tenta se aprofundar ainda mais no terreno da realidade, tornando-se mais claro e apaixonadamente consciente do mundo percebido pelos sentidos e tratando de expressá-lo".*[105]

O Surrealismo, segundo Segi, não visa penetrar em alguma região das "profundezas" do inconsciente; antes, tenta alcançar um nível mais próximo de relacionamento com a realidade material. Para isso, precisa desvencilhar-se da barreira da consciência. Nesse sentido, escreve Segi, "mesmo o inconsciente, como resultado da busca por algo abaixo da consciência, é essencialmente voltado

105 Ibid., p. 43.

para a matéria".[106] A relevância do Surrealismo para o problema do humano na pintura consistiria, assim, na descoberta de um campo livre, um espaço liberado das limitações impostas à consciência pela vida cotidiana, uma espécie de "libertação espiritual" da humanidade.[107] Porém, quando esse ser humano espiritualmente liberado não atinge o nível da matéria, o Surrealismo — assim como a abstração — não retrata suficientemente a condição real e materialmente determinada da humanidade. Tal seria o caso de Salvador Dalí, que segundo Segi foi incapaz de atingir tal relação com a matéria, passando simplesmente do materialismo à metafísica.

Enquadrada como uma busca pela expressão mais adequada da humanidade em sua determinação material, a pintura revela seu embasamento na problemática do realismo. E é justamente na formulação de Engels da tarefa do realismo social que Segi encontra os critérios para a representação de uma nova figura do ser humano em sua determinação material. Em suas palavras:

> *A determinação material do ser humano que a pintura contemporânea visa nada mais é do que a clássica proposição do realismo de Engels como a compreensão de "personagens típicos em circunstâncias típicas". Ora, essa questão do tipo* [tenkei] *não deve ser buscada numa compreensão do humano em geral; antes, deve ser apreendida com base nos princípios históricos definidos da matéria, que objetivamente garantem a existência humana por meio de relações sociais e ideológicas.*[108]

Nesse ponto, a matéria, que Segi aponta como fator decisivo para a possibilidade de uma compreensão da humanidade adequa-

106 Ibid.
107 Ibid.
108 Ibid., p. 45.

da à sociedade contemporânea, mostra-se de forma mais concreta em termos de circunstâncias e relações sociais. O realismo, entendido como a apreensão de "personagens típicos em circunstâncias típicas", propõe à pintura a tarefa de expressar a nova figura do ser humano em sua determinação material; de modo que cabe à pintura nada menos que a tarefa de se apropriar da posição privilegiada da matéria na sociedade contemporânea para definir uma nova concepção de humanidade. "O novo ser humano", explica Segi, "é aquele que se encontra no 'momento climático deste movimento', tal como demonstrado pelo desenvolvimento histórico da matéria (sociedade). É isso que a pintura contemporânea deve ousar representar na tela".[109] Somente quando a pintura for capaz de abarcar o ser humano em suas condições materiais — isto é, sociais — é que a pintura será capaz de superar a "crise da humanidade" tão temida por intelectuais europeus como Spengler e Valéry na virada do século 20; só assim a arte poderá transformar a "ameaça mortal" da matéria no poder vivo da humanidade.

O ponto crucial da abordagem de Segi do papel da matéria na pintura contemporânea consiste em sua tentativa de traçar os limites entre uma afirmação marxista da humanidade em suas condições materiais e sociais e a armadilha do que ele denomina um "humanismo fácil". Por um lado, Segi argumenta que a compreensão do ser humano como indivíduo abstrato deve ser rejeitada; por outro lado, o "novo ser humano", ou simplesmente o "novo ser", não deve ser entendido como mera negação do sujeito moderno ou retorno a uma concepção pré-moderna de humanidade. Essa crítica do humanismo moderno recupera a afirmação de Marx na sexta de suas *Teses sobre Feuerbach*, segundo a qual "a essência humana não é uma abstração intrínseca ao indivíduo isolado. Em sua realidade,

109 Ibid.

ela é o conjunto das relações sociais".[110] Essa descrição do ser humano como a soma das suas relações sociais informa a definição de Segi da tarefa da pintura contemporânea, enquanto representação do humano em sua "determinação material". Assim, a formulação de Segi do problema da matéria na pintura não só oferece uma reconciliação teórica entre realismo e experimentação formal, como também revela a possibilidade de uma nova estética materialista capaz de se opor conceitualmente à concepção zhdanovista do Realismo Socialista.

No entanto, assim como o Realismo Socialista, a estética materialista de Segi — sua concepção do papel da matéria na pintura — permanece ancorada no mecanismo de representação; sua compreensão da relação entre arte e sociedade não chega a se libertar daquilo que Adorno descreveu como "a trama de elementos objetivos"[111] na obra de arte. A relação entre ser humano e matéria permanece ainda objeto de representação na obra de arte.

PINTURA MATERIALISTA

Três anos mais tarde, o Tufão Informal varreu a cena artística japonesa. Da noite para o dia, cada artista parecia ter se tornado um discípulo de Jackson Pollock, Georges Mathieu ou Jean Fautrier. Multidões se formavam para assistir às apresentações de *action painting* de Mathieu durante sua visita ao Japão em 1957.[112]

110 Karl Marx, op. cit., p. 538.

111 Theodor W. Adorno, op. cit., p. 18.

112 Em certo sentido, é possível afirmar que nem mesmo a comunidade Nikkei de São Paulo escapou da onda informalista que tomou conta do Japão nos anos 1950. Não é por acaso que imigrantes japoneses de primeira geração, como Manabu Mabe, Tomie Ohtake e Tikashi Fukushima se tornaram os pioneiros da abstração informal no Brasil. Organizados em torno do coletivo Seibi-kai (sigla em japonês para Associação de Arte

Nesse ínterim, o Partido Comunista Japonês abandonara subitamente a política de ativismo cultural sob a qual cultivara relações estreitas – ainda que tensas – com a vanguarda artística. Com o fim da divisão interna que durara cinco anos, o grupo de críticos mais ortodoxos retomou as rédeas da política cultural do Partido. A mudança repentina deixou um vácuo ideológico entre artistas e críticos de vanguarda politicamente engajados. A subsequente virada do PCJ em prol de um modelo stalinista de Realismo Socialista antagonizou ainda mais com os artistas e críticos que tentavam combinar o realismo com técnicas de vanguarda. No longo prazo, vários deles abandonaram inteiramente o projeto de uma arte experimental politicamente engajada. Outros direcionaram seu ímpeto teórico para as novas tendências da pintura abstrata que vinham da

de São Paulo), esses pintores mantiveram contato próximo com a comunidade artística do Japão e se tornaram uma importante referência para artistas japoneses de passagem pelo Brasil. O pintor e escultor Yutaka Toyota, que chegou a São Paulo em 1957, especula que foi principalmente o contato com a obra de Tsutaka Waichi, que passou uma temporada no Brasil para participar da IV Bienal de São Paulo, que levou pintores nipo-brasileiros como Mabe e Fukushima a deixar a pintura figurativa e enveredar no campo da abstração informal. Tsutaka fora membro do Grupo de Discussão de Arte Contemporânea (*Gendai Bijutsu Kondan Kai*, ou *Genbi*), fundado por Yoshihara Jirō em 1951. Seu trabalho enfocava os limites entre pintura e caligrafia; no entanto, ao contrário da maioria dos caligrafistas de vanguarda no Japão da década de 1950, tais como o também ex-membro do *Genbi* Morita Shiryū, que usava tinta, pincel e papel japoneses, Tsutaka adotou a tinta a óleo de estilo europeu, transpondo assim as técnicas de caligrafia tradicional a um ambiente materialmente estranho. As semelhanças com Mabe, famoso por suas pinceladas caligráficas, não são mera coincidência. Uma contextualização mais rigorosa da obra dos pintores nipo-brasileiros em meio ao panorama internacional da arte do pós-Segunda Guerra, que foge ao escopo deste trabalho, precisaria levar em conta as circunstâncias da intensa comunicação entre artistas imigrantes japoneses no Brasil e seus pares no Japão, em lugar de apelar a ideias vagas sobre a "cultura japonesa" ou "oriental". Quanto ao trabalho de Yutaka Toyota e à entrevista mencionada aqui, ver: Pedro Erber. "O espaço cósmico de Yutaka Toyota". In: Fabiana Éboli Santos (org.). *Yutaka Toyota*. Catálogo de exposição. São Paulo: Ipsis, 2019.

Europa e dos Estados Unidos, discernindo em suas gotas e manchas aparentemente apolíticas os traços de uma nova arte política. Foi o caso de Hariu Ichirō.

Não obstante as diferenças filosóficas e ideológicas que os separavam, até mesmo Miyakawa Atsushi veio a reconhecer em Hariu "o único crítico que soube compreender e confrontar a avalanche causada pelo Informal na arte japonesa com uma metodologia consistente".[113] De fato, a interpretação de Hariu da pintura informal não apenas marcou uma virada fundamental no discurso sobre a materialidade, como também estabeleceu as bases conceituais para a transformação subsequente da arte no Japão no início da década de 1960. Publicado no jornal de arte *Aquarela (Mizue)* em janeiro de 1957, seu artigo "Matéria e humanidade" (*Busshitsu to ningen*)[114] propunha avaliar a situação da arte no Japão durante o período que sucedeu à exposição *Arte do mundo de hoje*. Hariu argumentava que a nova pintura informal desencadeara nada menos que "uma crise histórica, na qual a subsistência da arte e a sobrevivência da própria humanidade se viam incessantemente questionadas".[115] Um novo "espírito" emergia por meio das "obras mais vanguardistas de cada país, que agora pela primeira vez se apresentavam diante de nós", e entre elas, é claro, "principalmente através dos trabalhos da escola Informal.[116] Ainda segundo Hariu, a Arte Informal não se deixava apreender por meras definições estilísticas, pois constituía "não

113 Miyakawa Atsushi. "Henbō no suii: Montaju-fu ni" [Uma história de transformação: compilação tipo montagem]. *Bijutsu techō*, n. 227, suplemento, out. 1963. Reimpresso em: Miyakawa Atsushi, 1980, pp. 48-66.

114 Hariu Ichirō. "Busshitsu to ningen" [Matéria e humanidade]. *Mizue*, jan. 1957, pp. 43-7. Uma tradução resumida desse texto está disponível como "Material and Humans" em: Doryun Chong, et al. (org.), op. cit., pp. 102-4. Por utilizar passagens não incluídas nesta tradução, refiro-me ao original em tradução minha.

115 Ibid., p. 45.

116 Ibid., p. 43.

somente um modo ou técnica que se poderia chamar de 'tachismo' ou 'caligrafismo', e sim, um movimento que visava uma recuperação vívida e espontânea do espírito [*seishin*]".[117] Enfatizava também que uma determinação do informalismo simplesmente em termos de sua posição na história da arte, enquanto crítica do caráter cada vez mais científico e acadêmico da abstração geométrica, era insuficiente para explicar o significado filosófico e o ímpeto revolucionário daquele movimento.

Hariu relacionava o significado histórico da Arte Informal às suas origens na Segunda Guerra Mundial, enquanto expressão artística da resistência francesa contra a ocupação alemã no início da década de 1940: "Que tal expressão tenha nascido da experiência da resistência francesa, que teve de enfrentar a força cruel do destino que tortura a humanidade, é um ponto significativo a ser considerado em relação à base filosófica do Informal".[118] O contexto político em que pintores como Fautrier e Dubuffet produziram as obras que originaram a concepção de Arte Informal de Tapié constituía fator crucial na avaliação de Hariu do movimento.

Uma ampla gama de posições políticas se expressava na obra de artistas franceses sob a ocupação alemã e o governo de Vichy. Membros do grupo dos Vinte Jovens Pintores de Tradição Francesa, que incluía nomes como Jean René Bazaine, adotaram uma postura nacionalista e tentaram proteger da barbárie nazista os valores supostamente tradicionais da França. De acordo com Hariu, porque esses pintores "tentaram preservar a tradição artística francesa e a humanidade contra os nazistas e a barbárie da guerra, eles compreenderam as transformações da pintura, desde Cézanne, em termos de rejeição da perspectiva e recuperação da tradição da *France*

117 Ibid., p. 44.
118 Ibid.

primitive".[119] No entanto, Hariu argumenta que essa posição nostálgica e reativa não fora suficiente para criar uma verdadeira arte de resistência. Para tanto, era necessário um modo inteiramente novo de expressão pictórica, e essa foi a grande conquista de Fautrier e Dubuffet. Não foi pela afirmação de valores tradicionais perdidos e sim pela negação radical de toda a tradição da própria pintura europeia que os pintores informais conseguiram exprimir a crise na sua essência e, ao mesmo tempo, fornecer os meios para ultrapassá-la. Nas palavras de Hariu:

> *Possivelmente, para transformar essa situação em algo novo, é necessária a firme determinação de observar todas as irracionalidades da realidade e o desmantelamento do humano dentro dela, junto com a resolução de se objetificar por completo. As obras informalistas surgidas após o intervalo do "não figurativo" e da nova figuração transmitem-nos esse prenúncio. Sem dúvida, aí começa a verdadeira arte da resistência.*[120]

Comentando o ensaio seminal de Tapié, *Uma arte outra* (*Un art autre*)[121], Hariu observa como sua rejeição da história da pintura após o Cubismo parte de uma posição profundamente anti-humanista. Ao rejeitar a pintura europeia moderna, argumenta Hariu, o Informalismo nega "o pressuposto de harmonia entre a natureza e o humano"[122] sustentado pelo Cubismo e seus sucessores. "Mesmo a capacidade avassaladora de Picasso, por causa desse sentimento humanista, não supera o classicismo tanto quanto parece".[123] Como testemunha das atrocidades e sofrimentos da Segunda Guerra Mundial, o Informalis-

119 Ibid.

120 Ibid., p. 45.

121 Ver: Michel Tapié. *Un art autre*. Paris: Gabriel-Giraud et Fils, 1952.

122 Hariu Ichirō. "Busshitsu to ningen" [Matéria e humanidade], p. 46.

123 Ibid.

mo levou ao extremo a experiência da ruína da civilização europeia e do total descrédito do humanismo que a acompanhou:

> *Esse drástico anti-humanismo leva* [Tapié] *a negar, por um lado, a trajetória desde o Cubismo à Abstração Geométrica, e, por outro, desperta seu interesse pela arte do Egito, México e África, bem como pela tradição esotérica europeia. Segundo ele, ao herdar o legado classicista dos princípios de composição, proporção, ritmo, etc., o Cubismo permanece uma revolução meramente superficial e, ao se tornar geométrico, torna-se ainda mais formalista.*[124]

No Japão do pós-Segunda Guerra, a noção de uma arte da resistência francesa ressoava de maneira complexa entre os críticos e artistas da esquerda engajada. Por um lado, ela levantava, ainda que indiretamente, a questão da colaboração dos artistas na expansão militar do império japonês na Ásia e, ainda mais imediatamente, a questão traumática do engajamento – forçado ou voluntário – dos artistas na produção de "pinturas de guerra" (*sensō-ga*). A importância que o próprio Hariu atribuía à pintura de guerra, como sendo a fonte tácita da arte japonesa do pós-Segunda Guerra, não pode ser ignorada ao se considerar sua adesão ao Informal em 1957.[125] Por outro lado, os valores humanistas rejeitados pela Arte Informal foram vistos por alguns como a base do fascismo da década de 1930, e também como um reflexo da ideologia dominante do Japão do pós-Segunda Guerra, durante e após a ocupação norte-americana. Pode-se imaginar o apelo político do Informal entre uma jovem geração de críticos que, como o próprio Hariu, iniciaram suas atividades após a guerra e estavam ansiosos por confrontar o passado e pre-

124 Ibid.

125 Hariu discute essa questão em: Hariu Ichirō. *Sengo bijutsu seisuishi* [Ascensão e queda da arte do pós-guerra]. Tokyo: Tokyo Shoseki, 1979, pp. 20-34.

sente políticos do Japão — e também a geração anterior de artistas e críticos japoneses.

Por causa da atitude desdenhosa do Informal em relação à tradição artística europeia clássica, Tapié considerava o Dadaísmo sua herança mais importante. De acordo com Hariu, "na aventura gratuita do Dadaísmo e em seus atos destrutivos antiestéticos, [Tapié] parece perceber a troca mais espontânea entre o espírito e as coisas. Acho que é isso que molda o caráter peculiar do movimento informalista".[126] Porém, Hariu reconhecia também que, ao contrário do Dadaísmo, a noção de Tapié de uma "arte outra" acenava com a possibilidade de um "acordo entre os traços da ação e a estrutura da arte".[127] Em outras palavras, a Arte Informal recuperava a práxis na forma de *poiesis* e, assim, reformulava o ímpeto destrutivo do Dadaísmo como uma forma de expressão artística.

Sem deixar de reconhecer a dívida do Informal para com o Surrealismo, Hariu destaca as importantes discrepâncias entre os dois movimentos. Cita a admoestação de Tapié ao Surrealismo por permanecer preso à tradição no que diz respeito à estrutura e, com isso, "não superar a morfologia orgânica", e faz referência à rejeição de Mathieu à noção de inconsciente dos surrealistas. Vê-se aqui a grande diferença entre a interpretação de Hariu do Surrealismo, como fundamentalmente subjetivista, e a compreensão de Segi da noção surrealista de que o inconsciente possui relação imediata com a matéria. Segundo Hariu, a tentativa de expressar uma realidade que transcende a subjetividade constituiu uma grande diferença entre a Arte Informal e o Surrealismo. A rejeição da racionalidade pelo Informal não se dava em razão da libertação de alguma realidade escondida nas profundezas do sujeito, como Hariu acreditava ser o caso do Surrealismo. Ao contrário da ênfase surrealista na irra-

126 Hariu Ichirō, "Busshitsu to ningen" [Matéria e humanidade], p. 46.
127 Ibid., p. 47.

cionalidade do inconsciente, Hariu discernia na Arte Informal uma guinada rumo à irracionalidade do mundo exterior e, mais precisamente, rumo à irracionalidade da própria matéria:

> *Mesmo falando em "pintura espontânea" e utilizando o automatismo como método em menor ou maior grau, mais do que expressar uma espécie de psicologia profunda ou um mundo de instinto, como no Surrealismo,* [o Informal] *visa a aparência de uma força transcendente. Em outras palavras, no lugar da irracionalidade do mundo interno, busca a irracionalidade do mundo externo.*[128]

Hariu atribui a rejeição ao Surrealismo e a tentativa de recuperar o Dadaísmo à essência fortemente anti-humanista da Arte Informal. Considera a tentativa informalista de reconsiderar o Dadaísmo, e sua diferença do Surrealismo, expressão da "busca de um caminho para a realidade material exterior"[129] que o caracteriza. Em lugar da lógica surrealista dos sonhos, excessivamente humana e subjetiva, segundo ele, o Informal introduziu a materialidade concreta do mundo exterior; em vez de uma harmonia clássica entre ser humano e natureza, propunha-se revelar uma relação direta entre ato e matéria independente da subjetividade humana.

No recurso da Arte Informal ao potencial expressivo da materialidade pictórica, Hariu distinguiu um modo privilegiado de relacionamento com a realidade material. Para ele, as grossas manchas de tinta nas telas informalistas desempenhavam, nesse novo modo de expressão, papel ainda mais importante que o da cor e da forma. Por meio do uso da tinta a óleo, não apenas como cor, mas sobretudo como massa, a própria bidimensionalidade da pintura era posta em questão. Segundo Hariu, a *matieeru* (do francês *matière* —

128 Ibid., p. 45.
129 Ibid.

palavra adaptada em japonês para designar a espessura da tinta a óleo como elemento expressivo) da pintura informal comunica algo ao observador de maneira radicalmente diferente da comunicação que se dá através da cor e da forma. Hariu menciona "o espaço sólido construído por [Jean Paul] Riopelle como um mosaico, com uma *matieeru* com bordas afiadas como aço. Essa massa avassaladora de matéria [*busshitsu*] está diretamente conectada a uma energia vital dinâmica e intensa".[130] Nesse ponto, a *matieeru* afiada, mencionada na primeira frase, torna-se, na frase seguinte, a massa de matéria (*busshitsu*) que Hariu percebe como "diretamente conectada" à intensa energia expressa pela pintura. Essa passagem crucial, de um discurso descritivo sobre a matéria enquanto *matieeru* pictórica, para o problema filosófico da matéria enquanto *busshitsu*, constitui o núcleo da interpretação de Hariu sobre a Arte Informal. A tradução de *matieeru* em *busshitsu* é o que permite a tradução de um discurso de crítica de arte, em sentido estrito, como questão eminentemente filosófica — e política.

O recurso à matéria como meio expressivo do Informal implicava, portanto, numa crítica à noção de forma como elemento central da expressão pictórica. Essa crítica a uma concepção de arte centrada na noção de forma ou formação (*zōkei*) é um aspecto crucial da interpretação do Informal por Hariu. O termo *zōkei* é constituído pela combinação dos caracteres *zō* (造 – "fazer", "produzir", "construir") e *kei*, ou *katachi* (形 – "forma", "formato", "figura"). Combinado com o substantivo *bijutsu* ("arte"), como em *zōkei bijutsu*, tem-se a tradução convencional do alemão *bildende Künste*: "artes plásticas" ou, mais literalmente, "artes formativas". Ainda que o motivo mais imediato da Arte Informal "possa ser descrito como uma revolta contra a academização da arte abstrata e não figurativa, ela tem raízes mais profundas. Em contraposição à visão de *zōkei*, que havia sido

130 Ibid., p. 43-4.

a base para a superação do naturalismo na arte pós-cubista, não estaria esse movimento em vias de construir uma nova estética e uma nova visão de mundo, que demandam um reexame radical?".[131] A crítica do *zōkei*, aqui referida por Hariu, é sobretudo crítica à importância da forma enquanto veículo principal de sentido nas artes visuais. A novidade do Informal consistiria, portanto, em propor um novo modo de expressão pictórica não mais baseado no vocabulário e na gramática do *zōkei*, isto é, no enquadramento tradicional da forma como lócus principal de sentido na pintura. Ao se desvincular do *zōkei*, a Arte Informal inaugura, segundo Hariu, uma nova possibilidade de expressão pictórica, não mais baseada na forma e na cor, e sim na materialidade da pintura.

As consequências mais profundas dessa interpretação do Informal, em termos de uma estética revolucionária da materialidade, só se tornariam aparentes anos depois. Em 1963, selando a transformação discursiva em curso no âmbito da crítica de arte japonesa – da problemática social da pintura realista rumo ao problema da relação imanente entre forma e matéria na obra de arte – Miyakawa Atsushi anunciava o surgimento de um novo paradigma do fazer artístico, por ele denominado arte contemporânea. Paradoxalmente, a desmarxização do discurso artístico japonês, que nem mesmo os "expurgos vermelhos" da Ocupação Aliada haviam logrado, viria então a se consolidar em nome da radicalidade crítica de um novo materialismo.

131 Ibid., p. 44.

Descida ao cotidiano

"A obra de arte não pode misturar-se ao cotidiano da vida, equiparada a uma obrigação social que se cumpre, uma farra que se faça, uma violência que se comete, uma frustração que se sentiu."
— Mário Pedrosa

"A descida ao cotidiano nada mais é que a aniquilação final da fronteira entre arte e não-arte. Arte pode ser qualquer coisa e qualquer coisa pode se tornar arte"
— Miyakawa Atsushi

"Toda reflexão sobre a pintura atual deve partir de uma consciência clara do perigoso ponto de inflexão em que nos encontramos depois do Informal".[132] Esse veredito categórico, inscrito nas primeiras linhas do ensaio de estreia do crítico Miyakawa Atsushi, publicado na revista *Cadernos de arte* (*Bijutsu techō*) em 1963, anunciava sua intervenção decisiva no discurso artístico japonês do pós-Segunda Guerra. Em meio ao intenso debate travado, então, entre artistas e críticos sobre a teoria e prática da antiarte (*han-geijutsu*), Miyakawa tomava distância do presente local e buscava nas telas dos franceses Fautrier e Dubuffet a base para uma compreensão da arte de seu tempo. Tomando como ponto de partida implícito a teorização de Hariu Ichirō sobre a materialidade da pintura, Miyakawa dava um passo à frente e discernia, na pintura informal, o surgimento de uma nova era da expressão

132 Miyakawa Atsushi. "Anforumeru ikō" [Depois do Informal]. *Bijutsu techō*, n. 221, jun. 1963. Reimpresso em: Miyakawa Atsushi, 1980, p. 16. Uma tradução resumida desse texto foi publicada em: Doryun Chong, et al. (org.), op. cit., pp. 105-13.

artística para além do paradigma moderno. De maneira prescien-te, denominava esse novo paradigma expressivo de "arte contemporânea" (*gendai bijutsu*).

A língua japonesa possui termos distintos para designar o contemporâneo, por um lado, como época histórica – *gendai*, literalmente época ou era atual –, e, por outro, a contemporaneidade como categoria relacional do tempo – *dōjidaisei*, indicando o fato de se compartilhar o mesmo tempo ou época, e seu cognato *dōjisei*, que se traduz por sincronicidade ou simultaneidade. Desse modo, o termo *gendai* é, em certa medida, sinônimo do português "contemporâneo" e do inglês *contemporary* como referência ao presente histórico ou como nome do período histórico posterior à era moderna; entretanto, não tem relação direta com o "contemporâneo" relativo a fenômenos que compartilham a mesma temporalidade, como expressa, por exemplo, o inglês *contemporaneous*. Além dessas duas designações, compostas de combinações de ideogramas, utiliza-se ainda, particularmente no âmbito do discurso artístico, adaptações do francês *contemporain* e, mais recentemente, do inglês *contemporary* para designar o fenômeno da contemporaneidade.

Em "Depois do Informal", Miyakawa mobiliza essas distinções terminológicas para teorizar a "arte contemporânea" em sua especificidade. Procura, assim, definir a arte contemporânea não simplesmente como arte produzida no presente, mas como um tipo de arte que é fundamentalmente diferente da arte moderna – arte que, como colocaria mais tarde Boris Groys, "manifesta sua própria contemporaneidade".[133] Em oposição ao que Miyakawa considera o significado vulgar de "contemporâneo", de uso indistinto ao termo "moderno", ele apresenta o conceito de *gendai bijutsu* como designação de um novo modo de ser da prática artística, surgido após a

133 Boris Groys. "Comrades of Time". *e-flux journal*, n. 11, dez. 2009. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>.

era moderna – e o faz no contexto de uma discussão sobre o papel da matéria na prática da pintura informal.

O impacto da intervenção de Miyakawa no debate sobre o Informal foi tal que provocou uma mudança de registro no discurso artístico japonês da década de 1960.[134] Para se vislumbrar o seu significado e alcance, é importante ter presente a situação que ocasionou seu ensaio: as transformações da arte japonesa do início dos 1960 e o contexto do debate sobre os experimentos vanguardistas, referidos então como "antiarte".[135] Afinal, ao discutir o Informal, o interesse de Miyakawa é sobretudo quanto ao seu "depois", isto é, ao presente histórico-artístico que se seguiu à onda informalista na arte japonesa de fins dos anos 1950. Nesse sentido, sua teorização da "arte contemporânea" é também uma reação à noção de "antiarte" que então se espalhava rapidamente, descrevendo as novas práticas de vanguarda. Porém, em vez de examinar as práticas contemporâneas, Miyakawa busca na abstração informal uma base teórica para enquadrar as práticas artísticas do seu tempo.

Em certa medida, "Depois do Informal" falha em reconhecer os limites da Arte Informal – movimento que, em que pese seu tom de radicalismo, jamais chegou a superar o suporte essencialmente mo-

134 Como afirma Reiko Tomii: "Elogiado pelo crítico mais velho Takiguchi [Shūzō] por sua 'enxadada epistêmica' na crítica de arte, atolada em 'termos circulares e ideias inutilmente ociosas', Miyakawa articulou uma profunda mudança paradigmática causada pelo Informalismo: o 'colapso do moderno' (*kindai no hokai*) e a necessidade urgente de conceituar positivamente a nova era que se seguiu, que foi *gendai*". De acordo com Tomii, enquanto o assunto ostensivo de Miyakawa no ensaio de 1963 era o Informalismo, o alvo mais profundo do seu texto "eram os críticos (japoneses e franceses, conforme referenciado no texto) que, incapazes de ver o advento do *gendai* anunciado pelo Informalismo, o reduziram a 'mera reação à abstração acadêmica'". Ver: Reiko Tomii. "Historicizing `Contemporary Art': Some Discursive Practices in Gendai Bijutsu in Japan", p. 620.
135 Ver: Charles Merewether e Rika Iezumi Hiro (org.). *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970.* Los Angeles: Getty Research Institute, 2007.

derno da tela. Falha também em compreender as novas possibilidades inauguradas pela performance e pela arte objetual dos seus contemporâneos. De modo que o termo "arte contemporânea" entra no discurso artístico japonês por meio de uma manobra fundamentalmente conservadora: a tentativa de enquadrar as práticas radicais das vanguardas do começo dos anos 1960 num paradigma artístico desenvolvido a partir da pintura informal.

Vale salientar, porém, que já no ano seguinte Miyakawa retomava o tema da antiarte em um texto que jogava nova luz sobre seu sentido histórico para além da pintura informal. É no contexto dessa reavaliação da problemática da antiarte que Miyakawa cunha a expressão "descida ao cotidiano"[136] para descrever a transformação radical das práticas artísticas do seu tempo. Em "Antiarte: descida ao cotidiano", publicado no ano seguinte a "Depois do Informal", a tendência para a tridimensionalidade e para o objeto, cuja importância Miyakawa minimizara, ressurge com importância central na sua discussão sobre o obscurecimento das fronteiras entre arte e não arte. Antecipando a formulação de Peter Bürger sobre a negação da autonomia pela vanguarda, Miyakawa estabelece uma estrutura teórica original para a compreensão filosófica do surgimento da arte contemporânea.

DEPOIS DO MODERNO

Segundo Miyakawa, a compreensão da arte do seu tempo estava tão profundamente enraizada numa estrutura conceitual moderna que qualquer forma de expressão que ultrapassasse os limites da concepção moderna de arte levava necessariamente a um questionamento da sua própria identidade enquanto obra de arte. "Sempre que se fala em 'arte'", argumenta Miyakawa, "a cada vez que se fala

136 Miyakawa Atsushi, 1980, pp. 87-96.

em 'obra' e sempre que utilizamos o termo 'criação', nos movemos, consciente ou inconscientemente, no contexto da modernidade".[137] Supunha, assim, que as noções convencionais de que se dispunha não eram mais capazes de dar conta das transformações que vinham ocorrendo na arte desde o Informal. Se, de fato, "as várias tentativas de expressão contemporânea ocorrem fora do contexto da modernidade," conjeturava Miyakawa, "não podemos mais apreender positivamente o seu modo de ser, que é sempre acompanhado de certa suspensão de julgamento — 'Isto é realmente arte?' — ou de uma espécie de reconhecimento negativo".[138] Em relação às tentativas expressivas que "ocorrem fora do contexto da modernidade", o discurso crítico deve decidir entre duas posições interpretativas básicas. Por um lado, a posição mais imediata, que Miyakawa chama de "reconhecimento negativo", recorre à noção de "antiarte" e suas variações para descrever tais formas de expressão; por outro, resta a possibilidade do que Miyakawa denomina (traduzindo implicitamente a noção de *Urteilsenthaltung*,[139] de Edmund Husserl) como "suspensão do julgamento", e que pode abrir caminho para um questionamento do próprio modo de ser da arte pós-moderna.

Para Miyakawa, precisamente esse questionamento fundamental da situação atual da arte estava ausente no discurso crítico da época. O próprio "perigo" que ele atribui ao Informal como um ponto de inflexão na história da expressão artística está intimamente ligado a essa falta de consciência geral sobre o significado histórico mais profundo desse movimento. O que havia de perigoso na transformação radical da arte ocorrida com o Informal era, portanto, acima de

137 Miyakawa Atsushi, 1980, p. 16.

138 Ibid., pp. 16-7.

139 Ver: Edmund Husserl. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie.* Tübingen: Niemeyer, 1993, pp. 53-6. [Ed. bras.: *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica.* Trad. Márcio Suzuki. Aparecida: Ideias & Letras, 2006, pp. 78-80.]

tudo, o risco de a própria arte não ser questionada e ignorada: o fato de que, "embora nunca tenha havido um tempo que carecesse tanto de um questionamento fundamental como a época atual, ninguém se atreve a levar à frente tal questionamento".[140] Na medida em que a colocação da questão "O que é arte?" constitui, de forma explícita para Miyakawa, a tarefa fundamental da crítica de arte, foi sobretudo uma insuficiência crítica que ele apontou como a lacuna da situação contemporânea. Essa dificuldade em compreender a situação contemporânea da arte era acentuada pela ambiguidade inerente às próprias noções de "moderno" (*kindai*) e "contemporâneo" (*gendai*), tal como entendidos no Japão da década de 1960. Miyakawa afirma que, para compreender o advento do *gendai* em seu significado pleno, era necessário, antes de mais nada, desvendar os sentidos emaranhados do "moderno" e do "contemporâneo".

O problema adquire um nível adicional de complexidade na diferenciação entre uma concepção geral de *contemporain* (em francês, no original) e um forte sentido de contemporâneo, ao qual ele se refere pelo substantivo adjetival japonês *gendai*. No que talvez seja a passagem mais famosa de "Depois do Informal", Miyakawa descreve a ansiedade fundamental do seu presente histórico-artístico desse modo:

> *Colocando de forma paradoxal, chegamos a um tempo em que não é mais possível para nós, que por muito tempo falamos do contemporâneo* [contemporain] *como sinônimo do moderno, relegar o contemporâneo* [gendai] *à concepção geral de contemporain; não só isso, mas também* [chegamos a] *um tempo em que é necessário, por assim dizer, resgatar, antecipadamente, o gendai de dentro do contemporâneo.*[141]

140 Miyakawa Atsushi, 1980, p. 16.
141 Ibid., p. 17.

Em primeiro lugar, o que está em jogo na determinação de Miyakawa de "arte contemporânea" (*gendai bijutsu*) é uma mudança de paradigma fundamental do "moderno" ao "contemporâneo". Portanto, a contemporaneidade da arte aparece não como mera diferenciação formal ou temporal, e sim como o que ele denomina um novo "conceito valorativo" (*kachi-gainen*)[142] na prática artística: "É certo que, em oposição à arte moderna, já se começou a falar de pintura contemporânea, mas sempre como conceito formal, como se uma parte da modernidade tivesse se separado do resto".[143] No entanto, argumenta Miyakawa, o contemporâneo é mais que um mero conceito formal. E, para teorizar a emergência do contemporâneo como ponto de inflexão na história da pintura, ele empreende uma descrição da modernidade como "conceito valorativo" a partir de Baudelaire. Em "O que é modernidade na pintura?",[144] Miyakawa descreve os diferentes estágios da consciência da modernidade, enquanto conceito valorativo no âmbito da expressão artística, a partir do diagnóstico crítico de Baudelaire sobre a situação da pintura na França do século 19.

Admitindo que na França pós-revolucionária "a modernidade certamente já havia começado", Miyakawa argumenta, contudo, que é a percepção aguda de Baudelaire do seu momento como um tempo no qual "uma grande tradição foi perdida e uma nova ainda não havia nascido"[145] que inaugura a consciência da modernidade como etapa nova na história da pintura. O ensaio "O que é modernidade na pintura?" começa citando a dramática declaração de Baudelaire diante das obras do Salão parisiense de 1846: "Nos encontramos, como se pode ver, no hospital da pintura. Tocamos feridas e doenças;

142 Ibid.

143 Ibid.

144 Miyakawa Atsushi. "Kaiga ni okeru kindai towa nanika" [O que é modernidade na pintira?]. *Bijutsu-shi to sono gensetsu/discours*. Tokyo: Suidosha, 2002, pp. 9-22.

145 Ibid., p. 10.

e esta não é das menos estranhas ou menos contagiosas".[146] Pouco mais de um século depois, é como se Miyakawa se visse na posição de Baudelaire, e diante das obras da exposição *Yomiuri Anpan* repetisse as mesmas fatídicas palavras: "Nos encontramos no hospital da pintura...". E, assim como Baudelaire inaugurou a consciência da modernidade na pintura, Miyakawa procura, por meio do diagnóstico da crise da pintura após o Informal, fundamentar a consciência de uma nova época na história da arte, cujos traços básicos haviam até então escapado ao entendimento dos críticos.

O remédio teórico de Miyakawa para a falta generalizada de questionamento na crítica de arte não poderia ser outro, senão uma investigação conceitual do significado da arte e da expressão. Somente através da suspensão de nosso entendimento moderno da arte — e, por extensão, da antiarte — seria possível investigar os reais desafios da pintura após o Informal e, assim, compreender a transformação radical que a Arte Informal trouxera ao paradigma da expressão artística. Essa suspensão do entendimento é o que Miyakawa descreve como uma "redução fenomenológica" da arte:

> *O que me parece importante é, antes, uma redução fenomenológica da arte — incluindo a antiarte. Mas, então, o que resta diante de nós nada mais é do que o ato expressivo. Com base nessa premissa, eu diria que se nos confrontamos com uma espécie de ponto de inflexão após o Informal, para além de uma transformação no âmbito dos modos de expressão* [hyōgen], *trata-se aí de uma transformação no nível da ontologia da expressão* [hyōgenron].[147]

O que subiste ao procedimento de redução fenomenológica da arte nada mais é do que a realidade crua do "ato expressivo" (*hyōgen*

146 Charles Baudelaire, "Le Salon de 1846", citado em: ibid., p. 9.

147 Miyakawa Atsushi, 1980, pp. 23-4.

kōi). Tomando emprestado a distinção de Heidegger entre um nível ôntico (*sonzaiteki*) e um nível ontológico (*sonzaironteki*) de investigação filosófica,[148] Miyakawa sugere que a inflexão histórica ocorrida no Informal estaria localizada na dimensão da constituição ontológica da expressão (*hyōgenron*), em oposição a uma mera transformação no nível ôntico do modo de ser da expressão. Porém, para estabelecer a posição histórica do Informal como transformação na ontologia da expressão, seria necessário primeiramente enfrentar o discurso muito difundido que atribuía ao Informal uma busca pela expressão subjetiva pura.

O TERROR NA PINTURA

Quanto aos críticos que enxergavam no Informal uma mera reação ao academicismo e um esforço para libertar a pintura de toda convenção, de modo a valorizar a expressão subjetiva, Miyakawa afirma, taxativo, que não foram capazes de apreender a mudança de paradigma da arte contemporânea. Nesse grupo se incluíam, segundo Miyakawa, desde Herbert Read a Georges Duthuit e Pierre Restany. Mas era sobretudo em Segi Shin'ichi — que descrevia o Informal como uma tentativa de "expressar imediatamente os sentimentos internos do ser humano" —, que ele encontrava a formulação mais típica dessa visão.[149] Miyakawa afirma que a ideia de uma busca pela autoexpressão imediata reduz o Informal a uma versão pictórica daquela tendência identificada pelo crítico francês Jean Paulhan, em 1941, como "terror nas letras" (*terreur dans les letters*).[150]

148 Ver: Martin Heidegger. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes/Ed. Universitária São Francisco, 2015.

149 Segi Shin'ichi. "Chūshō geijutsu no kanōsei" [A possibilidade da arte abstrata]. *Bijutsu techō*, edição especial, abr. 1960. Citado em: Miyakawa Atsushi, 2002, p. 18.

150 Jean Paulhan. *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*. Paris: Gallimard, 1990.

Em seu livro *As flores de Tarbes ou o terror nas letras*, Paulhan reconhece na literatura do início do século 20 uma tendência à rejeição de todos os traços de retórica e fórmulas convencionais, e sua substituição por uma linguagem pura e transparente, capaz de expressar sentimentos e ideias de uma maneira nova e imediata. No entanto, Paulhan argumenta, essa recusa drástica da convenção e da retórica, em última análise, equivale a uma *rejeição das palavras* — e, portanto, da própria linguagem — em favor das ideias puras: "O terror geralmente aceita que as ideias *valem mais* que as palavras, e o espiritual, mais que o material"[151]. A linguagem, por outro lado — ela mesma, inevitavelmente, uma forma de convenção —, é considerada pelos "terroristas" como "essencialmente perigosa para o pensamento".[152] Segundo Miyakawa, o Informal fora até então entendido de maneira análoga a esse terrorismo literário de que fala Paulhan, isto é, como negação total do conjunto de convenções da pintura abstrata em prol da expressão pura do conteúdo subjetivo, ou dos sentimentos do pintor.

Miyakawa observa ainda que, enquanto busca da autoexpressão pura, o Informal veio a ser entendido pela crítica como uma espécie de "bergsonismo extemporâneo". Paulhan reconhecera em Henri Bergson o mentor metafísico de toda uma geração de "escritores terroristas" do começo do século 20. Sobre Bergson, que denunciara na linguagem a crosta que impede a relação direta da mente com o mundo, e clamara por uma ruptura com as cadeias linguísticas que prendem o espírito humano, escreve Paulhan: "Nossa vida interior, se acreditamos em Bergson, não é capaz de se expressar sem abandonar o que nela há de mais precioso. A cada instante, nossa mente é oprimida pela linguagem. E todo ser humano, para alcançar seu pensamento autêntico, precisa romper uma crosta de palavras

151 Ibid., p. 75. Itálicos do original.
152 Ibid.

que rapidamente se endurece, da qual os lugares comuns, clichês e convenções são apenas as formas mais óbvias".[153] Ainda que a imagem que Paulhan elabora de Bergson, com base em esparsos escritos de estética literária, seja um tanto unilateral, e embora seja injusto atribuir a um simples subjetivismo a reticência de Bergson quanto a toda convenção, à linguagem verbal e a qualquer forma preestabelecida, é fato que esse privilégio da experiência interior do sujeito e a rejeição da linguagem verbal constituem elementos importantes do seu pensamento.

Bergsonismo ou não, um exemplo claro da compreensão do Informal como modelo do que Miyakawa descreveu como "terror na pintura" encontra-se num ensaio de Mário Pedrosa de 1959, intitulado "Da abstração à autoexpressão".[154] Ainda que por razões totalmente diferentes daquelas que fundamentam a crítica de Paulhan ao "terror", Pedrosa não é menos enfático em sua rejeição da autoexpressão como princípio estético para a pintura. "A pintura abstrata atual, chamada informal ou *tachista*", escreve Pedrosa, "pretende ser produto de mera explosão de energias que se desencadeia dentro do pintor".[155] E argumenta que, nesse nível de expressão direta, a pintura possui o menor grau possível daquilo que o psicólogo Edward Bullough denominava "distância psíquica" em relação à obra de arte.[156] No entanto, Pedrosa é categórico ao afirmar que a obra de arte "não pode misturar-se ao cotidiano da vida, equiparada a uma obrigação social que se cumpre, uma farra que se faça, uma violência que se comete, uma frustração que se sentiu".[157] Para que uma obra

153 Ibid., p. 70.

154 Mário Pedrosa. "Da abstração à autoexpressão". *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 35-47.

155 Ibid., p. 35.

156 Ver: Edward Bullough. "'Psychical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle". *British Journal of Psychology*, n. 5, 1912, pp. 87-98, 108-17.

157 Mário Pedrosa, "Da abstraçao a autoexpressao", p. 37.

de arte conserve sua autonomia, ela deve necessariamente manter certa distância em relação às preocupações subjetivas e pessoais, tanto do artista quanto do espectador.[158]

Vê-se, portanto, que a crítica de Pedrosa ao Informal se baseia, entre outros fatores, numa crença fundamental na necessidade de distância estética e de uma atitude desinteressada do espectador e do artista em relação à obra e à prática artística. Ao eliminar essa distância da parte do artista e almejar uma relação imediata entre o pintor e sua obra, a pintura informal perderia essas qualidades necessárias a uma obra de arte autônoma – condições fundamentais para que ela seja mais que mero "documento humano" ou "gama de puras manifestações psíquicas do autor".[159]

Embora se possa dizer que a interpretação de Pedrosa do Informal, assim como a de Pierre Restany, conforma-se à descrição de Miyakawa da visão geral daquele movimento, deve-se notar que tal interpretação não era tão unânime como este parece sugerir. Como se viu no capítulo anterior, justamente no âmbito da crítica de arte japonesa da década de 1950, delineou-se uma recepção distinta da pintura informal, que enfatizava sua relação com a materialidade. E é exatamente essa recepção da abstração informal no Japão, em termos de sua ênfase na matéria, que constitui a base inconfessa do argumento filosófico de Miyakawa. Em "Depois do Informal", Miyakawa omite qualquer menção à perspectiva de Hariu sobre o problema da materialidade da pintura Informal, bem como às discussões anteriores de Segi Shin'ichi sobre materialidade em "A questão do humano na pintura". No entanto, é precisamente através de um exame atento da questão da materialidade que ele constrói seu argumento sobre a pintura Informal como a emergência de um novo paradigma de expressão e uma nova temporalidade da arte. Meses

158 Ibid.

159 Ibid., pp. 37-8.

depois, em "História de uma transformação: em forma de montagem", Miyakawa parece implicitamente se retratar da omissão, explicitando a importância da interpretação de Hariu do Informal na formação de sua própria perspectiva histórica.

TEMPO E MATÉRIA

Diante da definição do Informal em termos de sua rejeição da forma e de toda convenção, Miyakawa aponta que esse aspecto negativo só se deixa apreender a partir da importância da matéria na pintura Informal: "Se a pintura contemporânea se caracteriza, por um lado, pela negação total do sistema formal da arte moderna; por outro, também é determinada por uma condição que pode ser chamada de materialização [*busshitsu-ka*]".[160] Ressoando o argumento de Segi em "A questão do humano na pintura", Miyakawa afirma que, por volta de 1940, pode-se notar uma transformação cultural de amplo alcance, no sentido de uma mudança de eixo "da forma para a matéria" como fator determinante da consciência. Se, por um lado, esse processo se dava em todo o espectro da produção cultural da época, por outro, no domínio da pintura assumia aspecto mais acentuado, devido à relação com a materialidade inerente ao próprio ato de pintar: "Se a mudança de valores da forma à matéria, verificável em maior ou menor grau em toda a consciência contemporânea, aparece mais distintamente na pintura, não é por outra razão senão pelo fato de que a pintura só ocorre por meio de elementos materiais [*busshitsuteki sozai*] e ferramentas".[161] Na pintura informal, a matéria (*busshitsu*) — que até então havia sido concebida como "mero material" no processo formativo — torna-se aparente em sua própria materialidade (*busshitsusei*). "O

160 Miyakawa Atsushi, 1980, p. 20.
161 Ibid., p. 22.

material, que originalmente não pode ser outra coisa senão matéria [*busshitsu*], tinha que se tornar transparente a ponto de sua materialidade passar despercebida. Só agora o material supera seu papel de mero material e afirma sua própria existência como matéria".[162] Com essa formulação, que ecoa o "Manifesto da Arte Gutai" de Yoshihara Jirō, tanto quanto prenuncia o discurso de Hikosaka Naoyoshi sobre a arte japonesa do pós-Segunda Guerra, Miyakawa resume o significado e o papel da matéria na pintura informal.

No mais, esse aparecimento da materialidade na pintura informal ocorre, segundo Miyakawa, em consonância com o aumento da importância do ato de pintar. O potencial expressivo inerente da matéria, escreve, "emerge como inseparável do ato humano que coloca a matéria em movimento".[163] Para Miyakawa, seria essa também a razão que levara o crítico francês Pierre Restany a se referir à inauguração da "era do gesto"[164] pela abstração informal. No entanto, contrário a Restany — que entende esse gesto como uma "transmissão direta" das "intuições sensíveis"[165] do pintor —, Miyakawa rejeita qualquer noção de lirismo como base da pintura informal. O gesto humano, como Miyakawa o entende, não expressa nenhum tipo de conteúdo interno profundo do pintor como sujeito. Pelo contrário, o que faz é trazer à tona o potencial de significação inerente à própria matéria. Ocorre, portanto, um deslocamento crucial da origem da expressão e da criação artística: do artista, enquanto sujeito, para a relação entre gesto e matéria.

Essa relação com a realidade material, que na modernidade fora concebida como mero meio de expressão, emerge então como a pró-

162 Ibid., p. 18. Nesse ponto, a oposição de Miyakawa entre material (*sozai*) e matéria (*busshitsu*) reproduz a mesma dicotomia estabelecida pelo "Manifesto da Arte Gutai" de Yoshihara, em 1956.

163 Ibid., p. 24.

164 Ibid.

165 Pierre Restany. *Lyrisme et Abstraction*. Milão: Edizioni Apollinaire, 1960, p. 11.

pria origem da expressão pictórica. Quer o chamemos de Arte Informal, Expressionismo Abstrato ou *action painting*, o que está em jogo nesse novo modo de expressão pictórica, argumenta Miyakawa, é uma forma artística na qual "o gesto ilumina o potencial latente da matéria [*matière*], e a matéria, por sua vez, realiza o gesto".[166] Miyakawa argumenta que, nessa dialética entre gesto e materialidade — que ele compara a "o que Jackson Pollock se refere como '*give and take*' ["dar e receber"]"[167] — está a base da expressão artística contemporânea. Assim como no caso do Informal, Miyakawa, pondo ênfase num "dar e receber" entre gesto e matéria, propõe uma interpretação do Expressionismo Abstrato substancialmente diversa daquela, convencional, que enxerga na obra de Pollock a expressão máxima da liberdade individual em pintura.

Para Miyakawa, a base da rejeição da pintura informal ao sistema moderno da arte, baseado na forma, estaria numa fundamental "transformação de valores [*kachi-tenkan*] no próprio conceito de expressão"[168] – da expressão de conteúdo subjetivo, preestabelecido, para a expressão como um fim em si mesmo. Na concepção moderna, "expressão é sempre expressão de algo"; nesse sentido, a coisa a ser expressa, o conteúdo "sempre precede o ato expressivo".[169] Assim, o conceito da expressão, cuja origem etimológica implica a noção de "empurrar para fora o que está dentro", afirma ele, "antecipa naturalmente a autoexpressão e corresponde, portanto, à visão moderna do humano como interioridade".[170] Com o Romantismo, essa noção de expressão como autoexpressão se torna um conceito valorativo decisivo na arte. Do mesmo modo, Miyakawa complementa, "quando a expressão visa a autonomia da própria expressão, nasce

166 Miyakawa Atsushi, 1980, p. 26.
167 Ibid., p. 25.
168 Ibid., p. 28.
169 Ibid., p. 27.
170 Ibid.

a tão esperada cria do Romantismo, a Arte Moderna".[171] De acordo com Miyakawa, a arte moderna nada mais é do que autoexpressão autonomizada, isto é, autoexpressão que se desligou da sua origem subjetiva. A própria noção de autonomia da arte, que Pedrosa zelosamente visava proteger dos abusos da autoexpressão, é denunciada aqui como mero disfarce para a natureza inerentemente autoexpressiva da arte moderna em geral.

No Informal, por outro lado, longe de uma recuperação do mito romântico da pura autoexpressão, o que Miyakawa observa é antes uma transformação completa da própria estrutura ontológica da expressão. Essa transformação elimina a noção de um conteúdo expressivo previamente existente, de modo que "se ainda se pode falar de uma coisa a ser expressa, ela só pode emergir através do ato expressivo e no próprio ato expressivo".[172] Assim, o que é rejeitado na abstração informal não é somente o sistema moderno da forma, sua "convenção expressiva ou, em outras palavras, a modernidade como um conceito formal".[173] Ao contrário, afirma Miyakawa, "trata-se, ou deveria tratar-se, de uma ruptura que vai além da dimensão da expressão, estando muito mais na dimensão da ontologia da expressão [*hyōgenron*]".[174] Essa noção do Informal como transformação no nível da "ontologia da expressão" é, por assim dizer, o resultado da redução fenomenológica da arte empreendida por Miyakawa.

Em consonância com essa transformação do conceito de expressão artística, a dialética do gesto e da matéria traz consigo um modo de temporalidade inteiramente novo, que define a própria contemporaneidade da arte. É nesse sentido que o contemporâneo, enquanto *gendai*, não denomina apenas um novo período histórico em uma

171 Ibid.
172 Ibid.
173 Ibid., p. 29.
174 Ibid.

sucessão cronológica; trata-se de um novo começo do tempo, de uma estrutura temporal completamente nova. A dialética do gesto e da matéria, escreve Miyakawa, "só se realiza na dimensão da continuidade do ato, de acordo com cada instante dessa duração, e aí surge uma nova estrutura temporal".[175] Para além do esquema moderno de "tempo/espaço", é o par conceitual "matéria/duração" que define a nova temporalidade emergente, baseada na "transformação da matéria [*matière*]".[176]

Tendo rejeitado categoricamente a ideia de que o Informal representaria um retorno ao bergsonismo, não deixa de espantar que Miyakawa situe na noção quintessencialmente bergsoniana de "duração" o caráter definidor da temporalidade artística. No entanto, como que tentando evitar o que percebeu como tom subjetivista na noção de duração, enquanto temporalidade definidora da pintura contemporânea, Miyakawa evita qualquer menção direta a Bergson e, em vez disso, explica seu próprio entendimento do termo "duração" em relação ao seu uso por Gaston Bachelard. Através de Bachelard, Miyakawa teoriza a *durée* não mais como experiência interna do tempo do sujeito, mas, precisamente, como uma temporalidade originada na relação entre gesto e matéria.[177] Embora atribuir subjetivismo moderno a Bergson seja um tanto reducionista, de fato a duração bergsoniana está intrinsecamente conectada a uma experiência intuitiva que co-

175 Ibid., p. 25.

176 Nesse contexto, traduzo *matière* simplesmente como "matéria", porque o uso do termo francês *matière* por Miyakawa é menos rigoroso do que em outros críticos, que restringem o termo ao seu significado técnico no contexto da pintura.

177 Miyakawa escreve: "O tempo adquire realidade material [*busshitsuteki*] através da transformação [*henbō*] da matéria [*matière*] e de acordo com as qualidades naturais únicas da matéria (como diz Bachelard, 'há um tempo do granito'). Por outro lado, pelo gesto causado por sua própria resistência, a tensão dos músculos, a matéria torna-se ritmo e duração ('o gesto do trabalho é sintetizado para o humano que trabalha pela coisa que resiste, a própria resistência da matéria')". (Ibid.)

meça com uma espécie de olhar para dentro, distanciado do mundo exterior. Enquanto isso, ao localizar a duração fora do sujeito, como questão relacional, Bachelard parece fornecer a Miyakawa uma base menos problemática para a teorização da temporalidade.

Mais importante que isso, talvez, seja o fato de que Bachelard é quem permite a Miyakawa se afastar completamente de Marx, ao mesmo tempo que sustenta um discurso sobre a matéria como base da expressão artística contemporânea. Com a ajuda de Bachelard, o novo materialismo de Miyakawa completa o expurgo das bases marxistas da teorização da matéria no discurso artístico japonês pós-Segunda Guerra. No mais, não é de todo certo que a concepção bachelardiana de duração — e, por extensão, sua concepção de matéria — esteja tão distante do subjetivismo quanto Miyakawa sugere.[178] O que Bachelard chama de "tempo do granito", por exemplo (como na citação de Miyakawa),[179] não se origina tanto da relação real entre o trabalho humano e a resistência da rocha em si, mas sim, nas próprias palavras de Bachelard, da "imaginação da resistência, na substancialidade imaginária do *contra*".[180] Da mesma forma, pode-se dizer que a própria noção da "imaginação da matéria", que constitui o núcleo da reflexão de Bachelard sobre a estética, concebe a matéria mais como objeto da imaginação do que como seu lócus original. Nesse sentido, a "imaginação da matéria" não seria

178 Vale enfatizar aqui as importantes semelhanças entre a manobra conceitual de Miyakawa e as reivindicações mais recentes de um "novo materialismo" por pensadores como Jane Bennett e David Macauley, entre outros, cuja discussão mais detalhada escapa ao âmbito deste projeto. Sobre a relação entre Bachelard e os "novos materialismos", ver, por exemplo: James L. Smith, "New Bachelards? Reveries, Elements and Twenty-First Century Materialism". *Altre modernità*, 2012, pp. 156-67.

179 Miyakawa não especifica a referência. A citação é retirada de: Gaston Bachelard. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças.* Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: WTF Martins Fontes, 2013, p. 18.

180 Ibid., p. 17. Itálicos do original.

mais que a imaginação do sujeito sobre a matéria. Da mesma forma, a resistência da matéria a que ele se refere nada mais é que "a *imaginação da resistência* que atribuímos às coisas",[181] o tempo da materialidade ainda sendo, em certa medida, a experiência interna de temporalidade do sujeito. Mais que um fracasso de Bachelard, em última análise esse é o paradoxo de qualquer pensamento "materialista" que tenta se livrar do papel da consciência ao conceber o agenciamento e o potencial "imaginativo" da matéria.

O recurso a Bachelard acaba por deixar a conceituação da nova temporalidade da matéria na pintura informal, empreendida por Miyakawa, em uma posição ambígua. Sua tentativa de conceber a duração como temporalidade definidora da arte contemporânea esbarra, mais uma vez, no próprio subjetivismo que ele tenta evitar distanciando-se de Bergson. Mas não seria essa ambiguidade[182] inerente ao próprio Informal? Em outras palavras: a própria relação com a materialidade, na pintura informal, não seria inevitavelmente maculada por seu subjetivismo implícito? Na verdade, a análise de Restany da gestualidade do Informal, tanto em termos de uma relação com a matéria quanto como marca essencial de um novo lirismo, traz poderosamente à luz essa ambiguidade. Ao empreender uma interpretação do Informal como antissubjetivista e, por assim dizer, como pintura puramente materialista, Miyakawa falha em perceber até que ponto o próprio Informal — e não apenas sua interpretação generalizada entre os críticos — permaneceu preso ao paradigma fundamentalmente moderno que pretendia superar. E essa limitação de Miyakawa, ou sua recusa em enxergar as limitações do Informal, caracteriza, em grande medida, sua crítica à produção artística do início dos 1960 e sua posição perante a antiarte no ensaio de 1963.

181 Ibid., p. 16. Itálicos do original.

182 Pierre Restany, op. cit., pp. 13-9.

DO INFORMAL À ANTIARTE

Em "Depois do Informal", a ideia de "antiarte" figura como resultado de um mal-entendido sobre as apostas da pintura contemporânea, e como aborto da reviravolta de valores (*kachi-tenkan*) promovida pela pintura informal na ontologia da expressão. Com o Informal, o ato de pintar — que até então fora concebido como mero meio expressivo — torna-se um fim em si mesmo. No entanto, embora esse processo de se tornar um fim em si mesmo, essa autoteleologização (*jikomokuteki-ka*) do ato expressivo, no dizer de Miyakawa, devesse ter ficado clara para todos, a grande inovação do Informal fora reduzida pela crítica ao contexto da expressão moderna, permanecendo, portanto, incompreendida em seu caráter mais radical. A antiarte, afirma Miyakawa, foi o que restou após a falência do Informal.[183]

De modo que é principalmente o conceito, ou rótulo, de "antiarte" que Miyakawa descarta como uma interpretação equivocada da arte do início da década de 1960. Por outro lado, o próprio fenômeno por trás desse rótulo, a "tendência recente da chamada *objet*-ificação [*obuje-ka*]", não era outra coisa, a seu ver, senão a confirmação do "paradoxo segundo o qual o ato expressivo se tornou um fim em si, e a única coisa na qual o sujeito da expressão está engajado".[184] Dessa perspectiva, em vez de reagir ao Informal como sendo um "impasse da abstração", Miyakawa identificou na arte objetual do início da década de 1960 uma mera continuação da pintura informal, apesar do fracasso daquela em reconhecer seus precedentes no Informal. Nas palavras de Miyakawa:

> *Se o enfraquecimento do Informal é tomado como um impasse da abstração, corre-se o risco de perder de vista a possibilidade do*

183 Miyakawa Atsushi, 1980, p. 29.
184 Ibid.

contemporâneo contido no processo de objet-*ificação* [obuje-ka]. *Da mesma forma, enquanto a tendência à* objet-*ificação é tomada apenas como uma reação à abstração e um retorno à realidade, a antiarte, que nada mais é do que um fruto do Informal, agora assume uma posição edipiana.*[185]

De início Miyakawa não levou a sério a mudança de meios — da pintura à criação de objetos — como teoricamente significativa. Considerava rótulos como *Nouveau Réalisme*, Neodadaísmo e antiarte, percepções errôneas das novas tendências da arte contemporânea. O importante, argumentava, não é o "uso de objetos existentes", não é a "nova linguagem da antiarte";[186] o que conta é a transformação na própria expressão. E essa reviravolta, insistia Miyakawa, já ocorrera antes da antiarte ou do *Nouveau Réalisme*, isto é, já ocorrera com o Informal.

O que Miyakawa não é capaz de explicar, no seu texto de 1963, é o limite do Informal enquanto técnica de pintura, ou seja, sua incapacidade de ir além de uma forma de arte essencialmente moderna. Ao permanecer preso à tela, o Informal é incapaz de dar conta inteiramente do que Miyakawa denomina como transformação do ato expressivo num objetivo em si mesmo. O produto final do gesto informal ainda era, inevitavelmente, a tela pintada. Como observou certa vez Ferreira Gullar sucintamente, em relação ao Expressionismo Abstrato, "mantendo o suporte eles mantinham o conceito da obra de arte".[187] E esse conceito, como o próprio Miyakawa aponta, pertence inerentemente ao contexto da modernidade. Gullar sarcasticamente enfatiza a maneira como até mesmo Pollock, apesar de toda sua

185 Ibid., p. 30.

186 Miyakawa Atsushi, 1980, p. 30.

187 Entrevista com Ferreira Gullar. In: Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger (org.), op. cit., p. 101.

transformação radical do processo de pintura, em última instância não fez outra coisa que não pintura em tela: "eu faço aquilo, pulando, dançando, jogando coisas em cima [da tela] e tal, mas depois pego e ponho uma moldura".[188] Como observara Hariu, em contraste com o Dadaísmo do início do século 20, a pintura informal acenou com a possibilidade de um "acordo entre os traços da ação e a estrutura da arte".[189] As telas informais ainda eram comercializadas em galerias e exibidas em museus, a uma distância segura da vida cotidiana dos espectadores, e isso estava longe de ser uma mera advertência secundária no elaborado esquema comercial de Michel Tapié.

Como foi precisamente ilustrado num cartum de Akasegawa Genpei,[190] o chamado Tufão Informal que atingiu o mundo da arte japonesa em meados da década de 1950 ainda era tempestade em copo d'água; a arte permanecia encerrada no espaço seguro e limitado da tela e, por extensão, do museu e do *establishment* artístico. Na medida em que permanece ligado ao meio essencialmente moderno da pintura, o Informal falha em saltar totalmente para um novo paradigma de expressão artística e, portanto, nos termos de Miyakawa, é incapaz de se tornar genuinamente contemporâneo.

A despeito do seu foco na abstração informal francesa das décadas anteriores, a teorização da "arte contemporânea" feita por Miyakawa em 1963 respondia a uma situação imediata. "Depois do Informal" representa uma tomada de posição sobre o estado da arte e da crítica no Japão do início dos anos 1960. O ensaio tanto articula a resposta de Miyakawa às novas práticas artísticas, emergentes dentro e fora do Japão no começo da década, quanto fala do uso de "antiarte" como termo guarda-chuva para se referir a elas.

188 Ibid.

189 Hariu Ichirō, "Busshitsu to ningen", p. 47.

190 Yoshida Yoshie. "Anforumeru no arashi". *Kaitaigeki no maki-orite. 60 nen-dai zen'ei bijutsu-shi.* Tóquio: Zokei-sha, 1982, p. 71.

É importante notar que o termo "antiarte" (*han-geijutsu*), embora amplamente disseminado, estava longe de ser unanimemente aceito como descrição das práticas radicais de artistas de vanguarda no início da década de 1960, em Tóquio. Atribui-se ao crítico Tōno Yoshiaki a introdução do termo "antiarte" no contexto da crítica de arte japonesa, em um artigo publicado no jornal *Yomiuri shimbun* em 1960.[191] Traduzindo a oposição entre arte e antiarte paro o contexto japonês, Tōno se referiu às obras exibidas na Exposição de Independentes do Jornal Yomiuri (*Yomiuri Andepandan-ten*) como exemplos de antiarte (*han-geijutsu*). Mais especificamente, descrevera a obra *Proliferando uma reação em cadeia* (1960), de Kudō Tetsumi, como "antiarte de sucata" (*garakuta han-geijutsu*). No entanto, o próprio Kudō foi um dos primeiros a se opor fortemente ao termo, que considerou "muito impreciso".[192] Kudō não estava sozinho ao rejeitar "antiarte" como descrição do próprio trabalho e do trabalho de outros artistas da mesma geração; muitos dos supostos praticantes da "antiarte" expressaram sua insatisfação com esse rótulo, que diziam ter sido imposto às suas obras pelos críticos.[193]

Miyakawa, por outro lado, opôs-se ao rótulo "antiarte" principalmente devido ao que percebia como uma incapacidade do termo de ir além de um mero "reconhecimento negativo" das transformações em curso na expressão artística. Para ele, o discurso da antiarte ainda se baseava numa concepção moderna de arte e, portanto, não conseguia

191 Ver: Tōno Yoshiaki. "Garakuta no han-geijutsu" [Antiarte de sucata]. *Yomiuri Shinbum*, edição da tarde, 2 mar. 1960. Reiko Tomii especula que Tōno deve ter se familiarizado com a *junk art* durante viagem que fez à Europa e à América em 1958 e 1959, onde a obra de Yves Klein, Jean Tinguely, Robert Rauschenberg e Jasper Johns o impressionaram fortemente. Ver: Reiko Tomii. "Geijutsu on their Minds. Memorable Words on Anti-Art". In: Charles Merewether e Rika Iezumi Hiro (org.), op. cit., p. 37.

192 Kudō Tetsumi, citado em: Reiko Tomii, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, p. 38.

193 Ibid.

apreender positivamente a transformação ontológica da expressão, ocorrida desde o Informal. Em vez de negar o rótulo de "arte" a essas novas obras e práticas, isto é, no lugar de concebê-las em termos de uma deriva para fora do território da arte, Miyakawa apostou na possibilidade de uma transformação e ampliação do próprio conceito de arte, de modo que pudesse abranger as novas práticas. Dito de outro modo, ele procurou expandir a moldura da arte para que abrangesse as práticas contemporâneas. Só assim, afirmava, a crítica de arte poderia mais uma vez responder à pergunta "O que é arte?"; só assim ela poderia escapar do "perigo" de perder o controle sobre a essência da arte.

Mas, e se fosse precisamente essa resistência a todo enquadramento que constituísse a própria essência da nova arte? Não seria o próprio discurso da "arte contemporânea", enquanto tentativa de enquadrar e, assim, restituir tais práticas ao campo da arte, contraditório às próprias transformações que Miyakawa procurava abordar? O desenvolvimento do pensamento de Miyakawa posterior a "Depois do Informal" consiste, em certa medida, numa tentativa de enfrentar essas questões.

DESCIDA AO COTIDIANO

Já em 1964 pode-se notar uma mudança significativa na avaliação de Miyakawa sobre a arte do seu tempo. Em "Antiarte: sua descida ao cotidiano", ensaio publicado na sequência de um debate organizado por Tōno e a Galeria Minami, intitulado "Antiarte: sim ou não?",[194] Miyakawa retoma o debate sobre as implicações teóricas da antiarte e seu lugar na história da arte, implicitamente revisando sua posição crítica. A noção de uma "descida ao cotidiano" no título do seu ensaio enfatiza um aspecto crucial das práticas da antiarte que claramente

194 Ibid., p. 40.

as diferenciam do Informal. No uso crescente de objetos cotidianos, em oposição à pintura de tela e à escultura em pedestal, Miyakawa apontava consequências de longo alcance para a essência da arte e sua posição na sociedade. As práticas da antiarte, explicava Miyakawa, abandonam o espaço elevado e distanciado da arte moderna e descem ao nível da vida cotidiana. Ao fazê-lo, a antiarte confunde e apaga os limites entre o campo da arte e seu exterior: "A descida ao cotidiano nada mais é do que a aniquilação final da fronteira entre arte e não arte. A arte pode ser qualquer coisa, e qualquer coisa pode se tornar arte".[195]

No entanto, a aniquilação dessa fronteira não implica a eliminação de toda distinção entre arte e não arte. A arte não se dissolve no campo da vida cotidiana. Ao contrário, como aponta Miyakawa, uma distinção mais profunda — embora menos óbvia e menos segura — entre arte e não arte passa, então, a existir. Nesse sentido, ainda que a antiarte marque o início de um "intercâmbio decisivo entre arte e não arte, ela também marca a ruptura, cada vez mais acentuada, entre arte e não arte. Porque, ainda que a arte possa ser qualquer coisa e qualquer coisa possa se tornar arte, isto não quer dizer que a arte seja tudo e que tudo seja arte".[196] Não por acaso, o traçado dessa fronteira se torna, desde então, uma preocupação central da própria arte. A produção artística torna-se cada vez mais consciente da sua própria identidade enquanto arte. Quando Akasegawa Genpei observa que "não há nada mais consciente da arte do que a antiarte",[197] o que está em jogo é justamente essa necessidade de se estabelecer conceitualmente a identidade da arte após a aniquilação dos seus limites convencionais e concretos, ocasionada pela antiarte.

195 Miyakawa Atsushi. "Han-geijutsu: sono nichijō-sei e no kakō" [Antiarte: a descida ao cotidiano], p. 96.

196 Ibid.

197 Akasegawa Genpei. "Poketto ni haburashi wo" [Com a escova de dentes no bolso]. *Obuje wo motta musansha*, 1970, pp. 50-7.

A formulação de Miyakawa da "descida ao cotidiano" antiartística antecipa, em certa medida, a teorização de Peter Bürger da negação da autonomia da arte pela vanguarda. Porém, ao contrário de Bürger, Miyakawa não prevê a possibilidade de uma reintegração total da arte ao cotidiano; tampouco anuncia a transformação da sociedade burguesa por meio da arte. Segundo Bürger, ao rejeitar a autonomia, os artistas de vanguarda buscavam reintegrar a arte na práxis da vida cotidiana. Nesse sentido, argumenta que "os vanguardistas tencionam, portanto, uma superação [*Aufhebung*] da arte – no sentido hegeliano da palavra: a arte não deve simplesmente ser destruída, mas transportada para a práxis vital, onde, ainda que metamorfoseada, ela seria preservada".[198] Ainda segundo Bürger, essa reintegração da arte na vida "não ocorreu e, na verdade, nem pode acontecer na sociedade burguesa, a não ser na forma da falsa superação da arte autônoma".[199] E é assim porque o cotidiano no qual a vanguarda busca reintegrar a arte não é simplesmente o cotidiano da sociedade burguesa, definido por sua racionalidade de meios e fins, mas um cotidiano modificado, "uma *nova* práxis vital"[200] organizada segundo o modelo da arte.

Por sua vez, o que Miyakawa descreve em termos da "descida ao cotidiano" da antiarte, não é a integração perfeita da arte a uma "nova práxis vital", nem sua falsa superação em meio à sociedade burguesa; ao contrário, a "descida ao cotidiano", de que fala Miyakawa, constitui uma integração necessariamente incompleta e elusiva da arte na vida. A arte não transforma inteiramente o cotidiano burguês, como se poderia esperar de uma vanguarda verdadeiramente revolucionária, mas ela também não é assimilada pela racionalidade burguesa como uma forma diferente de estética da mercadoria. Ao borrar os li-

198 Peter Bürger, op. cit., p. 106.
199 Ibid., p. 113.
200 Ibid., p. 106.

mites entre arte e não arte, a antiarte passa a existir como que disfarçada na sociedade; como uma espiã, ela se mistura sem se integrar.

Ao trazer a arte de uma posição privilegiada e destacada para o campo do cotidiano, a principal conquista da antiarte, afirma Miyakawa, consistiu na "violação absoluta" do caráter sagrado da arte. A identidade da arte moderna, com seu legado religioso medieval, é fortalecida por meio da encenação repetida de uma "dessacralização" da arte e sua "ressacralização"[201] recorrente. Esse caráter sagrado é o que protege, mas, ao mesmo tempo, o que oculta e falsifica a existência da arte. Ao descer à esfera do cotidiano, a arte se despiu do seu último véu de sacralidade e se expôs como aquilo que é realmente:

> *Se podemos dizer que a arte em algum momento descartou Deus e abusou da beleza, o que tornou essa violação possível foi a própria sacralização da arte (a transição da arte religiosa para a arte como religião). Além disso, a sacralização da arte só pode ser mantida e promovida por meio da dialética contínua da violação do próprio sagrado.* [...] *No entanto, ao longo de todo o período da arte moderna, o que foi capaz de aumentar de forma confiável a tensão dessa dialética não foi mais uma violência encenada, mas sim o desejo crescente de abusar da própria proibição, de modo a se vislumbrar a verdadeira face da arte. Foi esse desejo que finalmente reduziu a pintura a um ato puro e, mais ainda, redirecionou tal ato para os objetos do cotidiano* [nichijōteki-na obuje]. *Isso nada mais é do que a violação absoluta do sagrado ou, por assim dizer, a retirada de seu último véu.*[202]

No entanto, porque a própria existência (*jitsuzai*) da arte foi permanentemente garantida por uma sacralidade que esconde uma es-

201 Miyakawa Atsushi. "Han-geijutsu ikō" [Depois da antiarte]. In: Miyakawa Atsushi, 1980, p. 119.
202 Ibid.

sência, em última análise, vazia, a arte, quando exposta em plena luz do dia, só pode se mostrar como uma "ausência" (*fuzai*) fundamental. Nas palavras de Miyakawa:

> *Talvez a arte só exista* [jitsuzai suru] *oculta e falsificada — por Deus, pela beleza ou por qualquer outra coisa —, em outras palavras, como alienada* [sogai sarete]. *E é de acordo com as diferentes manifestações dessa alienação que pode existir a arte de cada época. No entanto, quando a própria arte é exposta em plena luz do dia, esta não pode ser outra coisa senão ausência* [fuzai]. *Esse é o verdadeiro significado do que chamo de descida ao cotidiano como experiência da arte de hoje.*[203]

Essa proibição, esse véu — remanescente e sinal do caráter "sagrado" da arte — materializa-se como a moldura da tela e o pedestal da escultura. Notavelmente, Miyakawa relaciona esse conceito de ocultação e falsificação da arte, por meio de Deus ou da beleza, à noção de "alienação" (*sogai*). Se a sua formulação da materialidade da pintura desloca tacitamente a questão da matéria do campo marxista, nesse ponto ele reintroduz o problema da alienação como elemento essencial da arte moderna. Sugere, assim, uma possível analogia entre os desenvolvimentos da arte moderna (por meio de suas crises recorrentes de dessacralização e ressacralização) e do capitalismo. Miyakawa não segue adiante com essa conexão. Porém, foi justamente o encontro do caráter falso e velado da arte com o dinheiro, enquanto mercadoria absoluta, que caracterizou um dos episódios mais importantes da história da "antiarte" japonesa dos anos 1960. No *Incidente da nota-modelo de mil ienes* de Akasegawa Genpei, a falsidade e o vazio inerentes à arte se chocam com a essência fundamentalmente fictícia do papel-moeda.

203 Ibid., p. 119.

A "descida ao cotidiano" da antiarte completa a mudança de paradigma da arte contemporânea, a qual Miyakawa havia discernido na "dialética do gesto e da materialidade" da pintura Informal. Ao romper com o campo estável e seguro da tela e penetrar o âmbito da vida cotidiana, as práticas artísticas do início da década de 1960 realizaram e expuseram essa dialética do gesto e da materialidade, não mais como etapa na produção da obra de arte, como era o caso no informalismo pictórico, mas como a própria obra de arte. No entanto, as transformações no modo de ser da arte que essa mudança de paradigma inaugurou foram ainda mais radicais do que as que Miyakawa poderia imaginar com base no Informal. Para ser consistentemente contemporânea, a arte precisava abdicar da sua posição segura e identidade distinta como arte. Ainda que a preocupação com a materialidade, repetidamente demonstrada na pintura informalista, tenha preparado, em certa medida, o caminho para o que estava por vir, é inegável que o Informal foi incapaz de levá-lo às últimas consequências abrindo mão da segurança da moldura. Em "Teoria do não objeto", Ferreira Gullar comenta sobre o apego "conservador e reacionário" dos pintores informais aos "suportes convencionais", tanto da pintura quanto da escultura:

> *Em lugar de romper a moldura para que a obra se verta no mundo, conservam a moldura, o quadro, o espaço convencional, e põem o mundo (os materiais brutos) lá dentro. Partem da suposição de que o que está dentro de uma moldura é um quadro, uma obra de arte. É certo que, com isso, também denunciam o fim dessa convenção, mas sem anunciar o caminho futuro.*[204]

204 Ferreira Gullar. "Teoria do não objeto". *Jornal do Brasil,* 21 nov. 1960. Reimpresso em: Aracy A. Amaral. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977, p. 90.

Já na época da escrita de Gullar esse caminho estava sendo traçado por uma geração de jovens artistas de vanguarda que ousou romper com a estrutura herdada da arte moderna, com a qual o Informal permanecera confortavelmente cúmplice. A materialidade da pintura fluía para fora dos limites da moldura e transpunha o espaço metafórico da tela rumo ao "espaço real", cotidiano da vida.

Poesia visual e materialização da linguagem

(cineteatro nô / psicocenografado por Sousândrade
com roteiro ideogrâmico de eisenstein)
onde se lê hagoromo, leia-se parangolé
onde se vê monte fuji, veja-se morro da mangueira
— Haroldo de Campos, "Parafernália para Hélio Oiticica"

A proximidade com o discurso verbal e a incorporação da palavra, característica de grande parte da produção vanguardista dos anos 1960, foi frequentemente interpretada em termos de uma "desmaterialização do objeto de arte", tal como formulado pelos críticos norte-americanos Lucy Lippard e John Chandler em 1967.[205] O paradigma da significação permeou as práticas de artistas estadunidenses do período pós-minimalista, como Joseph Kosuth e Sol Lewitt, que vieram a descrever sua própria produção e de seus pares como "arte conceitual". Desde então, as noções de "arte conceitual" e de "conceitualismo" expandiram sua gama de significação, a ponto de chegar a abarcar qualquer tipo de prática artística que cruze a fronteira entre o âmbito plástico e o verbal. Na influente exposição *Conceitualismo global: pontos de origem, 1950-1980* (*Global Conceptualism: Points of Origin, 1950-1980*), os termos "conceitualismo" e "desmaterialização" classificavam obras tão diversas quanto as caligrafias ficcionais de Xu

205 Ver: Lucy R. Lippard e John Chandler, op. cit., pp. 46-51. Ver também: Lucy R. Lippard, 1973.

Bing[206] e a *Nota-modelo de mil ienes* [207] de Akasegawa Genpei, obras nas quais, não obstante seu conteúdo conceitual, reflexivo ou teórico, o aspecto e apelo material é imprescindível.

A tese da desmaterialização, proposta por Lippard e Chandler, buscava dar sentido ao processo que ocorria então nas obras de artistas como Lewitt, que chegou a comparar sua arte a "signos que transmitem ideias". Porém, é insuficiente como descrição geral das múltiplas maneiras com que as vanguardas dos anos 1960 cruzaram as fronteiras entre visualidade e significação. Lewitt afirmava que "quando as obras de arte, como as palavras, são signos que transmitem ideias, [elas] não são coisas em si mesmas, e sim, símbolos ou representantes das coisas".[208] Salta aos olhos o contraste de sua proposta com a abordagem adotada pelo poeta e crítico Ferreira Gullar, que havia buscado na poesia concreta uma "nova percepção da linguagem, não mais apenas como uma simples referência ao mundo dos objetos e sim como um *modo de realidade* desse mundo".[209] A tentativa, por parte dos artistas conceituais, de tomar distância da materialidade da obra rumo a um modelo comunicacional semelhante ao discurso verbal, convivia então com a tendência oposta, entre um grupo não menos expressivo de artistas e poetas, de trazer a significação escrita para mais perto da sua constituição material.

Nesse sentido, quando um artista como Hélio Oiticica faz uso de elementos verbais em obras como *Mergulho do corpo* (1967), mais que uma versão *light* da desmaterialização da obra de arte, trata-se, ao

206 Ver: Gao Minglu. "Conceptual Art with Anticonceptual Attitude: Mainland China, Taiwan, and Hong Kong". In: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Catálogo de exposição. Nova York: Queens Museum of Art, 1999, pp. 127-39.

207 Ver: Reiko Tomii. "Concerning the Institution of Art: Conceptualism in Japan". Ibid., pp. 15-29.

208 Lucy R. Lippard e John Chandler, op. cit., p. 49.

209 Ferreira Gullar. "Poesia concreta: experiência intuitiva". Idem, 2007, p. 77. Itálicos do original.

contrário, de um processo de materialização do discurso verbal. Esse é o caso também de grande parte da obra de poetas visuais japoneses, tais como Seiichi Niikuni e Kitasono Katue. A "quebra da moldura" anunciada por Lygia Clark não se deixa dissociar da crescente complexificação da relação entre a visualidade e discurso verbal na arte de meados do século 20. Seria a escrita a nova moldura – o *parergon* de que fala Jacques Derrida, suplemento convocado a ocupar o "interior do interior"[210] – da obra de arte enquanto proposição?

Nesse contexto, a poesia visual ou plástica torna-se um campo paradigmático de investigação. Tendo desempenhado papel central no panorama brasileiro, sob a égide do Concretismo e do Neoconcretismo, a poesia visual ocupou posição de destaque também no âmbito da vanguarda japonesa do pós-Segunda Guerra. No mais, para além desses casos específicos, a noção de materialização da palavra escrita nas artes visuais pode iluminar até mesmo um aspecto frequentemente ignorado na trajetória dos desmaterializadores mais convictos. Seria possível argumentar, por exemplo, que mesmo um trabalho como *Intitulado (arte como ideia como ideia)* (*Titled (Art as Idea as Idea)*), de Joseph Kosuth, pela sua atenção particular a forma, fonte e estilo, que transmitem um verbete de dicionário para além da significação efetiva do texto, acusa a emergência da materialidade da escrita na arte conceitual supostamente desmaterializada – a despeito do que o artista diga sobre a irrelevância da materialidade no seu trabalho.

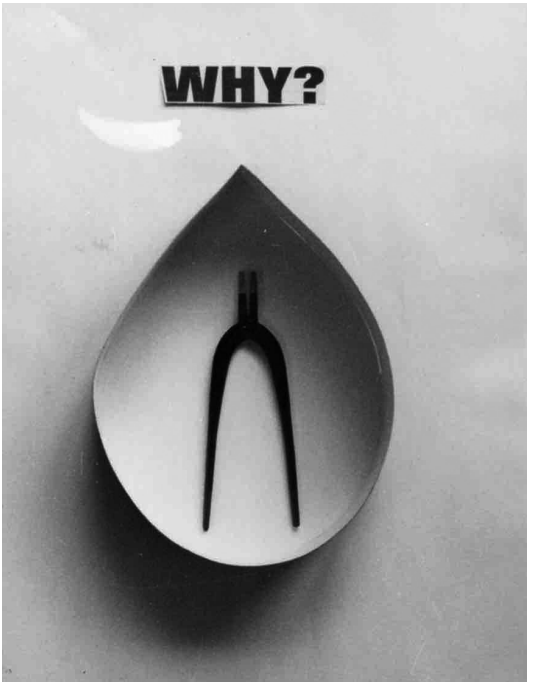
PALAVRA E OBJETO

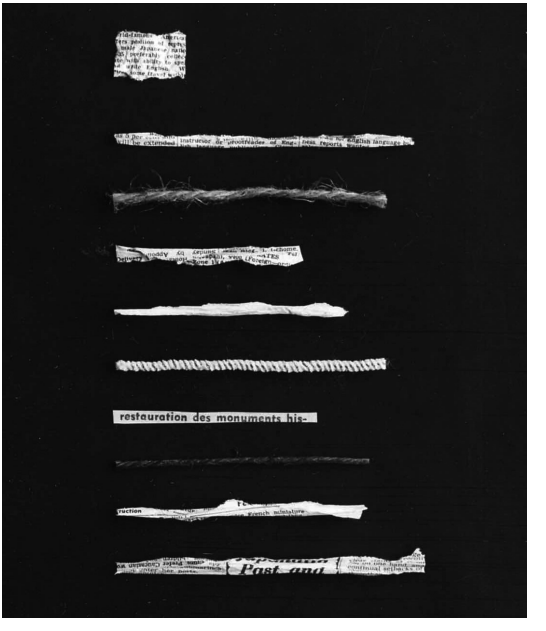
Em meados da década de 1960, o poeta japonês Kitasono Katue, que desde os anos 1920 vinha desenvolvendo experimentos com os aspectos visuais da escrita, compôs seus primeiros "poemas plásticos". Kitasono

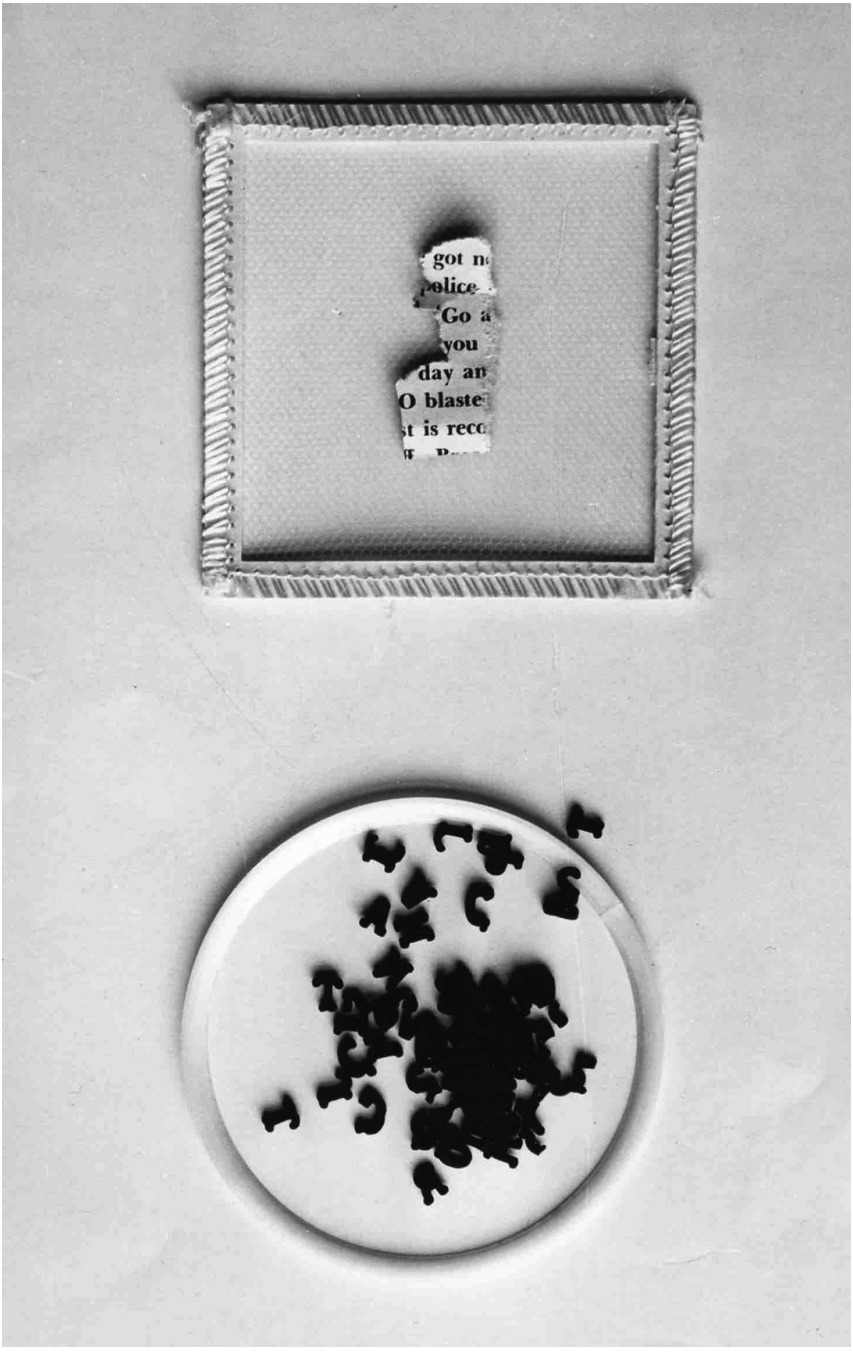
210 Jacques Derrida. *The Truth in Painting*.

ABAIXO E AO LADO

Poemas plásticos sem título, de Kitasono Katue, 1960-1970.





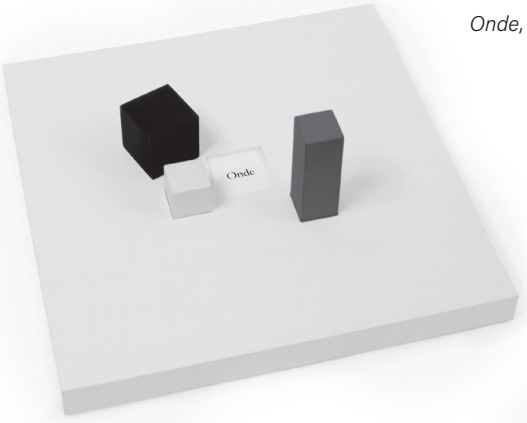

got n
olice
Go a
you
day an
O blaste
t is reco



dias dias dias, de
Augusto de Campos, 1953.

Olho por olho, de Augusto de Campos, 1964.





Onde, de Ferreira Gullar, 1958.



Pássaro (aberto e fechado), de Ferreira Gullar, 1959.



define o poema plástico como "uma forma de poesia que não requer versos ou estrofes, um 'dispositivo para poesia' que não requer ritmo ou significado".[211] Poucos elementos, nos poemas plásticos de Kitasono, fornecem pistas do seu pertencimento ao campo da poesia. Compostos por fotografias em preto e branco de objetos meticulosamente organizados sobre fundo monocromático, alguns dos "poemas" continham pedaços de jornais em língua estrangeira (principalmente francês e inglês), enquanto outros não exibiam qualquer traço de linguagem escrita.

A trajetória de Kitasono encontra um contraponto no percurso de Ferreira Gullar, que em 1956 criava seu primeiro *Livro-poema*, consistindo em palavras isoladas impressas cada qual numa página branca de brochura. O *Livro-poema* de Gullar enfatiza o aspecto marcadamente temporal da experiência poética; revela a leitura como atividade participativa que comporta uma práxis intelectual e corporal, apresentando o texto e seu suporte material como uma unidade indivisível. A trajetória de Gullar da palavra ao objeto, desde os primeiros experimentos gráficos de *A luta corporal*,[212] em 1954, até os *Livros-poemas* e *Poemas espaciais*, não constitui fenômeno isolado no campo da arte do século 20. Pelo menos desde o final do século 19, com *Um lance de dados* (*Un coup de dés*) de Stéphane Mallarmé, a poesia visual ocupou posição-chave no panorama da arte de vanguarda. Gullar, que certa vez compôs um "poema espacial" sem uma palavra sequer, reconheceu a ansiedade de ter que escolher entre a poesia e as artes plásticas: "Pensei: isso parece loucura, mas já é artes plásticas, e eu não quero ser escultor".[213] Kitasono, por ou-

211 Kitasono Katue. "Zōkei-shi ni tsuite no nōto" [Nota sobre o poema plástico]. *VOU*, n. 104, 1966. Reimpresso em: Kitasono Katue. *Kaban no naka no getsuya. Kitasono Katue no zōkei-shi* [A luz da lua na sacola: os poemas plásticos de Kitasono Katue]. Tóquio: Kokusho, 2002, p. 61.

212 Ver: Ferreira Gullar. *A luta corporal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

213 Entrevista com Ferreira Gullar. In: Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger (org.), op. cit., p. 98.

tro lado, propunha resolver esse dilema por meio da fotografia; seus poemas plásticos não consistiam nos próprios objetos, mas em suas reproduções fotográficas. Era como se o papel impresso, enquanto meio, e o caráter bidimensional, plano, das obras fossem suficientes para salvaguardar sua identidade enquanto poesia, apesar da eventual ausência de palavras.

Ao apresentar sua poesia plástica em 1966, na sua revista *VOU*, Kitasono se apoiou no veredito do escritor e historiador da arte francês Michel Ragon, segundo o qual "A era da palavra falada terminou e a era da palavra escrita se esgotou. Chegamos à era da imagem [*ei-zō*]".[214] Nos seus poemas plásticos, Kitasono se propõe a compor poesia "através do visor da câmera",[215] liberando assim a criação poética dos "signos comunicativos imprecisos" que constituem nossa linguagem. A questão do sinal ou símbolo (*kigō*) ocupara desde cedo posição de destaque na poesia de Kitasono. Seu poema *Teoria semiótica* (*Kigō setsu*), de 1929, aborda alguns dos temas que marcariam sua trajetória até os poemas plásticos. De maneira semelhante a Gullar, Kitasono devolve a linguagem a seus fundamentos materiais e minimiza o aspecto especificamente verbal do discurso poético. Contrastando com a satisfação do curador e *marchand* novaiorquino Seth Siegelaub, ao afirmar que os artistas (conceituais) haviam sido "finalmente aceitos como seres de ideias e não apenas como artesãos com pensamentos poéticos"[216], Kitasono buscava aproximar a poesia da experiência do artesão, em sua relação íntima com a matéria.

Publicado pela primeira vez no periódico *Bungei tanbi*, sob o título *Coleção de poemas brancos* (*Hakushoku shishū*)[217], e mais tarde

214 Kitasono Katue. "Zōkei-shi ni tsuite no nōto" [Nota sobre o poema plástico], p. 61.

215 Ibid.

216 Seth Siegelaub, citado em: Alexander Alberro. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge: MIT Press, 2003, p. 152.

217 Kitasono Katue. "Hakushoku shishū" [Coleção de poemas brancos]. *Bungei tanbi 2*, n. 4, 1927.

retrabalhado para publicação na antologia *Álbum branco* (*Shiro no arubamu*), Kitasono considerava *Teoria semiótica* seu poema mais original e bem-acabado.[218] O poema é composto por onze segmentos curtos, simples na composição visual, mas extremamente imagético no nível semântico. Na superfície, *Teoria semiótica* poderia ser tomado como uma espécie de poema "objetivo", no sentido em que Roland Barthes descreveu o *Nouveau Roman* de Alain Robbe-Grillet, como uma forma de "literatura objetiva".[219] O poema dispensa a exploração psicológica típica do Surrealismo em favor da descrição e enumeração enxuta de objetos e cores. No entanto, ao contrário dos romances de Robbe-Grillet, a aparente objetividade de *Teoria semiótica* acarreta um desafio à própria possibilidade de objetividade na linguagem. Os signos aí não se referem a objetos realmente existentes fora do poema, mas são cuidadosamente organizados a fim de romper a própria correspondência que fundamenta a linguagem. Sob o pretexto de uma "teoria semiótica", o que Kitasono apresenta é, antes, uma interrupção do processo de significação. Rejeitando toda referência à realidade externa para existir como objeto em si, a poesia de Kitasono se aproxima de maneira essencial do projeto dos concretistas brasileiros.

ESPAÇO MONÓTONO: POESIA VISUAL ENTRE JAPÃO E BRASIL

A tentativa de estabelecer uma rede de intercâmbio poético (constelação seria a palavra mais adequada) através de fronteiras nacionais e linguísticas, foi um projeto central para as vanguardas poéticas do

218 Ver: John Solt. *Shredding the Tapestry of Meaning: The Poetry and Poetics of Kitasono Katue (1902-1978)*. Cambridge: Harvard East Asia Center, 1999.

219 Roland Barthes. "Objective Literature: Allain Robbe-Grillet". In: Allain Robbe-Grillet. *Jealousy & In the Labyrinth*. New York: Grove Press, 1994, pp. 11-26.

pós-Segunda Guerra. Para Haroldo de Campos e outros membros do grupo Noigandres, o potencial de comunicar através de barreiras linguísticas constituía um aspecto crucial da poesia concreta. Em julho de 1957, seguindo a sugestão de Ezra Pound, Haroldo escreveu de São Paulo para o Clube VOU, de Kitasono Katue, em Tóquio. Anexou traduções para o inglês de poemas de membros do grupo Noigandres e explicou a concepção de poesia concreta que norteava sua produção poética. "A poesia concreta ou ideogrâmica, como a chamamos, visa criar um objeto próprio: um objeto verbal [...]. Brevidade. Clareza. Franqueza. 'Kanji'ficação da percepção do poema: apelando não apenas à comunicação verbal, mas também ao nível não verbal da comunicação".[220] Campos lembra que Kitasono "nunca respondeu diretamente a essa carta, mas me mandou um exemplar de uma revista que ele dirigia, chamada *VOU*, na qual publicava um poema concreto japonês".[221]

A breve correspondência entre Campos e Kitasono constitui um dos poucos exemplos de troca direta entre artistas de vanguarda brasileiros e japoneses no pós-Segunda Guerra.[222] Sobre as circunstâncias de seu envolvimento com o Concretismo, Kitasono comentou anos depois: "As pessoas que me puxaram para a poesia concreta foram os sul-americanos irmãos Campos [Haroldo e Augusto]. [...] Eles frequentemente me enviavam suas publicações e pareciam bastante ativos. Ezra Pound nos apresentou. Ele sugeriu que Campos e eu nos correspondêssemos".[223] O poeta e diplomata

220 Haroldo de Campos, carta para Kitasono Katue. Citada em L. C. Vinholes. "Intercâmbio, presença e influência da poesia concreta brasileira no Japão", 1976. Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=43689&cat=Artigos&vinda=S>.

221 Maria Esther Maciel. "Ocidente/Oriente. Uma Conversa com Haroldo de Campos". *ZUNÁI. Revista de Poesia e Debates.* Disponível em: <https://www.revistazunai.com/entrevistas/haroldo_de_campos.htm>.

222 Para uma discussão mais aprofundada sobre a conexão de Kitasono com os poetas do Noigandres, ver: John Solt, 1999, basicamente pp. 250-296.

223 Kitasono Katue, citado em: John Solt, 1999, p. 259.

brasileiro L. C. Vinholes, baseado então em Tóquio, facilitou o intercâmbio, atuando como principal mediador entre a poesia concreta brasileira e o meio literário e artístico japonês. Vinholes conheceu Kitasono e o grupo VOU em 1958, através de Haroldo de Campos, e manteve contato próximo com diversos grupos de poetas de vanguarda japoneses. Em abril de 1960, Vinholes organizou uma exposição de poesia concreta brasileira no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio. A mostra, que contou com discurso de abertura de Kitasono, incluía poemas de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Pedro Xisto, José Lino Grünewald e do próprio Vinholes.[224] Ao longo da década de 1960, a poesia concreta brasileira conquistou diversos adeptos no Japão, particularmente entre os membros do grupo de vanguarda ASA, que incluía, entre outros, o poeta Seiichi Niikuni.[225]

O projeto concretista de incluir o elemento visual na poesia se conjugava ao interesse do grupo pelos princípios da chamada escrita ideográfica, de origem chinesa. De modo que a conexão com Kitasono, em cuja poesia Haroldo de Campos discerniu uma indagação radical sobre a visualidade da escrita no âmbito da língua japonesa, ocupava posição de destaque em meio à rede internacional do grupo Noigandres. O fato de o contato inicial ter sido mediado por Pound, com quem tanto Campos como Kitasono se corresponderam por muitos anos, é emblemático das motivações de Campos em contatar o poeta japonês. Pound não apenas agiu como mediador de suas primeiras trocas, mas suas explorações poéticas da escrita ideográfica foram, desde o início, uma influência crucial no interesse de Haroldo pelas línguas japonesa e chinesa.[226]

224 Ver: L. C. Vinholes, op. cit.

225 Para uma discussão mais aprofundada sobre o intercâmbio entre a poesia visual brasileira e japonesa, ver: L. C. Vinholes, op. cit.

226 Ver: Maria Esther Maciel. "Ocidente/Oriente. Uma Conversa com Haroldo de Campos".

Em 10 de maio de 1958, Haroldo publicou no suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo* um artigo intitulado "Poesia concreta japonesa: Kitasono Katue". O artigo incluía uma tradução do poema concreto de Kitasono, *Espaço monótono* (*Tanchō na kūkan*), intitulado por Campos como *Monotonia do espaço vazio*, acompanhado por uma cópia de um trecho do poema em sua versão original e um breve léxico de caracteres japoneses. A decisão interpretativa de Campos, de traduzir o substantivo japonês para "espaço" — *kūkan*, combinação dos caracteres chineses *kū* ("vazio", "oco", "céu") e *kan* ("intervalo", "espaço", "entre") — como "espaço vazio", retoma as técnicas de Pound nos *Cantos* e as teorias de Ernst Fenollosa sobre a significação pictórica do ideograma.[227]

O texto de Campos sublinhava a proximidade do poema de Kitasono com o projeto concretista, ao mesmo tempo que minimizava a importância de seus elementos surrealistas. O autor argumentava que, mesmo que um dos quatro segmentos do poema contivesse vestígios de técnicas surrealistas, os outros três poderiam ser considerados genuinamente concretos: "Os segmentos de ns. 1, 2 e 4 oferecem verdadeiros problemas de composição concreta: são uma espécie de 'homenagem ao quadrado' albersiana, no nível semântico".[228] De fato, o primeiro segmento de *Espaço monótono* parece construir verbalmente a imagem de uma tela abstrata geométrica, fortemente reminiscente das composições com quadrados de Josef Albers: "quadrado branco/dentro do/quadrado branco/dentro do/quadrado amarelo/dentro do [...]".[229]

Haroldo discerniu na poesia de Kitasono um desafio à discursividade através da experimentação com a estrutura da língua escrita

227 Ernst Fenollosa. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. San Francisco: City Lights Publishers, 2001.

228 Haroldo de Campos. "Poesia concreta no Japão: Kitasono Katue". *Suplemento Literário*, *O Estado de S. Paulo*, 10 maio 1958.

229 Ibid.

japonesa. Entre os aspectos do poema que chamaram sua atenção estava a coincidência entre o nível semântico e sintático; a própria estrutura da partícula genitiva japonesa "no" parecia induzir, no nível gramatical, a estrutura do quadrado dentro de outro quadrado representado no poema. "O aproveitamento de uma longa sequência genitívica (cuja ordem é inversa em japonês: primeiro o complemento regido por "de", depois a pessoa ou coisa a que ele se refere) reforça esse sentido de desdobramento, 'como uma caixa de dentro de outra caixa', do verso de João Cabral".[230] Curiosamente, essa comparação da estrutura genitiva do japonês com "uma caixa dentro de outra caixa" coincide com as especulações gramaticais e lógicas do linguista Tokieda Motoki, que descreveu a estrutura semântica da língua japonesa como uma "estrutura caixa-dentro-de--caixa" (*irekogata kōzō*).[231] Em oposição à lógica moderna, que ele julgava excessivamente dependente da estrutura linear das línguas europeias (centrada no verbo "ser"), Tokieda especulava sobre a possibilidade de uma outra lógica, baseada no modo característico de significação da língua japonesa. Haroldo de Campos, por outro lado, vislumbrava nos experimentos de Kitasono com esse aspecto visual da gramática japonesa o potencial da poesia concreta de intervir nas fendas da significação.

A monotonia semântica do primeiro e do segundo segmentos de *Espaço monótono* contrasta fortemente com o terceiro segmento do poema. Apesar da sua composição simétrica, a parte 3 de *Espaço monótono* é semanticamente mais próxima do automatismo psíquico surrealista do que da experimentação formal da poesia concreta. Cada uma de suas quatro estrofes começa com um caractere chinês significando uma cor na primeira linha — azul, branco, preto, ama-

230 Ibid.

231 Ver: Tokieda Motoki. *Kokugogaku genron* [Princípios da linguística nacional] . Tóquio: Iwanami Shoten, 1941.

relo — enquanto a segunda linha repete a palavra *sankaku* ("triângulo") precedida pela partícula genitiva *no*. O núcleo imagético do segmento se localiza na terceira e quinta linhas de cada estrofe, cada linha contrastando uma palavra japonesa, escrita em caracteres chineses — *hige* ("bigode"), *uma* ("cavalo") etc. — com uma palavra estrangeira, escrita em *katakana*: *garasu* ("vidro"), *parasoru* ("sombrinha") etc. Não só a associação aparentemente livre de imagens sugere uma escrita automática, como o contraste entre palavras japonesas e estrangeiras é reminiscente das técnicas do Surrealismo japonês, do qual Kitasono participara no início da sua carreira.

VANGUARDA POÉTICA ENTRE SURREALISMO E CONCRETISMO

A associação de Kitasono com a poesia concreta, resultado de sua correspondência com o grupo Noigandres, foi de curta duração. No mais, tanto na literatura quanto nas artes visuais, o Concretismo não chegou a ter grande relevância no Japão. Segundo o crítico Hirai Shōichi, a expressão "Arte Concreta" (*gutai geijutsu* em japonês), cunhada por Theo Van Doesburg em 1930, teve tão pouca repercussão no Japão do pós-Segunda Guerra, que sua coincidência nominal com o famoso coletivo de vanguarda Associação de Arte Gutai (*Gutai Bijutsu Kyōkai*) passou despercebida, tanto pelos membros do grupo quanto por outros artistas e críticos da época.[232] Kitasono recebeu bem a tradução de Campos de *Tanchō na kūkan*, republicando *A monotonia do espaço vazio* na revista *VOU* em setembro de 1958. Porém, apesar das afinidades formais com a poesia concreta, presentes desde o início nas suas obras, *Espaço monótono* permaneceu seu único poema explicitamente "concreto". Como destacou Vinholes, "os

232 Hirai Shōichi entrevistado pelo autor, 5 jun. 2006.

contatos mantidos pelos poetas concretos brasileiros com Kitasono e o grupo VOU, apesar do interesse e cordialidade mútuos, não tiveram grandes resultados". Nos anos que se seguiram, Kitasono enfatizou a distância que separava sua própria obra do projeto da Poesia Concreta.[233]

O elemento surrealista de *Espaço monótono*, por outro lado, tinha raízes mais profundas na trajetória poética de Kitasono, assim como no mundo literário e artístico japonês em geral. O Surrealismo foi extremamente influente no Japão desde o final da década de 1920 e continuou a desempenhar um papel importante entre os artistas de vanguarda durante o período pós-Segunda Guerra. John Solt, cujo trabalho é uma importante referência no estudo da poesia de Kitasono, argumenta que o impacto do Surrealismo foi mais duradouro no Japão do que em qualquer outro lugar, até mesmo do que em seu local de nascimento, a França.[234] Além disso, ao contrário da França, onde é possível dizer que o movimento gradualmente mudou sua ênfase da literatura para a pintura, a presença surrealista no Japão permaneceu marcante por décadas, tanto na pintura quanto na escrita. Entre os artistas de vanguarda da década de 1960, foi principalmente o papel decisivo do poeta e crítico Takiguchi Shūzō que manteve vivas as ideias e técnicas surrealistas, tanto nas artes plásticas quanto na literatura e no teatro.

Aluno de Nishiwaki Junzaburō, um dos principais representantes do Surrealismo japonês do início do século 1920, Kitasono se juntou ao coletivo surrealista Rosa Mágica Teoria (*Shōbi Majutsu Gakusetsu*) no final da década de 1920.[235] Os discípulos de Nishiwaki dominaram os dois principais grupos de autores surrealistas

233 Ver: L. C. Vinholes, op. cit..

234 John Solt, 1999, p. 46.

235 Ver: Myriam Sas. *Fault Lines: Cultural Memory and Japanese Surrealism*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

no Japão da época. Takiguchi se juntou ao grupo reunido em torno da publicação da coleção surrealista *Ah, foguista perfumado* (*Fukuikutaru kafu yo*), conhecidamente mais ortodoxa e mais próxima de André Breton e das origens francesas do movimento. Os autores envolvidos na revista *Rosa Mágica Teoria*, por outro lado, buscaram desenvolver uma tendência do Surrealismo que fosse "originalmente japonesa".[236] Em comparação com a extraordinária influência de Takiguchi na poesia, nas artes visuais e no teatro do pós-Segunda Guerra, a orientação de Kitasono não ressoou tão fortemente nos movimentos de vanguarda posteriores. No entanto, em parte devido à sua intensa correspondência com poetas de vanguarda fora do Japão e aos seus esforços em divulgar internacionalmente o jornal *VOU*, Kitasono veio a ser até mais conhecido que Takiguchi entre as vanguardas estrangeiras do pós-Segunda Guerra.[237]

Enquanto isso, ao contrário do Japão e, aliás, também da maioria dos países latino-americanos, a influência do Surrealismo no Brasil foi bastante limitada. Haroldo de Campos chegou a contrastar o importante papel do Surrealismo na literatura mexicana com sua irrelevância dentro do modernismo brasileiro, comentando que Octavio Paz, por exemplo, era "alguém que respeitava muito Breton, que tem pelo Surrealismo um apreço que nós, brasileiros, não temos".[238] O Surrealismo, argumentava Haroldo, "foi absolutamente importante para Paz e para todo o mundo hispano-americano, e para nós não teve muito interesse".[239] Não que o Surrealismo estivesse inteiramente ausente do circuito artístico brasileiro. Ao con-

236 Ibid., p. 32.

237 No comemorativo dedicado a Kitasono Katue após sua morte, em 1978, Kenneth Rexroth observou que "Katue foi, por muitos anos, o único poeta japonês conhecido pela comunidade literária internacional". Ver: John Solt, op. cit., p. 251.

238 Maria Esther Maciel. "Conversa com Haroldo de Campos sobre Octavio Paz". *A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 52.

239 Ibid.

trário, sua marcada presença visual e, desde as pinturas de Ismael Nery e Tarsila do Amaral às esculturas de Maria Martins contrasta com a falta de um discurso crítico consistente sobre o Surrealismo no Brasil. O movimento foi, até certo ponto, a única tendência que os canibais modernistas da geração de 22 não souberam digerir. Ao proclamar no "Manifesto Antropófago" que "já tínhamos a língua surrealista"[240], Oswald encampava os princípios básicos da composição surrealista, ao mesmo tempo que sinalizava sua recusa em se envolver com os surrealistas europeus. (E mesmo essa relação ambígua com o Surrealismo foi recebida com restrições por Mário e Carlos Drummond de Andrade, que rejeitavam ainda mais veementemente o Surrealismo.) De modo que se pode até conjecturar a que ponto a hegemonia do Concretismo na poesia brasileira da década de 1950 se deveu, também, a essa rejeição do Surrealismo nos círculos literários locais.

Do ponto de vista da busca surrealista por um mecanismo discursivo mais fundamental e mais vital do que a lógica tradicional, a experimentação concreta pode parecer um tanto superficial ou simplesmente formalista. Ao passo que, para os poetas concretos, a tentativa surrealista de encontrar no sujeito ou nos conteúdos do inconsciente um substituto para a lógica aristotélica, deixando inquestionado o domínio da linguagem discursiva, parecia insuficientemente crítica. Segundo Haroldo, "O Surrealismo, defrontando-se com a barreira da lógica tradicional, não procurou desenvolver uma linguagem que a superasse; ao contrário, instalou seu quartel-general no lado "*maudit*" da linguagem lógico-discursiva [...]. O 'revólver de cabelos brancos', de Breton, vige no reino absurdo que se desencadeia da linguagem ordenada pelo sistema aristotélico".[241] Para

240 Oswald de Andrade. "Manifesto Antropófago". Oswald de Andrade. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 16.

241 Haroldo de Campos. "Poesia Concreta – Linguagem - Comunicação". In: Augusto

além ou aquém da lógica aristotélica tradicional, o Surrealismo buscava desvendar por meio do automatismo psíquico uma lógica mais fundamental do inconsciente. A poesia concreta, por sua vez, visava a unidade e a independência da própria linguagem discursiva, que o Surrealismo deixa intacta. O Concretismo propõe, assim, uma forma de escrita que não se refere mais a objetos, mas que existe como objeto em si mesmo entre outros objetos no mundo, e mantém com eles uma relação isomórfica e não representativa.

À semelhança da proposta básica da pintura concreta, o grupo Noigandres iniciara um ataque frontal ao mecanismo de representação. Nas palavras de Haroldo de Campos, os poetas concretos buscavam uma arte que "presentifique" o objeto, uma arte "objetal" em oposição a uma arte "objetiva".[242] Na poesia concreta, em vez de representar objetos, as palavras funcionam como objetos autônomos. À semelhança do que se passava no domínio da pintura, a poesia concreta provocava uma ruptura do seu enquadramento literário e estético. Como coloca Ferreira Gullar, "da mesma maneira que a cor libertou-se da pintura, a palavra libertou-se da poesia. O poeta tem a palavra, mas já não tem uma moldura quadro estético preestabelecido onde colocá-la habilmente".[243] A "moldura estética" da poesia, que os concretistas romperam, consistia em última instância na própria estrutura discursiva da linguagem. A poesia concreta visava libertar a palavra de sua função lógica e abstrata na linguagem e devolvê-la à sua plena existência *verbivocovisual* de objeto independente. Da mesma forma que os pintores rejeitaram a representação e que a música concreta se afastou das leis abstratas da concepção harmôni-

de Campos et al. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Edições Invenção, 1975, pp. 77-8.

242 Haroldo de Campos. "Olho por olho a olho nu". In: Augusto de Campos et al., op. cit., p. 46.

243 Ferreira Gullar. "Diálogo sobre o não objeto". Idem, 2002, p. 99.

ca rumo à composição material com sons reais[244], a poesia concreta buscou deslocar a palavra da moldura da linguagem verbal.

Assim, o poema concreto interrompe a continuidade entre escrita e linguagem verbal, revelando uma fratura que a própria ideia de escrita fonética tende a ocultar — diferença intransponível introduzida pela própria materialidade da escrita. O *Plano-piloto para poesia concreta* (1958) define-a como um desafio radical à poética tradicional baseada na escrita e leitura lógico-discursiva linear. Sem abandonar a escrita alfabética e fonética, a poesia concreta explora o seu potencial de comunicação não verbal através da intervenção de recursos gráficos e espaciais. "O poema concreto", lê-se no *Plano-piloto*, "usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área linguística específica – "verbivocovisual" – que participa das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra".[245] Ao fazê-lo, a poesia concreta visa revelar o potencial ideográfico inerente à escrita alfabética.

Nesse sentido, a aposta teórica que norteou os poemas, manifestos e outros escritos do grupo Noigandres, desde meados da década de 1950, consistia em um desafio ao modelo da linguística estrutural saussuriana. Embora dificilmente notado fora dos círculos de poesia vanguardista do seu tempo, essa é a mesma questão que alimentou grande parte dos debates intelectuais europeus durante a década seguinte. Na sua *Gramatologia* (1967), Derrida enfrentava o problema da materialidade da escrita, como limite oculto da escritura fonética, em termos de uma *différance* constitutiva que incessantemente introduz um elemento estranho na clausura imaginária do espaço discursivo verbal.[246] Através de sua teoria poética e poesia teóri-

244 Pierre Schaeffer. *La Musique Concrète*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967, p. 16.

245 Augusto de Campos, et al. "Plano-Piloto para Poesia Concreta". In: Augusto de Campos et al., 1975, p. 157.

246 Ver: Jacques Derrida. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renano Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ca, o grupo concreto buscara não apenas revelar essa característica fundamental da escrita, como também aproveitá-la como base para uma possibilidade radical de comunicação. Nas palavras de Haroldo de Campos, "rejeitando o ordenamento lógico-discursivo, abrindo-se às sugestões do método ideogrâmico de compor, que é do tipo analógico e não do tipo digital, lança-se a poesia concreta à fascinante aventura de criar com dígitos, com o sistema fonético, uma área linguística não discursiva, que participa das vantagens da comunicação não verbal [...], sem, evidentemente, mutilar o seu instrumento – a palavra".[247] Enfatizando a materialidade da escrita, os poetas concretos trabalharam nas fissuras da escrita fonética de modo a expandir o domínio comunicativo da poesia em um sistema *verbivocovisual*, isto é, a incluir todo o campo das relações óticas, acústicas e significantes na composição poética.

IDEOGRAMA E IDEOLOGIA

O *Plano-piloto* explica a transformação concretista da composição poética recorrendo aos princípios da escrita ideográfica. Poetas concretos entenderam o conceito de ideograma no sentido de uma "sintaxe espacial ou visual"[248] oposta à sintaxe linear da escrita fonética, sugerindo assim um "apelo à comunicação não verbal".[249] Em relação à composição poética, a ideia de "ideograma" referia-se ao método proposto por Fenollosa e Pound, "baseado na justaposição direta — analógica, não lógico-discursiva — de elementos".[250] Tal conceito de ideograma funcionaria como princípio regulador da nova sintaxe

247 Haroldo de Campos, "Poesia Concreta – Linguagem - Comunicação", p. 82.
248 Idem, "Plano-piloto da poesia concreta", p. 156.
249 Ibid., p. 157.
250 Ibid., p. 156.

poética. Ao mesmo tempo, a redução da linguagem ao seu "mínimo múltiplo comum" pela eliminação da gramática em favor de uma "sintaxe puramente relacional" sugeria a afinidade da composição poética concreta com a estrutura de línguas inteiramente analíticas, ou "isolantes", como o Chinês.[251] O chamado "modelo chinês" de escrita serviu de ideal poético, tanto no sentido de seu recurso ao espaço e à visualidade quanto por sua extrema redução gramatical.

Como sublinha Haroldo, a interpretação da escrita ideográfica chinesa proposta por Fenollosa e Pound não se pretendia como esforço filológico científico, e sim como método de tradução poética. Fenollosa localizava a principal característica da escrita chinesa em sua "pictorialidade". Ao contrário de filósofos europeus do século 17 que admiravam o caráter filosófico, abstrato e arbitrário da escrita chinesa, em comparação com os hieróglifos egípcios, Fenollosa via a língua chinesa como um "espelho da natureza". A própria ausência de cânones gramaticais explícitos, observa Haroldo, constituía para Fenollosa uma prova da fidelidade da escrita chinesa "à dinâmica dos processos naturais de relação e transferência de energia".[252] Para Fenollosa, cada parte de um caractere chinês deve ser considerada significativa em si mesma e, portanto, implicitamente constitutiva do potencial de significação do caractere como um todo. Em relação à tradução da poesia, isso significava que o tradutor deveria prestar atenção não só ao significado convencional da palavra como um todo dentro de determinado contexto, mas também a cada um dos seus caracteres constitutivos e, dentro desses caracteres, a cada um de seus radicais. De modo que o caractere 愁, como no japonês *urei* ("ansiedade", "aflição"), que consiste na combinação do caractere de "outono" (秋 = *aki*) sobreposto ao caractere de "coração" (忄 =

251 Ibid., p. 157.

252 Idem. "Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa". *Ideogramas – Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: EdUSP, 1994, p. 45.

shin ou *kokoro*) poderia portanto ser traduzido "'verlainianamente' como 'outono sobre o coração'",[253] observa Haroldo.

A compreensão pictórica de Fenollosa da escrita sino-japonesa foi duramente criticada pela maioria dos linguistas, que menosprezaram suas especulações, alegando que careciam de conhecimento científico da filologia chinesa e da verdadeira composição dos seus caracteres. Contra tais críticas, Haroldo defendia Fenollosa argumentando que a validade do seu argumento "só se comensura com propriedade ao exercício da função correspectiva, ou seja, a *função poética* da linguagem, escopo último da análise fenollosiana".[254] Não obstante as alegadas imprecisões em relação ao regime convencional de leitura da língua chinesa, a leitura pictórica dos caracteres chineses proposta por Fenollosa funcionou como modelo precioso para a tradução poética e criativa da poesia, bem como para a composição poética em línguas não ideográficas. Ainda segundo Haroldo, "o reconhecimento mais espetacular" da contribuição de Fenollosa viria muito mais tarde, da França, pela voz de Jacques Derrida, a quem o poeta brasileiro se refere como "um dos mais brilhantes filósofos da nova geração".[255] De fato, em *Gramatologia*, Derrida aponta que a primeira ruptura com a tradição fonocêntrica ocidental veio da poesia, e não da filosofia, através da inclusão do elemento gráfico na poesia, de um lado por Fenollosa e Pound, de outro por Mallarmé.

Em última análise, a disputa entre Fenollosa e a linguística científica sobre a possibilidade de uma leitura pictórica dos caracteres chineses não se deixa decidir pelo simples recurso ao uso corrente, nem pela etimologia dos caracteres chineses. Em jogo nesse debate está uma decisão entre dois regimes de leitura, cuja necessidade

253 Ibid., p. 57.

254 Ibid., p. 56. Itálicos do original.

255 Ibid., p. 27.

não se encontra inscrita nos próprios caracteres, mas é ideologicamente determinada. Naoki Sakai discute essa característica fundamental do ato de ler em seu estudo sobre os discursos linguísticos no Japão do século 18. Sua análise do debate travado entre intelectuais do período Edo sobre a possibilidade de se depreender de certos clássicos da tradição japonesa, tais como o *Kojiki*[256], uma reprodução fiel da fala dos antigos japoneses, fornece elementos importantes para a compreensão do papel crucial da ideologia na prática da leitura.[257]

Entre os textos clássicos em circulação no Japão do século 18, alguns eram escritos observando a sintaxe chinesa, enquanto outros utilizavam caracteres chineses simplesmente como meio de registrar os sons da fala. O problema da autenticidade da escrita e da leitura baseada no valor fonético dos caracteres chineses, ou em seu significado ideográfico, assim como as vantagens e desvantagens de cada um dos métodos, tornaram-se questões centrais para os intelectuais dedicados aos chamados Estudos Nacionais (*kokugaku*). Motoori Norinaga, o mais conhecido representante desse campo de investigação, se propôs a buscar os fundamentos de uma autêntica comunidade linguística japonesa em meio às vozes registradas no *Kojiki*. Contudo, tais tentativas revelam muito mais sobre o projeto político dos Estudos Nacionais japoneses do século 18 do que sobre alguma característica inerente à própria escrita, uma vez que a decisão entre a leitura fonética ou ideográfica dos caracteres chineses, como Sakai argumenta, é inevitavelmente uma questão ideológica:

256 *Kojiki* ("Registro de assuntos antigos") é a crônica mais antiga do Japão. Ver: Motoori Norinaga. *Kojiki-den.* Ithaca: Cornell University East Asia Program, 1997.

257 Naoki Sakai. *Voices of the Past. The Status of Language in Eighteenth-Century Japanese Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1992, pp. 240-79.

Categorias como foneticismo e ideografia são questões de ideologia por excelência, no sentido (não inteiramente alheio à definição bastante conhecida de ideologia de Louis Althusser) de que cada uma delas é um modo específico da relação imaginária e prática do ser humano com o texto, e que o investimento do desejo na percepção dos textos é regulado por um conjunto de regras. [...] *Por isso, é inútil falar da natureza ideográfica do sistema de caracteres chineses, ou da natureza fonética do kana japonês, ou mesmo dos signos alfabéticos, exceto em relação à ideologia que os acompanha.*[258]

Uma vez que a escrita e a leitura constituem modos fundamentais de sociabilidade, a decisão entre os diferentes regimes ideológicos de leitura e sua relação com a palavra é inexoravelmente uma questão política. No Japão do período Edo, demonstra Sakai, a tentativa de traçar fronteiras claras entre diferentes regimes de leitura para distinguir entre textos autenticamente japoneses e chineses, surge contemporaneamente à tentativa de demarcar as fronteiras de uma determinada comunidade política. O foneticismo, o emprego do texto como instrumento (ou suplemento) para a gravação da voz, foi historicamente cúmplice do estabelecimento da comunidade histórica da fala. A leitura ideográfica dos caracteres, por outro lado, como temia Motoori Norinaga, dá lugar a um modo de significar que pode transcender potencialmente seu espaço e tempo originais. É justamente esse tipo de transcendência, identificada com *karagokoro*, ou mente chinesa, que Motoori procurou evitar em sua leitura fonocêntrica do *Kojiki*, que Fenollosa, assim como Pound e Haroldo de Campos depois dele, abraçaram como "modelo chinês" da escrita.

258 Ibid., p. 253.

DA PALAVRA AO OBJETO

Em 1957, Mário Pedrosa teorizou a diferença entre poetas e pintores concretistas como oposição entre uma atitude fenomenológica e uma atitude puramente intelectual em relação à prática artística. "A atividade poética concreta", argumentava Pedrosa, "mesmo num preciso engenheiro construtor de poemas como Augusto de Campos ou Décio Pignatari, é sempre e apaixonadamente fenomenológica".[259] Em artigo publicado no mesmo ano, Haroldo de Campos confirmava a avaliação de Pedrosa, mas apresentava as tendências fenomenológicas do Concretismo poético mais como deficiência do que como qualidade positiva em relação à pintura concreta. O artigo de Campos, intitulado "Da fenomenologia da composição à matemática da composição"[260], propunha a rejeição veemente da fenomenologia em favor de uma poética racional distante de qualquer traço de experiência pessoal. Pouco depois, a resposta de Ferreira Gullar ao grupo Noigandres, "Poesia concreta: experiência intuitiva", denunciava aquilo que o autor considerava uma equivocada "subjugação da poesia a estruturas matemáticas".[261] O texto de Gullar sinalizou a primeira grande ruptura entre os coletivos cariocas e paulistas, oficializada dois anos depois no "Manifesto Neoconcreto".[262]

Após se distanciar das propostas da poesia concreta, as obras de Kitasono avançaram cada vez mais rumo à fusão entre a poesia e as artes visuais. Apesar de sua rejeição explícita à linguagem verbal, que alegava ser inadequada enquanto meio expressivo, Kitasono

259 Mário Pedrosa, "Poeta e pintor concretista", In: Aracy A. Amaral (org.), op. cit., p. 145.

260 Haroldo de Campos. "Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição". *Jornal do Brasil. Suplemento dominical*, 18 fev. 1957. Reimpresso em: Augusto de Campos, et al., 1975, p. 94.

261 Ferreira Gullar, "Poesia concreta: experiência intuitiva", p. 78.

262 Ferreira Gullar. "Manifesto Neoconcreto". *Jornal do Brasil. Suplemento dominical*, 22 mar. 1959. Republicado em: Aracy A. Amaral (org.), 1977, pp. 80-4.

jamais abandonou inteiramente a palavra escrita. Ele não só continuou a escrever poesia até o fim da vida, como a maioria dos seus poemas plásticos também continham pelo menos alguma forma de inscrição verbal, ainda que imperceptível ou engenhosamente disfarçada, sinalizando a indefinição insistente dos limites entre palavra e objeto, entre discurso verbal e visual.

Em termos da sua composição material e qualidades formais, não há como separar em gêneros inteiramente distintos o poema concreto, pendurado na parede de um museu, e uma obra de arte conceitual. À semelhança das múltiplas leituras de um ideograma, a respectiva inserção num contexto de desmaterialização da obra, ou num processo de materialização da palavra escrita é, em última análise, função de um regime específico de ler e ver, cuja necessidade não está inscrita nas próprias obras, mas é sempre ideologicamente determinada.

O objeto incômodo

"Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai."
— Paul Cézanne

"Será possível fazer obras que não sejam obras de arte?"
— Marcel Duchamp

Em um vívido relato das transformações da arte no início da década de 1960, Akasegawa Genpei descreve a experiência libertadora de seus contemporâneos, que abandonaram o espaço plano e emoldurado da tela rumo à realidade tridimensional. Sob o clima festivo da *Yomiuri Anpan* – como era conhecida a exposição anual de artistas independentes organizada pelo jornal *Yomiuri shimbun*[263] – parecia ter surgido uma espécie de competição que levara os artistas a incluir protuberâncias cada vez maiores e mais pesadas em suas pinturas, até que estas acabavam por se desprender do seu suporte na tela e cair no chão [fig. 39]. Akasegawa Genpei recorda:

> *Acho que todos ficamos fascinados com a noção de objeto* [objet] *como uma nova possibilidade. Foi nesse momento que começa-*

263 *Yomiuri Andepandan-ten*, ou "Exposição Indépendent Yomiuri", era o nome oficial do evento, realizado anualmente de 1949 a 1963. O apelido "*Anpan*" faz alusão espirituosa ao pão recheado de pasta de feijão (*anko*), de mesmo nome, muito popular no Japão.

mos a aumentar cada vez mais o volume do material ao incluir fragmentos de papel laminado e pedaços de roupas íntimas. Talvez tenhamos primeiro nos dado conta do poder dos objetos materiais nas ondulações que produziam na superfície plana da imagem? Na consciência de que aquilo não era tinta, mas objetos simples, de uso cotidiano, não teríamos nós descoberto a mínima distância entre a pintura e a vida real?

Ao menos foi assim que me pareceu. Eu possuía nas mãos o explosivo para fundir ficção e mundo real e antevia que o espaço pictórico plano e fechado poderia agora ser desdobrado em três dimensões. [...] *Isso logo ultrapassou os limites do que a superfície da tela podia suportar, e as protuberâncias começaram a cair. E assim a imagem foi deixada para trás e começamos a olhar para diferentes tipos de objetos caídos no chão.*[264]

Formalmente, as obras expostas nos últimos anos da *Anpan* tinham pouco em comum com o Concretismo e Neoconcretismo brasileiros. Em termos de sua posição na história da arte do século 20, situavam-se sobretudo na esteira do Dadaísmo, Surrealismo e da pintura Informal, em oposição à tendência marcadamente construtivista da arte concreta e neoconcreta do Brasil. Na teoria, porém, os vanguardistas japoneses da década de 1960 convergem com seus pares no Brasil em um questionamento fundamental dos pressupostos da pintura em tela e, mais fundamentalmente, numa problematização do status da arte na sociedade contemporânea. De modo surpreendentemente paralelo à descrição de Ferreira Gullar

264 Akasegawa Genpei. "The 1960s: The Art Which Destroyed Itself: An Intimate Account." In: Kazu Kaidō e David Elliott (org.). *Reconstructions: Avant-garde Art in Japan 1945-1965*. Catálogo de exposição. Oxford: Museum of Modern Art, 1985, p. 86. Para uma discussão mais detalhada sobre a Exposição Indépendant Yomiuri, ver: Akasegawa Genpei. *Ima ya akushon aru nomi! "Yomiuri Andepandan" to iu genshō*. [Agora só nos resta a ação! O fenômeno da "Yomiuri Andepandan".] Tóquio: Chikuma Shobō, 1985.

do significado da quebra da moldura no movimento neoconcreto, Akasegawa explica o surgimento da arte baseada em objetos no Japão do pós-Segunda Guerra em termos de uma explosão capaz de fundir a ficção com o mundo real.

Analisando retrospectivamente as inovações radicais do Neoconcretismo, Gullar afirmara que "a eliminação do espaço fictício e a abertura da obra para o espaço real foi um gesto radical, cujo significado teórico foi por nós entendido como uma reviravolta na compreensão das questões da arte naquele momento".[265] Na medida em que a moldura da tela, em seu caráter de *parergon*, é o que demarca os limites entre dentro e fora do espaço ficcional da pintura, servindo de mediadora em sua inserção na realidade social, a arte fora da moldura passa a existir de forma indefinida e ilimitada em meio à sociedade. Do mesmo modo, os vanguardistas japoneses no início da década de 1960 procuraram libertar seus objetos da estrutura física da tela e dissociar suas "ações" da estrutura discursiva da "arte". Ao desdobrar o espaço pictórico encerrado da tela plana rumo ao espaço tridimensional, como coloca Akasegawa, a nova arte parecia apagar os limites entre a arte e a vida cotidiana. O acontecimento que Miyakawa descreve em termos de "descida da antiarte ao cotidiano" consistiu nessa luta para libertar a arte da sua moldura material e discursiva e deixá-la existir "sem nome" na sociedade.

Porém, se a ocupação do espaço tridimensional foi um aspecto fundamental dessa transformação na prática artística, o objeto (*objet*) mais famoso da arte japonesa dos anos 1960 foi uma obra ainda mais plana do que uma pintura em tela. A *Nota-modelo de mil ienes*, de Akasegawa Genpei — uma reprodução monocromática da cédula oficial de mil ienes –, destaca a afinidade crucial entre o papel-moeda e a arte representacional, fechando, assim, o círculo da

265 Ferreira Gullar. "Algumas palavras". *Etapas da arte contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985, p. iv.

crítica vanguardista ao plano bidimensional da representação pictórica. Tendo rejeitado o espaço ficcional limitado da tela, o objeto-nota de Akasegawa retorna ao plano para expor o caráter ficcional do papel-moeda. Assim, fora da sua moldura material e discursiva — enquanto modo do que se chamava, então, "ação direta" —, a prática artística se torna uma ameaça iminente ao monopólio do Estado sobre a ficção política.

TEORIA E PRÁTICA DO OBJETO

Com certa perplexidade, o crítico Miyakawa Atsushi observava, em 1963, que a tendência à "*objet*-ificação" (*obuje-ka*) que marcara a arte de vanguarda japonesa no início da década, havia emergido da pintura informal.[266] No centro desse movimento esteve o coletivo vanguardista Neo Dadadaism Organizers (*Neo-Dadaizumu Oruganaizāzu*, também conhecido como Neo Dada), formado por Akasegawa Genpei, Shinohara Ushio e Arakawa Shūsaku, entre outros *habitués* da Yomiuri Anpan.[267] Vale salientar, porém, sem menosprezar o papel da arte Informal nesse contexto, que a transformação da pintura abstrata em objeto e ação pela vanguarda dos anos 1960 não teria sido possível sem o legado teórico do Dadaísmo e, em particular, do Surrealismo. A apropriação de tendências

266 Miyakawa Atsushi. "Henbō no suii: Montaju-fu ni" "História de uma transformação: em forma de montagem", p. 48.

267 Acompanhando a visão de Miyakawa sobre as origens da antiarte no Japão do pós-Segunda Guerra, Kuroda Raiji afirma que os Neo Dadaism Organizers "mudaram decisivamente a direção da vanguarda, da abstração gestual da *Art Informel* à antiarte (*han-geijutsu*) repleta de *objets* (objetos "*readymade*" do cotidiano) e Happenings por volta de 1960". Kuroda Raiji. "A Flash of Neo Dada: Cheerful Destroyers in Tokyo". *Josai University Review of Japanese Culture and Society: 1960s Japan, Art Outside the Box*, n. 17, dez. 2005, p. 52.

e teorias das vanguardas do início do XX, em meio ao que o artista Yoshino Tatsumi (membro do coletivo Neo Dada) descreveu como "cultura de ocupação"[268] – que perdurava no Japão, mesmo após o término oficial da ocupação Aliada em 1953 – foi crucial para o desenvolvimento da arte dos anos 1960.

A presença marcante do conceito de objeto (*objet*) na arte japonesa dos anos 1960 revela não somente traços importantes da linhagem teórica da vanguarda do pós-Segunda Guerra, como também alguns dos seus desvios significativos dessa linhagem histórica. A ambiguidade trivial no uso comum do termo "objeto" nas línguas europeias modernas, como simples coisa, por um lado, e como aquilo que só existe em relação a um sujeito que percebe, por outro, desempenhou papel importante na terminologia artística japonesa do século 20. O projeto do movimento surrealista, de libertar o objeto das suas funções e usos cotidianos, transformando-o em uma entidade independente, dotada de uma espécie de vontade quase subjetiva, apoia-se, em parte, nessa ambiguidade do próprio termo "objeto". O objeto surrealista oscila entre esses dois polos semânticos do termo: de um lado está o "objeto encontrado" (*objet trouvé*), retratado como agente real da ação de encontrar, o objeto que encontra o artista; de outro, tem-se a proposição de André Breton sobre a construção de "objetos concebidos em sonho" (*objets apparus en rêve*) como uma objetivação, na realidade, da imaginação do sujeito humano.[269]

Transposta intacta do vocabulário de Breton para o léxico artístico japonês, a palavra *objet* foi transformada, nesse novo contexto, na peça central de uma investigação sobre as possibilidades radicais da arte fora da moldura. As primeiras aparições do termo francês *objet* no discurso artístico japonês datam do fim da década de 1930. Takiguchi Shūzō é creditado por ter introduzido o termo no país, em

268 Ibid.

269 Ver: André Breton. "Crise de l'objet". *Cahiers d'Art*, v. 11, maio 1936, pp. 21-6.

dois artigos publicados em 1938 no jornal japonês de fotografia *Photo Times* (*Foto Taimusu*).[270] O questionamento filosófico do "objeto", que havia ocupado o pensamento de autores e pintores surrealistas nos primeiros anos do movimento[271], adquirira grande visibilidade com a publicação da edição de maio de 1936 da revista de arte francesa *Cadernos de Arte* (*Cahiers d'Art*), inteiramente dedicada às diferentes formas do objeto surrealista, publicação que foi acompanhada, no mesmo mês, por uma exposição sobre o tema na Galeria Charles Raton, em Paris.[272] Num ensaio intitulado "Objeto e fotografia: especialmente quanto ao *objet* surrealista"[273], Takiguchi elaborou as conotações surrealistas do termo *objet* e defendeu a sua importância no contexto da fotografia. "A função da fotografia é descobrir e revelar o *objet*"[274], escreve Takiguchi, criticando aquilo que descrevia como tendência pictorialista na fotografia surrealista japonesa da época.

Assim, a palavra *objet* é transposta diretamente do contexto do Surrealismo francês, atingindo o vocabulário artístico japonês despojada do seu significado comum de "objeto"[275], tanto no sentido da-

270 Takiguchi Shūzō. "Shashin to kaiga no kōryū" [O intercâmbio entre fotografia e pintura]. *Foto Taimusu*, maio 1938; Idem."Buttai to shashin. Toku-ni sururearisumu no obuje ni tsuite" [Objeto e fotografia: especialmente quanto ao *objet* surrealista]. *Foto Taimusu*, ago. 1938. Ver: Anne Tucker. *The History of Japanese Photography*. New Haven: Yale University Press, 2003, pp. 150-1.

271 Breton escreve no início do "Manifesto do Surrealismo" de 1924: "O homem, esse sonhador definitivo, dia a dia mais insatisfeito com sua sorte, passa em revista, a custo, os objetos de que foi levado a fazer uso, aos quais dispensou sua incúria, ou seu esforço" (André Breton. "Manifesto do Surrealismo (1924)". In: Gilberto Mendonça Telles (org.). *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro – apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022, p. 265.)

272 Ver: André Breton, "Crise de l'objet".

273 Takiguchi Shūzō. "Buttai to shashin. Toku-ni sururearisumu no obuje ni tsuite" [Objeto e fotografia: especialmente quanto ao *objet* surrealista]. In: Anne Tucker, op. cit., p. 151.

274 Ibid.

275 Em japonês: *mono*, ou *buttai*, como sinônimo de "coisa"; *taisho* no sentido de objeto

quilo que é percebido por um sujeito, quanto no de uma ferramenta útil ou coisa da vida cotidiana. Privado da ambiguidade inerente ao seu uso no francês original, o termo japonês *obuje* passa a ser definido quase inequivocamente como método da arte contemporânea, consistindo, segundo o dicionário *Daijirin*, no ato de "isolar um item pronto [*kiseihin*] ou coisa natural [*shizen-butsu*] da sua função e lugar originais, para apresentá-lo como uma obra [*sakuhin*] independente, atribuindo-lhe um significado simbólico e ilusório diferente do seu significado cotidiano".[276] Curiosamente, essa transposição do termo *objet* para o japonês realiza uma operação análoga ao próprio método surrealista, na medida em que isola o conceito de objeto do seu uso cotidiano, conferindo-lhe o sentido quase mágico que o Surrealismo lhe dá.

No início da década de 1960, quando pintores de vanguarda fizeram a transição para uma arte tridimensional baseada em objetos, o termo *objet* parecia se adequar perfeitamente à necessidade de uma estrutura conceitual para os seus novos experimentos. Na verdade, o termo tornou-se cada vez mais popular nos meios da arte de vanguarda, em gêneros que vão da fotografia ao teatro, e até mesmo à arte do arranjo floral (*ikebana*). Em sua narrativa da "descoberta" do *objet* pela geração da década de 1960, Akasegawa reconhece que, naquele ponto, o conceito em si não era inteiramente novo: "encontramos ele em textos dos anos trinta, onde líamos sobre os *objets* de dadaístas como Duchamp e Man Ray".[277] E mesmo sendo "apenas uma vaga lembrança de coisas vistas em periódicos antigos, como nas páginas de um livro de história", foi diretamente com referência a essas memórias que aqueles artistas tentaram

como "alvo"; *kyakutai* como contrapartida do sujeito da ação (*shutai*); e *kyakugo* como objeto gramatical.

276 *Daijirin*. Dicionário japonês. Tóquio: Sanseido, 1988.

277 Akasegawa Genpei. "The 1960s: The Art Which Destroyed Itself: An Intimate Account", p. 86.

enquadrar teoricamente a descoberta, à qual chegaram "por intuição" e usando as "próprias mãos".[278] Essa relação com o contexto da vanguarda do pré-guerra está particularmente presente nas obras e escritos de Akasegawa, sobretudo em sua compreensão do *objet*, cujas afinidades com Takiguchi foram reconhecidas pela crítica.[279] Para Akasegawa, como para Takiguchi, mais do que a definição de uma "técnica" artística, a noção de *objet* está carregada de implicações filosóficas e políticas.

IMEDIATEZ

Uma vez que a pintura explode a moldura e borram-se os limites entre ficção e mundo real, a arte desce ao âmbito da vida cotidiana. Segundo Akasegawa, para os jovens *habitués* da *Yomiuri Anpan* que vivenciaram a transição da pintura para o objeto, mais do que uma mera consequência dos seus experimentos, essa relação imediata com a sociedade era uma aspiração consciente. Os vanguardistas percebiam o modo convencional de inserção da obra de arte na sociedade, na forma de objetos para contemplação em galerias e museus, como insuficiente, ineficiente e inadequado às suas aspirações de intervenção política. Eles se esforçavam para evitar a "arte" como prática institucionalizada e atingir o público diretamente na sua vida cotidiana.

Akasegawa enfatiza a insatisfação com os métodos convencionais da arte politizada como uma das principais razões pelas quais os artistas jovens migravam das tendências social-realistas, dominantes na outra grande exposição anual de arte independente da época, a *Nihon*

278 Ibid.

279 Ver: Tatehata Akira. *Toi naki kaitō: obuje to chōkoku* [Respostas sem perguntas: *objet* e escultura]. Tokyo: Goryū shoin, 1998, p. 8.

Andepadan-ten, para a atmosfera mais experimental da *Yomiuri Anpan*. A diferença entre as duas exposições, que ocorriam anualmente em Tóquio, era muito mais do que uma simples questão formal, ou de moda. Em jogo estava sobretudo a diferença entre dois modos de relacionamento entre arte e política. O caráter político das pinturas realistas que davam o tom da *Nihon Andepadan-ten* era explícito e direto. Segundo Akasegawa, era a promessa de um papel para a pintura como agente de transformação social, de uma possibilidade de intervenção política através da arte, o que primeiramente atraía muitos jovens artistas para a *Nihon Andepadan-ten* e que os aproximava, em meados da década de 1950, das técnicas do Realismo Socialista: "mesmo numa simples tela pintada buscávamos algum tipo de relação imediata com a sociedade. Assim, pensávamos que desenhar trabalhadores era a novidade na pintura".[280] Porém, em algum momento, essa forma de expressão convencional e bem-comportada veio a parecer insuficiente para dar conta do conteúdo revolucionário que se buscava, então, expressar. Como coloca o historiador William Marotti, o realismo social característico da *Nihon Andepandan-ten*, apesar de seu ecletismo, "arriscava-se a substituir a verdadeira crítica por um gesto reificado de engajamento".[281] Na medida em que mantinham intacta a distância contemplativa entre o espectador e a obra, os diferentes realismos conservavam a pintura em seu lugar convencional com relação à sociedade. Akasegawa comparou o limite inerente da pintura realista, como modo de intervenção política, à burocratização da política revolucionária socialista:

> *Esse desejo de imediatez foi o que primeiro atraiu os pintores para o chamado Realismo Socialista. No entanto, aquilo rapidamente*

280 Akasegawa Genpei, 1985, p. 64.

281 William Marotti. *Money, Trains, and Guillotines: Art and Revolution in 1960s Japan*. Durham: Duke University Press, 2013, p. 132.

se tornou uma fórmula, e essa fórmula acabou desempenhando a função de uma espécie de dique separando a pintura da sociedade real. Ou seja, mais ou menos o mesmo que acontece na política com a burocratização do governo revolucionário.[282]

A descrição de Akasegawa da insatisfação geral dos pintores da sua geração com os métodos da pintura realista revela um aspecto político importante dos experimentos radicais da vanguarda japonesa. Segundo ele, uma das razões para a adesão dos seus contemporâneos aos métodos da vanguarda consistia no "desejo ardente dos pintores por imediatez e por relacionar a pintura com a sociedade real".[283] O realismo e, mais amplamente, a representação, haviam se tornado insuficientes como modo de relação entre arte e realidade. Pareciam burocráticos e, em última análise, ineficientes como forma de intervenção política.

Sob esse prisma, o caráter experimental, descontraído e aparentemente apolítico da *Yomiuri Anpan* se mostrava como reflexo de uma busca por modos radicais e imediatos de participação política e intervenção social. Fica claro, portanto, que os praticantes da antiarte abandonaram o Realismo Socialista e outros modos de realismo social, não em razão de uma ideia de "arte pela arte", mas sim, ao contrário, em favor de um envolvimento mais imediato com a sociedade. Em vista de tal objetivo, eles renunciaram não só ao realismo social como à própria denominação "arte", à qual passaram a se opor, descrevendo sua atividade, por vezes, como antiarte, ou adotando um paradigma de prática social definido simplesmente como "ação". Para esses artistas, a ideia de ação (*akushon*) passou a designar o elo fundamental entre as práticas artística e política.

282 Akasegawa Genpei, 1985, p. 68.
283 Ibid., p. 67.

Tal guinada em direção à ação é frequentemente interpretada como sinal da precedência da vanguarda japonesa no desenvolvimento do que, mais tarde, seria chamado de *happening* ou *performance art*[284], dois conceitos que não estavam disponíveis como moldura discursiva para o tipo de prática que veio a caracterizar a vanguarda japonesa dos anos 1960.[285] Essa ausência de quadros discursivos estabelecidos, que pudessem categorizar suas práticas como uma forma de arte, foi crucial. O título da coletânea de ensaios de Akasegawa sobre a *Yomiuri Anpan*, *Agora só nos resta a ação!* (*Ima ya akushon aru nomi!*), é emblemático da centralidade do conceito de ação naqueles anos. Na sequência da interrupção repentina da *Anpan*, em 1963, e em meio ao trauma social que se seguiu à derrota dos grandes movimentos que tomaram as ruas japonesas em finais dos anos 1950, contra a aliança militar entre Japão e Estados Unidos, o apelo de Akasegawa à "ação" como último recurso parecia responder a duas perdas fundamentais. Por um lado, "ação" era tudo que restava, uma vez refutado o paradigma estético que fundamentava a instituição artística e seu lugar garantido no museu. Por outro, a passagem para a arte como "ação" respondia a uma demanda urgente por novos modos de prática política.

Dois conceitos definidores da arte do pós-Segunda Guerra no Japão, *akushon* e seu correlato "ação direta" (*chokusetsu kōdō*), levaram adiante a fusão de práticas artísticas e políticas que a vanguarda almejava. A interação entre a noção originalmente artística

284 Midori Yoshimoto observa que, "em 1962, o que chamaríamos de arte performática se tornou onipresente na vanguarda japonesa". Midori Yoshimoto. *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005, p. 29. Ver também: Idem. *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*. Catálogo de exposição. Londres: Thames and Hudson, 2005.

285 Nesse sentido, William Marotti afirma que as práticas "precederam tais categorizações, o que tornaria essas atividades compreensíveis e as reinscreveria firmemente dentro dos limites do mundo da arte". Ver: William Marotti, op. cit., p. 232.

de *akushon*, e o conceito anarco-sindicalista de "ação direta", é emblemática da complexa relação entre arte e política no contexto das vanguardas japonesas da década de 1960.

DA PINTURA À AÇÃO

No discurso artístico japonês, o termo *akushon* está também intimamente associado à prática e teoria da *action painting*. No Japão da década de 1960, grande parte dos artistas que adotaram o termo *akushon* para descrever suas práticas inovadoras tinham formação em pintura a óleo em estilo europeu (*yōga* em japonês) e estavam familiarizados com a Arte Informal e o Expressionismo Abstrato. Vista sob esse prisma, a noção de *akushon* implica uma radicalização da ideia de *action painting* (literalmente "pintura de ação") em que o elemento pictórico se torna cada vez mais supérfluo, a ponto de ser abandonado em benefício da ação pura.

A descrição que o artista Shinohara Ushio oferece do seu primeiro encontro chocante com a *action painting*, e do papel que esse choque teve na sua prática artística subsequente, é exemplar dessa passagem da pintura à ação. O ano era 1957, pouco depois de a exposição *Arte do mundo de hoje* ter exibido pela primeira vez no Japão a obra dos pintores informalistas franceses, liderados pelo crítico Michel Tapié. Este voltava ao Japão acompanhado do pintor Georges Mathieu, que realizou diversas demonstrações da sua *action painting* em Tóquio e Osaka, com ampla cobertura da mídia local. Em seu livro de memórias *O caminho da vanguarda* (*Zen'ei no michi*), Shinohara narra seu encontro revelador com a demonstração de "*action painting* estilo samurai" de Mathieu:

> *Mathieu apareceu com o traje cênico perfeito, vestido em um* yukata, *com bandana vermelha e* tabi *branco, enquanto fotó-*

grafos e curiosos o rodeavam [...]. *Segurando o tubo de tinta com a mão direita depois de abri-lo com a boca, ele percorria a tela como um esgrimista lutando com uma espada em cada mão* [...]. *À medida que os movimentos de Mathieu se tornavam mais violentos, os obturadores das câmeras batiam como cachoeira. 'É isso!' Essa é a verdadeira aparência de um pintor contemporâneo. Caminhei entusiasmado pelas ruas sob o sol poente, ainda cheio de entusiasmo, imaginando-me no lugar de Mathieu.*[286]

Dois anos mais tarde, Mathieu traria ao Rio sua *action painting*, se apresentando no Museu de Arte Moderna, onde pintou a tela *Macumba* acompanhado de batuque e dança afro-brasileira. No entanto, a crítica brasileira se mostraria menos acolhedora do que a japonesa aos arroubos do pintor-performer francês, apontando o caráter superficial do seu jogo de marketing. O destaque na mordacidade ficaria mais uma vez com Mário Pedrosa, que, aproveitando a deixa do culturalismo fácil, associa a gestualidade dramática do francês à arte de um confeiteiro.[287]

No que pese a boa acolhida do ambiente artístico japonês, vale mencionar que em nenhuma parte da sua descrição da performance de Mathieu, Shinohara se refere à tela pintada. Não há absolutamente nenhuma menção ao trabalho resultante. O que conta ali não é a pintura resultante da ação, mas tão somente a ação de pintar em si: não mais como relação privada e íntima com a tela dentro do ateliê, e sim, como performance pública. Certamente, para o próprio Mathieu a pintura acabada ainda contava, ao menos financeiramente, posto que era emoldurada, exibida e vendida. Nesse sentido, mais do que qual-

286 Shinohara Ushio. *Zen'ei no michi* [O caminho da vanguarda]. Tokyo: Bijutsu Shuppansha, 1968, pp. 28-30.

287 Ver: Antônio Bento. "Ataques a Mathieu". *Diário Carioca*, 29 nov. 1959. Ver também: Mário Pedrosa. "Georges Mathieu". Idem, 2000, p. 341.





Georges Mathieu
pintando, 1957.



Shiraga Kazuo em *Desafiando a lama* (*Doro ni idomu*). Primeira exposição do Gutai, 1955.

Shimamoto Shōzō pintando com garrafas de vidro arremessadas contra a tela. Segunda exposição do Gutai, Tóquio, 1956.







Murakami Saburō em *Abrindo seis buracos de uma vez*, 1956.

quer outra coisa, as performances cumpriam o papel de técnica publicitária. Para Shinohara, por outro lado, era a pintura-performance pública que importava. Durante e após o período da *Yomiuri Anpan*, Shinohara desenvolveu ainda mais o aspecto de ação e exibicionismo na prática pictórica, cuja inspiração ele encontrava na imagem de estrela midiática de Mathieu. Em vez de "pintura de ação", as performances de Shinohara de *Pintura com boxe* (*Boxing painting*) — em que o artista, vestindo traje completo de boxeador, golpeia a tela com luvas mergulhadas em uma ou mais cores de tinta — seriam mais precisamente descritas em termos de pintura *como* ação.

Vale notar, além disso, que a *Pintura com boxe* de Shinohara exacerba o aspecto de performance de masculinidade já conspícuo na roupa e técnica samurais de Mathieu, mas que também está presente, como aponta Rosalind Krauss, nas *drip paintings* ("pinturas de gotejo") de Jackson Pollock.[288] Ainda em meio à vanguarda japonesa, esse aspecto de gênero da "pintura de ação" não escapou da crítica aguda de Shigeko Kubota, que elaborou o conceito e técnica de uma "pintura de vagina" que, apesar do nome sugestivo, era executada com um pincel preso à roupa íntima da artista. Sobre os experimentos de Kubota, a historiadora de arte Midori Yoshimoto argumenta que "apropriando-se de uma posição horizontal sobre a superfície da pintura, característica da caligrafia oriental tradicional e dos pintores de ação contemporâneos, Kubota claramente vislumbrou sua ação como versão feminina deles. Também pode tê-la concebido como paródia do machismo glorificado e corporificado nas ações de pintores do sexo masculino, incluindo Jackson Pollock e Shiraga Kazuo".[289]

Antes mesmo de Shinohara e outros participantes das vanguardas de Tóquio, os membros do Gutai haviam dado passos decisivos

288 Ver: Rosalind Krauss. *The Optical Unconscious*. Boston: The MIT Press, 1994.

289 Midori Yoshimoto. *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005, p. 179.

rumo a uma concepção da prática artística como *akushon*. Durante a *Segunda Exposição de Arte Gutai*, e diante das câmeras da mídia japonesa, Shimamoto Shōzō arremessou garrafas de tinta sobre uma tela estendida horizontalmente. Em vez de pintar, outro membro do Gutai, Murakami Saburō, rasgou uma série de folhas de papel emolduradas, passando por dentro delas na frente do público durante uma exibição de palco. No entanto, é provavelmente o trabalho *Desafiando a lama* (*Doro ni idomu*), de Shiraga Kazuo, apresentado publicamente pela primeira vez em julho de 1955, no Parque de Ashiya, durante a histórica *Exposição experimental ao ar livre para desafiar o sol ardente do solstício de verão*, que constitui o caso mais exemplar de radicalização da pintura por uma ação de corpo inteiro.

Enquanto o termo *akushon* ecoa o legado da pintura de ação na performance japonesa do pós-Segunda Guerra, seu caráter político foi fortemente expresso na apropriação da expressão anarco-sindicalista "ação direta" (*chokusetsu kōdō*) — termo popularizado pelo jornalista e ativista Kōtoku Shūsui, tradutor das obras do filósofo anarquista russo Peter Kropotkin, e figura central do anarquismo japonês no início do século 20. As afinidades entre as vanguardas artísticas do pós-Segunda Guerra e a ideologia anarquista do começo do século 20 vêm atraindo a atenção de estudiosos da arte japonesa. Em seu estudo sobre a performance da década de 1960 no Japão, *Anarquismo do corpo*, KuroDalaiJee (também conhecido como Kuroda Raiji) enfatiza as características marcadamente anarquistas das práticas dos coletivos japoneses daquela década, que "não pareciam nem demonstração política, nem expressão artística".[290] Enquanto isso, o historiador Adachi Gen demonstra as ligações conceituais e genealógicas entre as vanguardas do pós-Segunda Guerra e o

290 KuroDalaiJee. *Nikutai no anākizumu. 1960 nendai nihon bijutsu ni okeru pafōmansu no chika suimyaku* [Anarquismo no corpo: subcorrentes da performance no Japão dos anos 1960]. Tóquio: Grambooks, 2012, pp. 505-32.

movimento anarquista do início do XX. Entre outros pontos, Adachi traça as origens da metáfora da arte como "explosão", recorrente no discurso artístico japonês do pós-Segunda Guerra, aos escritos de Oosugi Sakae, um discípulo de Kōtoku que certa vez descreveu "o ato cego humano" (*mōmokuteki kōi*) como "uma explosão do próprio espírito". Embora relações familiares não provem muita coisa no âmbito conceitual, vale mencionar que Oosugi era parente distante do pai do artista Okamoto Tarō, que popularizou a expressão "arte é explosão!" (*geijutsu wa bakuhatsu da!*).[291]

Ainda no campo das relações de parentesco, diga-se de passagem que *Ação Direta* era também precisamente o nome do jornal anarquista brasileiro fundado por José Rodrigues Oiticica, avô de Hélio Oiticica — conexão genealógica que não escapou a Pedrosa, quando certa vez observou que, se se buscasse precedentes para o "inconformismo absoluto" de Oiticica, seria útil recordar que "Hélio é neto de um anarquista".[292]

A primeira aparição relevante do conceito de "ação direta" no discurso artístico japonês do pós-Segunda Guerra data de 1962, no título de uma mesa-redonda com jovens artistas sobre suas práticas recentes, publicada na revista de arte *Keishō* como "Sinais de uma teoria da ação direta" (*Chokusetsu kōdō ron no kizashi*).[293] Entre os debatedores estavam os três futuros membros do coletivo de vanguarda Hi-Red Center (*Hai Reddo Sentā*): Takamatsu Jirō, Nakanishi Natsuyuki e Akasegawa Genpei. Após a publicação do debate, o termo foi bem recebido e incorporado pelos artistas quando se referiam aos próprios trabalhos. Mais tarde, Akasegawa transformaria a noção de "ação direta" em um conceito básico para descrever os

291 Adachi Gen. *Zen'ei no idenshi. Anākizumu kara sengo bijutsu e* [O gene da vanguarda: do anarquismo à arte do pós-guerra]. Tóquio: Brücke, 2012, p. 12-3.

292 Mário Pedrosa. "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". In: Otília Arantes (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: EdUSP, 1998, p. 360.

293 *Keishō*, v. 8, 1962.

eventos do Hi-Red Center; a expressão chega a figurar no subtítulo do seu livro que narra as ações do grupo: *Plano liquidificador de Tóquio: registros da ação direta do Hi-Red Center* (*Tōkyō Mikisā Keikaku: Hai Reddo Sentā chokusetsu kōdō no kiroku*).[294]

ARTE COMO INCÔMODO

No Japão do pós-Segunda Guerra, período marcado de uma ponta a outra pelos grandes protestos contra a renovação do Tratado de Cooperação Mútua e Segurança entre Japão e Estados Unidos (abreviado em japonês como *Anpo*), em 1960 e 1970, foi uma época de limites ambíguos entre a mobilização política e a prática artística. Nas palavras de Akasegawa, "bem no intervalo entre *Anpo* e *Anpo*, houve um tempo em que, em meio às nossas vidas cotidianas, até no meio de uma rua congestionada, as ações diretas do mundo da arte e as ações diretas do mundo político se cruzavam sem nem mesmo reconhecerem o nome e o rosto umas das outras".[295] Durante aqueles anos, não somente a arte se tornava cada vez mais politizada, como também os ativistas políticos viram a necessidade de recorrer a conceitos e técnicas do âmbito artístico.

O conceito anarco-sindicalista de "ação direta", que adquire forma exemplar na ideia da "greve geral", baseia-se na possibilidade de causar o colapso total do sistema de trabalho assalariado e, com isso, do Estado e do próprio capitalismo. A ação direta, nesse sentido, é concebida em oposição à ação por meio de canais políticos convencionais, como a participação nos mecanismos e rituais da democracia representativa. Artistas de vanguarda do início da década de 1960 perceberam, nesse apelo à imediatez da ação, uma alter-

294 Akasegawa Genpei, 1984.

295 Akasegawa Genpei, citado em: KuroDalaiJee, op. cit., p. 506.

nativa à representação, tanto em suas conotações políticas quanto estéticas. No entanto, à diferença da atitude de confronto, objetivos e estratégias claramente estabelecidos dos seus predecessores anarco-sindicalistas, entre os artistas da década de 1960 não havia clareza em relação às estratégias e objetivos políticos. Na verdade, as posições e declarações políticas dos artistas e grupos vanguardistas costumavam ser tão ambíguas e elusivas, que se poderia perguntar se não seria vão tentar encontrar em suas obras e ações qualquer tipo de intuito verdadeiramente político.

Ainda que sem objetivos claros, é possível traçar os contornos de um modo característico de intervenção política por meio da arte, concretizado nas práticas e teorias da vanguarda. Akasegawa certa vez descreveu esse modo de intervenção como a estratégia de "fazer cócegas" no establishment. As atividades da vanguarda, afirmou numa entrevista de 2006, "tocavam [questões políticas], mas não no sentido de tentar derrubar algo; elas tocavam cutucando [*chiku chiku tokoro wo fureteiru*]".[296] E, de fato, essa imagem jocosamente concreta do cutucar captura um aspecto muito importante, não apenas da visão política do próprio Akasegawa, como de uma série de formas emergentes de arte política dos anos 1960.

Pouco depois dos debates do jornal *Keishō* sobre "ação direta", Akasegawa juntou-se a Nakanishi Natsuyuki e Takamatsu Jirō para formar o coletivo que veio a ser chamado de Hi-Red Center — um nome que, apesar do aceno irônico ao movimento comunista, vinha da tradução em inglês dos primeiros caracteres dos sobrenomes de cada um dos membros do grupo: *Taka* (高) = *Hi*/Alto; *Aka* (赤) = *Red*/Vermelho; *Naka* (中) = *Center*/Centro. O último evento organizado pelo grupo, durante as Olimpíadas de Tóquio de 1964, intitulado *Campanha para promoção do saneamento e da ordem na capital* (*Shutoken seisō seiri sokushin undō*, também conhecido como *Evento*

296 Akasegawa Genpei entrevistado pelo autor, 10 nov. 2006.

de ultralimpeza), consistiu literalmente na faxina de uma calçada movimentada de Ginza, na região central de Tóquio. Vestidos com uniformes brancos e equipados com máscaras e escovas de dente (!), os membros do grupo esfregavam meticulosamente o concreto da calçada, sob o olhar de transeuntes curiosos. "Os jogos em si haviam terminado", recorda Akasegawa, "mas antes disso, por alguns meses, em toda a cidade de Tóquio, na cabeça das pessoas só tinha Olimpíadas".[297] O governo se esmerou em limpar as ruas e embelezar a paisagem urbana, num esforço orquestrado para mostrar um Japão em rápida modernização capitalista. O *Evento de ultralimpeza* do Hi-Red Center capturava bem essa equação entre modernidade capitalista e esterilização do ambiente urbano, que marcou a preparação das Olimpíadas de 1964.

Apesar do *nonsense* intencional dos métodos e ferramentas de limpeza, era necessário manter certa aura oficial em torno do *Evento*. Acima de tudo, era importante manter sigilo da sua identidade artística. Os transeuntes não deveriam perceber imediatamente o caráter real das ações do grupo. Para tanto, o próprio Akasegawa, que à época fazia biscates produzindo letreiros e pôsteres, confeccionou uma placa de aparência oficial com a inscrição "Limpeza em andamento" (*sōji-chū*), o que contribuiu para a ambiguidade da cena. De acordo com Akasegawa, era o instante em que os transeuntes percebiam a inusitada ação do grupo e paravam para observá-la, tentando descobrir o que exatamente estava acontecendo, mas ainda sem perceber que as ações que testemunhavam eram, na verdade, uma ação artística, que constituía o momento decisivo de toda a performance. Naquele exato momento, e somente ali, o público experimentava a "arte em seu estado cru" (*nama no geijutsu*). A construção desse tipo de situação era, segundo Akasegawa, a essência dos eventos do Hi-Red Center, que ele descreveu como uma tentativa

297 Akasegawa Genpei, 1984, p. 250.

de realizar uma "arte secreta" (*himitsu geijutsu*)[298] que evitasse o posicionamento do público como espectador, ou seja, que assumisse uma atitude contemplativa em relação ao trabalho artístico:

> *A arte exposta em museus e galerias só pode ser vista por espectadores* [kankyaku]. *Os transeuntes, o funcionário da estação de trens, não podem apreciá-la. Se um chefe de estação ouve que tem arte num determinado museu e vai até lá para ver, ele imediatamente se transforma em espectador. O mesmo acontece com o policial ou com os passantes. Assim que dão o primeiro passo para dentro da sala de exposição, se tornam espectadores.*[299]

Em um texto de 1970, Frederico Morais expressa uma ideia bastantes semelhante à de Akasegawa, descrevendo a tarefa do "artista guerrilheiro" durante o período mais duro da ditadura civil-militar brasileira, como a criação de "situações nebulosas, incomuns, indefinidas", de modo a provocar no espectador "mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo". Em ambos os casos, a indeterminação ou segredo sobre a identidade da prática artística é vista como modo de forçar o espectador – que, nas palavras de Frederico Morais, podia ser "qualquer um, não somente aquele que frequenta exposições" – a reagir de forma ativa e "criativa".[300]

Ainda que o sigilo nem sempre tenha sido mantido tão estritamente quanto Akasegawa retrata (o Hi-Red Center costumava divulgar a hora e o local das suas ações com antecedência para a comunidade artística, encontrava fotógrafos para garantir a documentação adequada dos seus eventos, e frequentemente produzia anúncios impressos an-

298 Ibid., p. 12.

299 Ibid., p. 13.

300 Frederico Morais. "Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra". *Revista Vozes*, jan.-fev. 1970, pp. 45-9.

tecipados), Akasegawa afirmava que a atitude contemplativa do espectador, sendo automaticamente evocada pelo próprio conceito de arte, estraga toda a experiência artística. A simples denominação de algo como "arte", a revelação e rotulagem dessa atividade frágil e secreta, é suficiente para estragar o seu conteúdo autêntico. "Arte é uma palavra muito difícil", escreve Akasegawa. "De certa forma, é que nem comida enlatada. Assim que você abre, o conteúdo artístico começa a apodrecer".[301] E é por isso, afirmava ele, que o "Hi-Red Center usava a mentira como conservante. No início da década de 1960, o grupo percorria a cidade de Tóquio dizendo 'isso não é arte!', 'isso não é arte!', mas na verdade fazia arte. Simplesmente porque, assim que a arte fosse exposta ao ar livre, ela começaria a apodrecer".[302] Pois o próprio nome *arte* parece exigir um modo específico de ser do objeto e certa atitude subjetiva que dificultam a experiência fundamental que o grupo tentava provocar para ser devidamente percebido e valorizado.

Assim como os membros do Movimento Neoconcreto, Akasegawa enfatizava a importância de tirar a arte da sua posição de objeto de contemplação. Mas atentava que, para tanto, não bastava retirá-la da moldura e do museu para o espaço da vida cotidiana, para as ruas; era preciso despojá-la da sua própria identidade, proporcionar-lhe o sigilo que impediria o espectador de apreendê-la como "arte". É justamente a esse segredo que Akasegawa e Miyakawa se referiram como o "anonimato" (*mumeisei*)[303] da (anti)arte. Somente desprovida do seu nome, como presença anônima, a arte poderia existir e subsistir no campo da vida cotidiana; só assim a prática artística poderia cumprir sua função de cutucar o status-quo, como descrevia Akasegawa.

301 Akasegawa Genpei, 1984, p. 13.

302 Ibid., pp. 13-4.

303 Ver: Akasegawa Genpei. "Shizan shita nise-satsu" [A nota falsa abortada]. Idem, 1970, pp. 184-5. E também: Miyakawa Atsushi, "Han-geijutsu ikō" [Depois da antiarte], p. 119.

Se o Hi-Red Center pretendia cutucar o status-quo, o coletivo Dimensão Zero (*Zero Jigen*), tocava um pouco mais forte no Estado com sua ideia de "terrorismo artístico". Famoso por suas ações e manifestações contra a guerra do Vietnã nas ruas dos centros metropolitanos do Japão, e por seus atos de sabotagem contra a Exposição Universal de 1970 em Osaka, o Dimensão Zero confrontou a moralidade pública, o poder do Estado e o establishment artístico mais diretamente que qualquer outro grupo japonês da época.

Em 2006, sentado em seu apartamento modesto nos arredores de Tóquio, Katō Yoshihiro, líder do grupo, falava sobre a prática de vanguarda como forma de terrorismo cultural: "Às vezes a democracia pode se transformar em ferramenta de opressão. [...] É preciso desenvolver diferentes formas de terrorismo cultural"[304], argumentou ele, enquanto olhávamos para as pinturas em escala mural de homens e mulheres nus andando com máscaras de gás no meio de uma paisagem urbana. "Na década de sessenta, nós reuníamos umas quarenta pessoas, colocávamos aquelas máscaras e percorríamos o trecho entre a livraria Kinokuniya e a [loja de departamentos] Isetan, em Shinjuku"[305], recordava nostálgico. Katō explicou ainda que, em tais ocasiões, esperando a inevitável intervenção policial, os participantes organizaram um esquema em que alguns dos membros chegariam disfarçados de policiais de alta patente e cercariam o grupo, afastando os policiais de patrulha até que a verdadeira polícia descobrisse a trama e pusesse todo mundo na cadeia.

Lee Ufan, cujas práticas artísticas dificilmente poderiam ser mais diferentes daquelas do Dimensão Zero, narrou o mesmo episódio com grande simpatia, lembrando em especial a cena surrealista que se produzia na cela de prisão, repleta de policiais de alta patente sendo vigiados por sentinelas inferiores do lado de fora. Segundo

304 Katō Yoshihiro entrevistado pelo autor, 30 nov. 2006.
305 Ibid.

Lee, esse tipo de subversão jocosa das hierarquias estetizadas da força policial refletia bem a atitude política da vanguarda da década de 1960 em Tóquio.[306]

Para o Dimensão Zero, assim como para o Neo Dada e o Hi-Red Center, o aspecto performático desse novo tipo de arte estava intimamente ligado ao conceito de "objeto", bem como à tentativa de trazer a arte para as ruas fora do museu, onde poderia ser encontrada, não por espectadores, mas pelas pessoas nas suas ocupações cotidianas. A resposta de Katō à minha pergunta sobre o início das performances do Dimensão Zero evoca essa temática recorrente: "Como as pessoas não costumavam ir a museus, as pinturas ficavam muito solitárias lá dentro. Assim, carregávamos nossas pinturas nas costas, pelas ruas; foi assim que as nossas apresentações começaram. Era como um *objet*".[307] Liberta da moldura física da pintura em tela, e também da moldura imaterial da sua identidade artística, a (anti)arte, observou Akasegawa, explodiu e dissolveu os limites entre a ficção e o mundo real. Ao fazê-lo, a arte foi capaz de enfrentar (ou cutucar) o caráter ficcional e estetizado do próprio establishment político, desafiando certo monopólio sobre a estética e a ficção do cotidiano, pelo qual o Estado moderno reforça seu poder. Nesse sentido, não é de surpreender que tais formas de arte enfrentassem retaliação imediata por parte do poder estatal e seu aparato policial. No entanto, dado que as implicações políticas dessa arte, à diferença da pintura realista social, não eram prontamente aparentes e expostas, permanecendo obscuras até para os seus criadores, foi com frequência a reação dura do Estado que confirmou ou sancionou seu caráter político. O caso do julgamento de Akasegawa, por ter produzido e distribuído uma cópia de nota de mil ienes, é emblemático da resposta do Estado ao incômodo político apresentado pela arte.

306 Lee Ufan entrevistado pelo autor, 15 ago. 2006.

307 Katō Yoshihiro entrevistado pelo autor, 30 nov. 2006.

ARTE, TEORIA E ESTADO

Em janeiro de 1963, Akasegawa encomendou numa gráfica de Tóquio trezentas cópias mimeografadas da frente de uma nota de mil ienes. Com o convite para sua exposição individual *Sobre o oceano ambíguo* (*Aimai na umi ni tsuite*) impresso no verso, Akasegawa enviou-as à sua rede de contatos, utilizando o envelope específico para remessas monetárias dos correios japoneses. Um ano depois, Akasegawa recebeu em seu domicílio a primeira visita de um oficial da Polícia Metropolitana de Tóquio, que o questionou sobre as cópias. Como as cópias monocromáticas e unilaterais da nota de mil ienes não eram realistas o suficiente para indiciá-lo por falsificação (*gizō*), o artista foi enquadrado na Lei de Controle de Imitação (*mozō*) de Moedas e Valores Mobiliários de 1895.[308] Acusado de "ameaçar a confiança da sociedade no papel-moeda"[309], Akasegawa enfrentou julgamento público onze vezes, entre 1965 e 1967, sendo finalmente condenado a três meses de trabalhos forçados depois que a Suprema Corte rejeitou o último recurso da defesa, em abril de 1970.

As cópias mimeografadas em tamanho natural da nota de mil ienes não foram o primeiro experimento artístico de Akasegawa com papel-moeda. No ano anterior ele havia trabalhado meticulosamente numa versão pintada da mesma nota de mil ienes, ampliada aproximadamente cem vezes: o título bastante sugestivo dessa obra era *Morfologia da vingança (olhe o oponente de perto antes de matá-lo)* (*Fukushū no keitaigaku (korosu mae ni aite o yoku miru)*). Akasegawa comparou essa empreitada extremamente trabalhosa a um modo de realismo: "não o Realismo Socialista, mas o que podemos

308 Akasegawa Genpei. "Saishū iken chinjutsu" [Depoimento final]. Idem, 1970, pp. 118-44. Traduzido para o inglês como: "Final Statement". *Concerned Theater Japan*, v. 1, n. 3, outono 1970, pp. 36-43.

309 Ibid., p. 41.

chamar de Realismo Capitalista".[310] Nos meses seguintes, Akasegawa produziu múltiplas variações da nota de mil ienes, algumas das quais utilizou para embrulhar objetos do dia a dia, como garrafas e cabides, desenvolvendo sua própria versão de *ready-made*. Mais tarde, com o julgamento ainda em andamento, ele produziu o que chamou de sua primeira cédula "original", cujo valor consistia em zero iene. Porém, nenhuma dessas gerou a mesma inquietação nas autoridades que as cópias reproduzidas mecanicamente, de face única, que circularam no ambiente artístico da capital japonesa.[311]

O julgamento de Akasegawa, e mais amplamente o que veio a ser conhecido como *Incidente da nota-modelo de mil ienes*, é lembrado como um dos eventos mais importantes na trajetória da arte de vanguarda do pós-Segunda Guerra no Japão: uma ocasião inesperada para a interação espontânea entre o artista e um grupo muito peculiar de espectadores participantes. Conforme sugerido por Akasegawa na sua declaração final ao tribunal, e mais tarde explicitamente formulado por Reiko Tomii, o *Incidente* pode ser analisado como uma complexa obra de arte coletiva.[312]

Akasegawa reconheceu que os seus escritos teóricos sobre o objeto artístico e sua relação com o Estado provavelmente não teriam visto a luz do dia, não fosse a inesperada intervenção da polícia em suas experimentações artísticas com o papel-moeda. Ao contrário de Hélio Oiticica, para quem o impulso de teorizar acompanhou a experimentação visual e plástica desde o início, Akasegawa afirmou que, no seu caso, foi a necessidade de explicar seu procedimento artístico à polícia o que primeiro o levou a refletir explicitamente sobre

310 Akasegawa Genpei. "Shihonshugi riarizumu ron" [Acerca do realismo capitalista]. Idem, 1970, p. 28.

311 Sobre as circunstâncias precisas do julgamento de Akasegawa, ver a análise detalhada de Marotti em: William Marotti, 2013, pp. 15-36.

312 Reiko Tomii. "State v. (Anti-)Art: Model 1,000-Yen Note Incident by Akasegawa Genpei and Company". *Positions*, n. 10, v. 1, primavera 2002, p. 145.

Akasegawa Genpei com a obra *Morfologia da vingança (olhe o oponente de perto antes de matá-lo)*, próximo à sua residência em Tóquio, 1967.




RA 565658R
日本銀行券
千円
日本銀行
RA 565658R







Obras expostas no julgamento, 1966.

PÁGINA AO LADO

Cenas do julgamento de Akasegawa Genpei, acusado pela obra *Nota-modelo de mil ienes*, 1966.

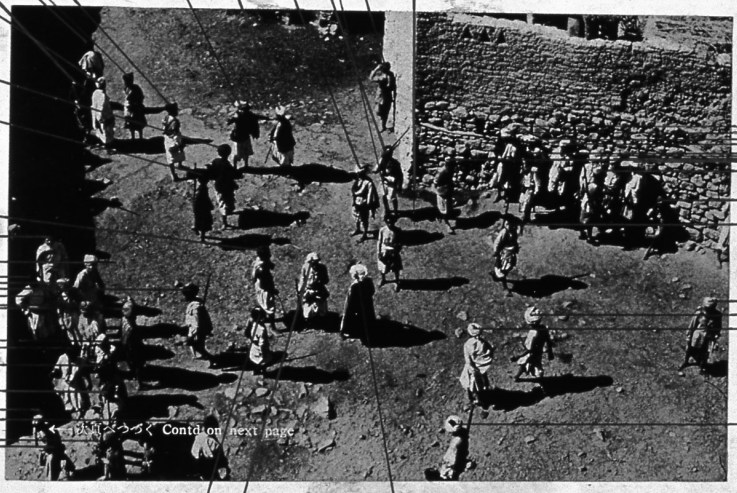




Nota-modelo de mil ienes (frente e verso), de Akasegawa Genpei, 1963.

PÁGINA AO LADO

Oceano ambíguo 3 (Aimai na umi 3), de Akasegawa Genpei, 1961. Colagem, tinta, aquarela, papel, 39,6 x 27,2 cm.



次頁へつづく Contd on next page

o significado e propósitos dos seus experimentos, e sobre o sentido da arte em geral. "Se o Departamento de Polícia Metropolitana não tivesse me chamado, talvez eu nunca tivesse pensado nisso", comentou. "Com outras pessoas, você poderia apenas dizer 'dessa vez eu fiz uma obra de arte com uma nota de mil ienes', e elas responderiam 'Oh, interessante!' [...] Mas isso não funciona com a polícia. Você tem que explicar tudo muito claramente. Então, pela primeira vez, pensei comigo mesmo: como eu explico isso?"[313] Assim, a demanda inflexível do Estado por explicações acabou por suspender o anonimato da arte que Akasegawa tanto se esforçara para manter. Contra o secretismo ardiloso da (anti)arte, o Estado respondeu enquadrando o objeto como arte — e o artista, como criminoso. Em resumo, a polícia tratou de neutralizar o incômodo artístico expondo a arte à luz da teoria.

Com o objetivo de absolver Akasegawa das acusações criminais, a estratégia da defesa consistiu em demonstrar que a *Nota-modelo de mil ienes* era, de fato, um objeto de arte e, portanto, protegido pelo direito à liberdade de expressão. Para tanto, artistas e críticos transformaram a sala do Tribunal Municipal de Tóquio, reservada para casos criminais especialmente graves, em uma sala de conferências e espaço de exposição temporária para os experimentos mais radicais da arte contemporânea da época. Porém, ao revelar a identidade artística da *Nota-modelo*, argumenta Akasegawa, a defesa destruiu seu anonimato fundamental, tornando-a conhecida (*yūmei*) em oposição a anônima (*mumei*).[314] Brincando com o perigo que a arte representa a todo tipo de poder constituído, o crítico Sawaragi Noi chega a argumentar, sobre a estratégia adotada pela defesa de Akasegawa, que em vez de provar que a *Nota-modelo de mil ienes* "é arte, portanto não é crime", um argumento mais ade-

313 Akasegawa Genpei entrevistado pelo autor, 10 nov. 2006.

314 Ver: Akasegawa Genpei, "Shizan shita nise-satsu" [A nota falsa abortada].

quado teria sido afirmar que a sua obra, "apesar de ser arte, não é crime".[315] No entanto, mais importante ainda seria indagar: de que maneira um objeto como a *Nota-modelo* de Akasegawa representa uma ameaça ao Estado? Por que a polícia estava tão preocupada com a reprodução grosseira de uma nota, que nem mesmo se qualifica como dinheiro falso? E qual o papel da "teoria" nessa conturbada relação entre arte e Estado?

Em um ensaio cujo título, "Tipografia", certamente não é estranho ao contexto da cópia monetária de Akasegawa, Philippe Lacoue-Labarthe aborda a conhecida exclusão platônica do artista mimético da esfera política. O texto gira em torno da interpretação de Platão proposta por Heidegger e questiona a importância e natureza da ameaça apresentada pela arte, mais precisamente pela arte mimética, ao status-quo político. Para Lacoue-Labarthe, como para Platão e Heidegger, trata-se aí, sobretudo, do problema da relação entre arte, verdade e política. A questão da mimese é colocada como questão política, e mesmo como a questão central da política: "Se devemos acreditar em Sócrates (ou 'Sócrates'), essa expulsão", ou seja, a expulsão do artista mimético do território da pólis, "seria manifestamente o gesto mais decisivo no que diz respeito à 'fundação do Estado'".[316] (E, aqui, a referência de Lacoue-Labarthe ao vocabulário de Heidegger — seu deslocamento para o contexto platônico — não deve passar despercebida.) Essa expulsão, argumenta, é "o gesto do qual a retidão de tal fundação dependeria essencialmente".[317]

Para Heidegger, essa questão política fundamental (embora o próprio significado de "política" esteja aí indefinidamente suspenso, ou posto entre colchetes) se apresenta em termos de uma dispu-

315 Sawaragi Noi. *Nihon. Gendai. Bijutsu* [Japão. Contemporaneidade. Arte.]. Tóquio: Shinchosha, 1998, pp. 199-230.

316 Phillippe Lacoue-Labarthe. "Typography". *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 99.

317 Ibid.

ta entre arte e verdade, Nietzsche vs. Platão: "Nietzsche diz: a arte é mais valorosa do que a verdade. Platão precisa tomar uma decisão que pressuponha o fato de a arte ser menos valorosa do que a verdade, isto é, do que o conhecimento do verdadeiramente ente".[318] Como nos *Cursos de Estética* de Hegel, a arte é descrita nesse contexto como inerentemente ligada e limitada ao campo sensório – exceto que aqui, isto é, de acordo com essa doutrina supostamente platônica, não há *Aufhebung* possível, a relação entre arte e verdade é de total oposição e exclusão mútua. Heidegger continua: "a configuração e a apresentação artísticas estão fundadas no âmbito do sensível; a arte é a afirmação do sensível. De acordo com a doutrina do platonismo, contudo, o suprassensível é afirmado como o ente propriamente dito".[319] E, uma vez que "os modos fundamentais de comportamento que suportam e determinam a essência comum precisam estar fundados no saber essencial" da verdade, é precisamente essa esfera suprassensível do verdadeiro ser, como fundamento essencial do Estado, que deve ser politicamente preservada da ameaça da arte. Como Heidegger descreve, mimese é "a imitação, isto é, a a-presentação [*dar-stellen*; "mostrar", "representar", "apresentar"] e a pro-dução [*her-stellen*; "produzir"] de uma coisa de uma maneira que é típica de uma outra"[320]; ou, como traduz Lacoue-Labarthe de maneira peculiar, "falsificação".[321]

A ameaça política da mimese é descrita por Platão como uma "corrupção do julgamento (*dianoia*) de todos os ouvintes que não possuem como antídoto (*pharmakon*) um conhecimento das coisas como elas são".[322] Naturalmente, o "único remédio para tal mutilação

318 Martin Heidegger. *Nietzsche*, Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. v. 1, p. 148.

319 Ibid., pp. 147, 150.

320 Ibid., p. 155.

321 Phillippe Lacoue-Labarthe, op. cit., pp. 77-8.

322 Ibid., p. 100.

da *dianoia* (nesse caso, para essa *anoia*, essa *de-mência* provocada pela mimese)" é nada menos que a "contemplação ontológica, isto é, *teoria*".[323] A teoria, como conhecimento ontológico (contemplativo) da verdade suprassensível, surge então como essencialmente oposta à arte como mimese, cujo próprio modo de ser está intrinsecamente ligado a uma afirmação do sensível. Além disso, esse tipo de conhecimento teórico da verdade é, ao mesmo tempo, a revelação da mimese como mimese, ou seja, a delimitação e nomeação da arte. "Daí o gesto mais antigo e constante diante da mimese, que é a tentativa de circunscrevê-la 'teoricamente', de colocá-la em cena e teatralizá-la para tentar capturá-la na armadilha do saber-ver [*(sa) voir*]".[324] Essa delimitação do campo da arte, que a exclui da arena política, materializa-se na moldura.

Sobre a demanda de explicação do Estado, Akasegawa afirmava: "não há como contorná-la, você tem que explicar tudo muito claramente".[325] Sua explicação da *Nota-modelo de mil ienes* se configura como tentativa de responder ao gesto do Estado, que busca revelar e delimitar a atividade mimética da arte: se não é crime, deve ser arte. No entanto, a sagacidade da resposta de Akasegawa consiste em virar a mesma arma teórica contra o próprio aparato ficcional do Estado. Ao explicar e revelar seu próprio ato mimético, Akasegawa expõe e "analisa" a essência do papel-moeda. Como a essência da *Nota-modelo de mil ienes* é precisamente sua imitação da máquina ficcional do Estado, a revelação do seu mecanismo, da sua teoria, ela é ao mesmo tempo uma teoria do monopólio que o Estado detém sobre a ficção. Na *Nota-modelo de mil ienes*, o que está em jogo é clara e literalmente a questão da mimese e, mais uma vez, sua relação problemática com o Estado. No entanto, o

323 Ibid., p. 101. Itálicos do original.

324 Ibid., p. 117.

325 Akasegawa Genpei entrevistado pelo autor, 10 nov. 2006.

papel da arte e sua relação com a teoria adquirem ali um aspecto totalmente diferente.

Como aponta Lacoue-Labarthe, lançando uma sombra de dúvida sobre a leitura confiante de Heidegger da teoria política de Platão, a ameaça da mimese parece ainda mais iminente na medida em que a verdade (*aletheia*) nunca pode se revelar como tal, "porque a *aletheia* não se parece e não pode se parecer consigo mesma".[326] Logo, como finalmente somos levados a suspeitar, "nada se parece mais com a mimese do que a *aletheia*. Ou, se preferirmos, e porque essa tradução se impõe de algum modo em nossa memória clássica, nada se parece mais com a verdade do que o vero-semelhante, a verossimilhança".[327] Mas, então, o que significa "assemelhar-se", nesse contexto em que o que está em jogo é a própria semelhança? Politicamente falando, o problema não é pequeno; Lacoue-Labarthe se esforça para deixá-lo aberto, indefinido. Mas é precisamente esse vácuo da irreconhecibilidade da verdade, esvaziado pela expulsão da arte, "sobre a qual se organiza o 'sistema' político"[328], o local em que algo como um monopólio político sobre a ficção pode ocorrer. Em outras palavras, se a verdade não se assemelha e não pode se assemelhar a si mesma, como diferenciá-la do monopólio estabelecido sobre o direito à mimese?

Finalmente, talvez tudo gire em torno de uma questão de convicção — ou, como se diz frequentemente, de "confiança". Acusado de ameaçar "a confiança da sociedade no papel-moeda", Akasegawa se defendeu alegando que sua cópia da nota de mil ienes "não põe em risco a confiança da sociedade". Ao contrário, a obra não faz mais que demonstrar "que a relação entre nós e nossa moeda é mediada pela confiança construída apenas nos costumes e tenta analisar esse fa-

326 Phillippe Lacoue-Labarthe, op. cit., p. 118.
327 Ibid.
328 Ibid., p. 99.

to".[329] A Lei de Controle de Imitação de Moedas e Valores Mobiliários definia "imitação" como a "fabricação ou venda de objetos com aparência confundível"[330] de outra coisa. De fato, no caso da *Nota-modelo de mil ienes* de Akasegawa, "confusão" era precisamente a ameaça. De acordo com Akasegawa, a *Nota-modelo* era "uma ferramenta indispensável hoje em dia, ao se considerar fenômenos como a 'confiança'".[331] É, portanto, a mimese, nesse caso, a própria cópia da chamada nota "original", produzida pela Casa da Moeda, que apresenta uma postura crítica em relação à realidade do papel-moeda e ao fenômeno da confiança da sociedade na moeda (fiduciária) emitida pelo Estado.

Vale notar que a questão da confiança popular no papel-moeda emitido pelo Estado, emergindo no debate sobre a *Nota-modelo* de Akasegawa, tornou-se cada vez mais premente ao longo da década de 1960, com o aprofundamento da crise do sistema de Bretton Woods. No Brasil, o problema da moeda flutuante e inconversível — do dinheiro sem nenhum referente na "realidade" — também chamou atenção de Cildo Meireles, que realizou experimentos com papel-moeda em obras como *Árvore do dinheiro* (1969) e, mais tarde, *Zero Cruzeiro* (1974-1978) e *Zero Dólar* (1978-1984), ambos apresentando paralelos óbvios com a *Nota de zero iene do grande Japão* (1967) de Akasegawa. Como comentou Cildo Meireles, em conversa com o crítico Gerardo Mosquera, "o dinheiro declara um valor, mas de fato você não tem como saber o que ele vale. Dinheiro depende das reservas, e hoje há uma enorme quantidade de dinheiro flutuando por aí sem reservas".[332] Além disso, no papel-moeda, a base ideo-

329 Akasegawa Genpei, "Final Statement", p. 41.

330 Takeuchi Akio; Matsuo Kōya; Shiono Hiroshi. *Shin hōritsugaku jiten* [Novo dicionário da jurisprudência], 1381. In: William Marotti, 2013, p. 17.

331 Ibid., p. 40.

332 Gerardo Mosquera. "Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles". In: Dan Cameron, Paulo Herkenhoff e Gerardo Mosquera. *Cildo Meireles*. Trad. Len Berg. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 21.

lógica do poder do Estado e seu papel na circulação de mercadorias convergem com o problema da representação artística. Não é por acaso que o papel-moeda atraiu a atenção de artistas tão diversos, como Akasegawa, Meireles, Duchamp, Andy Warhol e J. S. G. Boggs, que produziram obras envolvendo a reprodução de papel-moeda. A confiança da sociedade na realidade do papel-moeda, como demonstra Jean-Joseph Goux em sua análise do romance *Os moedeiros falsos*, de André Gide, não deixa de estar relacionada ao problema do realismo literário e pictórico:

> *Terá sido por acaso que a crise do Realismo no romance e na pintura coincidiu com o fim do dinheiro ouro? Ou que o nascimento da arte "abstrata" coincidiu com a invenção surpreendente de signos monetários inconversíveis, agora em uso generalizado? Não poderíamos enxergar nessa dupla crise do dinheiro e da linguagem o colapso das garantias e dos referenciais, uma ruptura entre o signo e a coisa, solapando a representação e inaugurando a era do significante flutuante?*[333]

O "Realismo Capitalista" de Akasegawa aproveita o momento de uma crise renovada de convertibilidade no pós-Segunda Guerra para destacar não só a fragilidade do papel-moeda como significante flutuante, como também sua afinidade com a arte representacional que sua geração rejeitara. Para Akasegawa, a capacidade teórica da arte de revelar a essência do dinheiro se concentrou naquela entidade nomeada, em homenagem a Duchamp e aos surrealistas, de *objet*. Em um ensaio escrito meses após seu último julgamento público, sugestivamente intitulado "O *objet* após Stálin", Akasegawa escreve: "a primeira vez que o nome *objet* foi atribuído a

333 Jean-Joseph Goux. *The Coiners of Language*. Trad. Jennifer Curtiss Gage. Norman: University of Oklahoma Press, 1994, p. 3.

uma coisa comum do nosso entorno não foi num tribunal de justiça, mas num espaço semelhante a um tribunal, a saber, em um museu. O criminoso que, em 1917, levou um urinol para um museu na cidade de Nova York foi, nem é preciso dizer, Marcel Duchamp".[334] E, complementando sua declaração final no julgamento:

> *Não é preciso dizer que isso* [*o ato de Duchamp*] *gerou um escândalo à época. Mas a confiança do mundo nos urinóis foi abalada? Alguém ficou com medo de que essa confiança fosse ameaçada? Não há registros, por exemplo, indicando que cessaram todas as eliminações de resíduos líquidos em vasos sanitários, que as pessoas recorreram a outros expedientes, como verter sua água contra o tronco das árvores, ou que todos os vasos sanitários tenham sido desmontados.*[335]

Da mesma forma que os homens continuam a urinar em urinóis, "como costumávamos fazer antes de Duchamp"[336], não haveria razão, a princípio, para que as pessoas parassem de se relacionar com o papel-moeda como vêm fazendo há tanto tempo, simplesmente porque a base da nossa relação com ele foi analisada, isto é, teoricamente exposta. A menos, é claro (mas isso não poderia ser declarado em tribunal), que o nosso modo de relação com o dinheiro seja particularmente sensível e frágil frente à análise teórica, como parece sugerir outra comparação sugerida por Akasegawa alguns meses depois do seu julgamento:

> *Falando de algo cuja memória é despertada pela ideia de réplica: assim como a imagem do imperador pendurada sobre os altares*

334 Akasegawa Genpei. "Sutarin ikō no obuje" [O *objet* após Stálin]. Idem, 1970, p. 69.
335 Akasegawa Genpei, "Final Statement", p. 40.
336 Ibid.

xintoístas das casas de nossas famílias durante a guerra sagrada, qual seria o perigo de se pendurar na parede uma réplica da nota de mil ienes original, cuja realidade é tão difícil de preservar?[337]

Enquanto produção de uma "forma cognitiva" (*ninshiki no katachi*) chamada *objet*, a arte, argumenta Akasegawa, "existe apenas no âmbito do [nosso] crânio redondo".[338] Sua conexão com a realidade sensorial se deve principalmente ao fato de que "o crânio também faz parte do corpo" e, portanto, os pensamentos e as imagens também "requerem força física".[339] No mais, acrescenta, revelar e "expor essas imagens no que elas são, ou expor a forma física real das coisas obscurecidas por uma tela de ilusões, é uma das direções em que a arte contemporânea vem se movendo".[340] Ao contrário da noção supostamente platônica da arte como afirmação do sensório, Akasegawa descreve a arte contemporânea como uma atividade teórica, na qual precisamente nossa relação comum com os sentidos se torna um objeto primário de investigação.

Em referência à expressão cunhada por Hubert Damisch, Mieke Bal descreve como "objetos teóricos" certas obras de arte que trazem neles a sua própria teoria, ou seja, que têm "algo a contribuir para a maneira como vemos a arte — nesta peça em particular, em outras 'iguais a ela', na arte em geral".[341] A *Nota-modelo de mil ienes* de Akasegawa parece se adequar ao entendimento de Bal do "objeto teórico". No entanto, ao contrário do que sugere a autora, a luz teórica da *Nota-modelo* de Akasegawa não é direcionada à "arte em geral". A *Nota-modelo de mil ienes* contribui, acima de tudo, para

337 Akasegawa Genpei, "Sutarin ikō no obuje" [O *objet* após Stálin], p. 72.

338 Akasegawa Genpei, "Final Statement", p. 38.

339 Ibid.

340 Ibid.

341 Mieke Bal. *Louise Bourgeois' Spider: the architecture of art writing.* Chicago: The University of Chicago Press, 2001, p. xiv.

nossa maneira de olhar e nos relacionar com outro objeto, que é exatamente "igual a ela" mesmo sendo completamente distinto, quer dizer, o papel-moeda. Ou seja, no objeto teórico de Akasegawa, o que está em jogo não é uma "teoria da arte". Pelo contrário, a elaboração de tal teoria, a tentativa de circunscrever a arte dentro de uma moldura clara e segura, equivaleria precisamente a conformar-se à interpelação do Estado. O incômodo potencial da *Nota-modelo* de Akasegawa consiste precisamente em inverter a relação teórica, em transformar o próprio sistema monetário e, portanto, o poder do Estado que o sustenta, em objeto de análise crítica.

No entanto, é importante diferenciar esse modo peculiar de arte-como-teoria daquilo que Jacques Rancière descreveu como "arte crítica" – ou seja, "um tipo de arte que se propõe a construir a consciência dos mecanismos de dominação para transformar o espectador em um agente consciente de transformação do mundo".[342] Segundo o próprio Rancière, um dos problemas com as premissas políticas básicas da arte crítica assim entendida, consiste no fato de que "os explorados raramente exigem uma explicação das leis da exploração" e os "dominados não permanecem na subordinação por não compreenderem o estado de coisas existente".[343] A *Nota-modelo de mil ienes* é teórica — e, em certo sentido, crítica — de maneira inteiramente diferente. Funciona não explicando, mas "confundindo" os sentidos: seu caráter político reside em confundir nossa relação aparentemente não problemática com o dinheiro. E o faz abordando o aspecto sensorial desse relacionamento. O objeto teórico de Akasegawa não visa, assim, transformar o espectador em um agente consciente de transformação; em vez disso, como na ideia Letrista e Situacionista de *détournement* ("desvio", "apropriação indevida"),

342 Jacques Rancière. "Problems and Transformations of Critical Art". *Aesthetics and its Discontents*. Trad. Steven Corcoran. Cambridge: Polity Press, 2009, p. 45.
343 Ibid.

seu objetivo é, antes, perturbar o funcionamento regular dos mecanismos básicos do capitalismo, apropriando seus símbolos e os deslocando para um contexto surpreendentemente diferente.

Mais do que a real falsificação, o Estado teme esse *objet* que teoriza os mecanismos de sustentação do seu monopólio sobre o direito à ficção. A *Nota-modelo de mil ienes* incomoda o Estado, porque o poder do Estado está fundamentalmente alicerçado no mesmo território ambíguo entre a ficção e o mundo real que constitui o domínio da arte. Akasegawa descreve a realidade do papel-moeda como "uma ilusão aceita de comum acordo"[344], uma realidade meramente ficcional, como "o acordo entre nós e a escuridão da sala de cinema, segundo o qual devemos identificar aquela realidade reproduzida, que as tonalidades de luz e sombra fílmica tentam expressar mediante imagens em movimento, com a realidade pura encontrada fora do cinema".[345] O fato de que nós, sob o feitiço dessa ilusão, "continuamos a usar aquele papel como dinheiro, é o mesmo que derramar lágrimas sobre as sombras projetadas numa tela".[346] A diferença, porém, é que "o cinema só existe no cinema. Em uma sala de cinema iluminada, privada da sua escuridão, a tela aparece como é".[347] No entanto, no que diz respeito ao papel-moeda, "não há um único interruptor que remova a escuridão circundante, pois ela habita todos os cantos da nossa vida cotidiana".[348] Como a arte, o papel-moeda funde ficção e mundo real. Daí a necessidade e a função de um objeto como a *Nota-modelo de mil ienes*: o *pharmakon* artístico, mimetológico e ao mesmo tempo teórico, de Akasegawa contra o monopólio estabelecido sobre a ficção.

344 Akasegawa Genpei, "Final Statement", p. 40.
345 Ibid., p. 39.
346 Ibid.
347 Ibid.
348 Ibid.

Epílogo

Em abril de 1970 foi encerrado o julgamento da *Nota-modelo de mil ienes*; Akasegawa Genpei foi condenado em última instância, mas sua sentença foi suspensa em regime probatório pela Suprema Corte. Sem abandonar totalmente o campo da arte contemporânea, Akasegawa migrou para a escrita de ficção como sua principal carreira, tendo chegado a receber o prestigioso Prêmio Akutagawa em 1981, com o pseudônimo de Otsuji Katsuhiko, pelo romance *Meu pai desapareceu* (*Chichi ga kieta*).[349]

Em torno de 1970, Lygia Clark passa gradualmente a deslocar o foco de seus experimentos com objetos relacionais para fora do campo da arte institucionalizada. De 1977 até sua morte, em 1988, as atividades de Clark no circuito artístico oficial limitaram-se a exposições retrospectivas e à retomada de obras anteriores.[350] A "deriva

349 Otsuji Katsuhiko. *Chichi ga kieta* [Meu pai desapareceu]. Tóquio: Bungei-shunju, 1986. Akasegawa Genpei também é pseudônimo, seu nome de nascimento é Akasegawa Katsuhiko.

350 Como enfatiza Suely Rolnik, "é importante reconhecer que de fato Lygia abandonou o campo da arte e optou pelo campo da clínica, após sua breve passagem pela

extraterritorial" (Rolnik) de Clark, sua deserção do mundo da arte em direção à prática terapêutica, constituiu, em certa medida, um desenvolvimento necessário da sua trajetória iniciada, já em 1954, com a "quebra da moldura".

Esforços recentes visando promover a participação do espectador dentro do espaço do museu, evitando transformar as obras em objetos de contemplação, têm a capacidade de mitigar nossa consciência histórico-artística, mas não dão conta do paradoxo fundamental em jogo no ato de enquadrar a própria quebra da moldura e recompor o cotidiano no interior do museu. A tensão dessa incompatibilidade vem à tona quando Shinohara refaz sua *Pintura com boxe* nos jardins do Museu Getty de Los Angeles, durante uma conferência sobre a arte de vanguarda japonesa da década de 1960, ou quando Katō Norihiro reencena as selvagens performances urbanas do Dimensão Zero em uma galeria do Brooklyn.

Em certa medida, o próprio rótulo "arte contemporânea", designando uma tentativa de ressignificar e reinstitucionalizar as práticas inomináveis da arte no cotidiano, torna-se um índice dessa reterritorialização. A observação de Claire Bishop, de que uma das principais conquistas da proposta de Nicolas Bourriaud por uma "estética relacional" foi tornar certas práticas participativas mais acessíveis a museus e galerias,[351] talvez seja igualmente válida em relação à categoria mais ampla de "arte contemporânea". Como argumentava Akasegawa, mesmo fora do museu, sem nome e sem moldura no meio do cotidiano, a arte não dura mais do que um momento fugaz. Como uma espécie de comida enlatada, uma vez aberta e revelada sua identidade, a arte começa a se

universidade. Essa é uma decisão estratégica que deve ser reconhecida enquanto tal" (Suely Rolnik. "Memória do corpo contamina museu". *Concinnitas*, v. 1, n. 12, 2008, p. 23).

351 Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso, 2012, p. 2.

deteriorar — sendo rapidamente recobrada ao campo do espetáculo capitalista.[352]

Há muito a filosofia trata de enquadrar e impor limites à arte. De Platão a Kant e Hegel, de Schiller a Rancière, a estética é fundamentalmente um discurso sobre a moldura que circunscreve a arte numa esfera específica, definindo seus contornos e ditando seu modo de interação com outros âmbitos da prática sociocultural. Esse tipo de abordagem, que compreende a prática artística desde fora, como objeto do olhar teórico, produz uma oposição entre teoria e prática artística, uma separação, como afirma o crítico Ronaldo Brito, "entre o saber *da* arte e o saber *sobre* a arte. Entre a verdade produtiva dos trabalhos de arte, ao longo da história, e o discurso da história da arte".[353] Ao enquadrar a verdade produtiva e prática da arte, a filosofia a limita e a contém, subsumindo o conhecimento da arte no discurso abrangente da teoria.

O que constitui e justifica essa colonização da prática artística pelo discurso filosófico é, antes de tudo, uma distinção hierárquica entre matéria e espírito, entre as esferas sensível e intelectual, entre sensibilidade e compreensão. O fato de o mesmo termo, "estética", designar tanto a ciência da sensação quanto o estudo das artes plásticas, é um indicativo do lugar ao qual a arte foi remetida na tradição filosófica europeia. Mesmo quando são tomadas precauções para melhor distinguir esses dois significados de estética, como no caso de Hegel,[354] o conhecimento artístico permanece intrinsecamente ligado a uma esfera limitada, inferior ao conhecimento puramente conceitual. Lê-se nos *Cursos de Estética* de Hegel que a arte constitui uma ferramenta crucial para o espírito, na medida em que "a penetração do espírito na

352 Akasegawa Genpei, 1984, p. 13.

353 Ronaldo Brito. "O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo". *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 76. Itálicos do original.

354 Georg W. F. Hegel. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2001. v. 1, p. 27.

Ideia lhe é mais penosa quando passa pela dura casca da natureza e do mundo cotidiano do que lhe é pelas obras de arte".[355] No entanto, ao atribuir essa posição elevada à arte, Hegel enfatiza que a arte é limitada "a um conteúdo específico" e que apenas "um certo círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte"; essa verdade, Hegel explica, "para ser autêntico conteúdo da arte, [...] deve possuir a determinação de poder transitar para o sensível e de poder nele ser adequada a si".[356] Assim como Kant, Hegel não confina inteiramente a arte ao domínio da mera aparência e dos sentimentos agradáveis; como Schiller, ele a reabilita em um projeto pedagógico e político. A obra de arte é, ao mesmo tempo, "produzida para o *sentido* do homem" e "extraída do sensível".[357] Por meio da aplicação da beleza, a arte serve de mediador entre a sensibilidade e o intelecto, entre a matéria e a mente. A obra de arte, afirma Hegel, "se situa no *meio*, entre a sensibilidade imediata e o pensamento ideal".[358] No entanto, precisamente por estar intimamente ligada ao campo dos sentidos e da matéria, a arte ainda estaria para ele inexoravelmente subjugada à filosofia: "a arte, porém, longe de ser a Forma suprema do espírito [...], apenas na ciência alcança sua autêntica legitimidade".[359] Assim, a verdade sensorial da arte dependeria, em última análise, da intervenção do conhecimento conceitual, isto é, de uma filosofia da arte, de uma estética.

A esse enquadramento da arte entre matéria e espírito, entre sensação e intelecto, corresponde uma ordenação hierárquica das formas artísticas — em ordem crescente de proximidade ao espírito ou à mente — bem como um mapeamento geopolítico da história da arte. Mais uma vez, os *Cursos de Estética* de Hegel são paradigmáti-

355 Ibid., p. 34.
356 Ibid.
357 Ibid., p. 53. Itálicos do original.
358 Ibid., p. 59. Itálicos do original.
359 Ibid., p. 37.

cos dessa posição. O progresso da arte, desde sua pré-história até a arte propriamente dita, encontra paralelo, na narrativa de Hegel, na trajetória histórica do Oriente ao Ocidente. Com relação à primeira e menos desenvolvida forma de arte, a arte simbólica, Hegel afirma que ela "constitui o início da arte" e, "por isso, deve ser considerada como apenas pré-arte [*Vorkunst*]".[360] Esse início da arte, observa, "pertence principalmente ao Oriente e somente nos conduz depois de múltiplas transições, transformações e mediações para a autêntica efetividade do ideal enquanto a Forma de arte clássica".[361] Segundo essa mesma lógica, somente na arte clássica grega é que tem início a história da arte propriamente dita. Assim, não só o passado pertence ao Oriente, como o próprio Oriente — isto é, o mundo não europeu — pertence essencialmente ao passado, está extinto por definição e não pode nos ensinar nada sobre o presente ou o futuro.

Embora essas possam parecer ideias antigas e há muito refutadas, elas sobrevivem e ainda determinam, em vários aspectos, as tentativas atuais de escrever uma história da arte contemporânea global. Vale lembrar que a própria arte é, enquanto campo de prática social e regime específico de visibilidade, pelo menos em parte, produto do discurso filosófico. Se, por um lado, é possível afirmar que pinturas, esculturas, instalações, performances, gravações musicais ou concertos existem enquanto fenômenos distintos, é somente com base em certo enquadramento discursivo que podemos agrupar esses objetos e práticas sob o rótulo *arte*. Na formulação de Jacques Rancière, "não há arte sem uma forma específica de visibilidade e discursividade que a identifique como tal".[362] Ao descrever a recusa peremptória de todo enquadramento e definição de arte

360 Idem. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2000. v. 2, p. 25. Tradução modificada.

361 Ibid.

362 Jacques Rancière, 2009, p. 44.

pela vanguarda em termos de uma "descida ao cotidiano", Miyakawa Atsushi reconheceu que "[se] a arte pudesse existir plenamente, não é certo que se pudesse chamá-la 'arte' ou 'belas artes'. Talvez não houvesse nada mais do que um espaço sem nome".[363] Nessas condições, podemos nos perguntar se é mesmo possível falar de arte sem algum tipo de enquadramento teórico. Não estariam a própria existência e sobrevida da arte — enquanto arte — condicionadas ao seu reconhecimento e, portanto, à sua limitação e contenção? Seremos, então, inevitavelmente forçados a escolher entre o enquadramento da arte e seu desaparecimento completo?

Nessas questões, legadas pelas práticas e teorias surgidas nos anos 1960, a contemporaneidade da arte e a possibilidade da arte contemporânea estão em jogo.

363 Miyakawa Atsushi, "Han-geijutsu ikō" [Depois da antiarte], p. 119.




人類よ消滅しよう行こう行こう（ギャティ ギャティ）
反文明委員会








Closed
閉鎖







Bibliografia

Abe Kōbō. "Atarashii Riarizumu no tame ni: ruporutage no imi". [Por um novo Realismo: o sentido da reportagem] In: *Abe Kōbō Zenshu*. Tóquio: Shinchōsha, 1997.

_____. "For a New Realism: The Meaning of Reportage". In: Doryun Chong, et al. (org.). *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989*. Durham: Duke University Press Books, 2012.

Adachi Gen. *Zen'ei no idenshi. Anākizumu kara sengo bijutsu e* [O gene da vanguarda: do anarquismo à arte do pós-guerra]. Tóquio: Brücke, 2012.

Adorno, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2012. Tradução modificada.

Akesegawa Genpei. *Ima ya akushon aru nomi! "Yomiuri Andepandan" to iu genshō*. [Agora só nos resta a ação! O fenômeno da "Yomiuri Andepandan".] Tóquio: Chikuma Shobō, 1985.

_____. "Poketto ni haburashi wo" [Com a escova de dentes no bolso]. *Obuje wo motta musansha* [O proletário que possuía o *objet*]. Tóquio: Gendai Shichosha, 1970.

_____. "Saishū iken chinjutsu" [Depoimento final]. *Obuje wo motta musansha* [O proletário que possuía o *objet*]. Tóquio: Gendai Shichosha, 1970. Traduzido para o inglês como: "Final Statement". *Concerned Theater Japan*, v. 1, n. 3, pp. 36-43, outono 1970.

_____. "Shihonshugi riarizumu ron" [Acerca do realismo capitalista]. *Obuje wo motta musansha* [O proletário que possuía o *objet*]. Tóquio: Gendai Shichosha, 1970.

_____. "Shizan shita nise-satsu" [A nota falsa abortada]. *Obuje wo motta musansha* [O proletário que possuía o *objet*]. Tóquio: Gendai Shichosha, 1970.

_____. "Sutarin ikō no obuje" [O *objet* após Stálin.]. *Obuje wo motta musansha* [O proletário que possuía o *objet*]. Tóquio: Gendai Shichosha, 1970.

_____. "The 1960s: The Art Which Destroyed Itself: An Intimate Account." In: Kazu Kaidō; David Elliott (org.). *Reconstructions: Avant-garde Art in Japan 1945-1965*. Catálogo de exposição. Oxford: Museum of Modern Art, 1985.

_____. *Tōkyō Mikisā Keikaku: Hai Reddo Sentā chokusetsu kōdō no kiroku* [Plano Liquidificador de Tóquio: registros da ação direta do Hi-Red Center]. Tokyo: Chikuma Bunko, 1984.

Alberro, Alexander. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge: MIT Press, 2003.

Amaral, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 1984.

Andrade, Oswald de. "Manifesto Antropófago". *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Bachelard, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças.* Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: WTF Martins Fontes, 2013.

Bal, Mieke. *Louise Bourgeois' Spider: the architecture of art writing.* Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Barthes, Roland. "Objective Literature: Allain Robbe-Grillet". In: Allain Robbe-Grillet. *Jealousy & In the Labyrinth*. New York: Grove Press, 1994.

Baudelaire, Charles. "Le Salon de 1846". In: Miyakawa Atsushi. *Bijutsu-shi to sono gensetsu/discours*. Tokyo: Suidosha, 2002.

Belting, Hans; Buddensieg Andrea. "From Art World to Art Worlds". In: Hans Belting; Andrea Buddensieg; Peter Weibel (org.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge: The MIT Press, 2013.

Bento, Antônio. "Ataques a Mathieu". *Diário Carioca*, 29 nov. 1959.

Bill, Max. "Concrete Art". Trad. Peter Selz. In: Kristine Stiles; Peter Selz

(org.). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso, 2012.

Boal, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

Breton, André. "Crise de l'objet". *Cahiers d'Art*, v. 11, pp. 21-26, maio 1936.

_____. "Manifesto do Surrealismo (1924)". In: Gilberto Mendonça Telles (org.). *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro – Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

Brito, Ronaldo. "Lições avançadas do Mestre Pedrosa" *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. "O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo". *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

Brzyski, Anna. "By Whose Rules? Contemporary Art and Geography of Art Historic Significance". *Artl@s Bulletin*, v. 2, n. 1, p. 47, primavera de 2013.

Bullough, Edward. "'Psychical Distance' as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle". *British Journal of Psychology*, n. 5, 1912.

Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Campos, Augusto de. "Ideograma, Anagrama, Diagrama: Uma Leitura de Fenollosa". *Ideogramas – Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: EdUSP, 1994.

Campos, Haroldo de. Carta para Kitasono Katue. Citada em L. C. Vinholes. "Intercâmbio, presença e influência da poesia concreta brasileira no Japão", 1976. Disponível em: <https://www.usinadeletras.com.br/exibelotextophp?cod=43689&cat=Artigos&vinda=S>.

_____. "Da Fenomenologia da Composição à Matemática da Composição". *Jornal do Brasil. Suplemento dominical*, 18 fev. 1957. Reimpresso em: Augusto de Campos et al. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Edições Invenção, 1975.

_____. "Poesia Concreta – Linguagem – Comunicação". In: Augusto de Campos, et al. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Edições Invenção, 1975.

_____. "Poesia concreta no Japão: Kitasono Katue". *O Estado de S. Paulo*. Suplemento Literário, 10 maio 1958.

_____. "Olho por olho a olho nu". In: Augusto de Campos, et al. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Edições Invenção, 1975.

_____, et al. "Plano-Piloto para Poesia Concreta". *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Edições Invenção, 1975.

Chong, Doryun, et al. (org.). *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989*. Durham: Duke University Press Books, 2012.

Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella (org.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

Cockroft, Eva. "Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War". In: Francis Frascina (org.). *Pollock and After: The Critical Debate*. Nova York: Harper and Row, 1985.

Cordeiro, Waldemar, et al. "Manifesto Ruptura". In: Aracy A. Amaral (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

Dachy, Marc. *Dada au Japon: segments dadas et néo-dadas dans les avant-gardes japonaises*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

Daijirin. Dicionário japonês. Tóquio: Sanseido, 1988.

De Duve, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

Derrida, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renano Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *The Truth in Painting*. Trad. Geoff Benington e Ian McLeod. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

Dower, John; Junkerman, John (org.). *Hiroshima Murals: The Art of Iri Maruki and Toshi Maruki*. New York: Kodansha America, 1985.

Elkins, James. "Can We Invent a World Art Studies?" In: Kitty Zijmans; Wilfried van Damme (org.). *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam: Valiz, 2008.

Engels, Friedrich. "Letter to Margaret Harkness. London, April 1888.

Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm>.

Erber, Pedro. "O espaço cósmico de Yutaka Toyota". In: Fabiana Éboli Santos (org.). *Yutaka Toyota*. Catálogo de exposição. São Paulo: Ipsis, 2019.

Fenollosa, Ernst. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. San Francisco: City Lights Publishers, 2001.

Foster, Hal, et al. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. New York: Thames and Hudson, 2004. v. 2.

_____. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Thannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Gao Minglu. "Conceptual Art with Anticonceptual Attitude: Mainland China, Taiwan, and Hong Kong". In: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Catálogo de exposição. Nova York: Queens Museum of Art, 1999.

Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s. Catálogo de exposição. Nova York: Queens Museum of Art, 1999.

Goux, Jean-Joseph. *The Coiners of Language*. Trad. Jennifer Curtiss Gage. Norman: University of Oklahoma Press, 1994.

Greenberg, Clement. "O final dos anos 30 em Nova York". *Arte e cultura*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.

Groys, Boris. "Comrades of Time". *e-flux journal*, n. 11, dez. 2009. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>.

Guilbaut, Serge. *Comment New York vola l'idee d'art moderne.* Paris: Pluriel/Fayard, 2008.

Gullar, Ferreira. "Algumas palavras". *Etapas da arte contemporânea: do Cubismo ao Neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

_____. "Diálogo sobre o não objeto". *Muitas vozes: poemas*. 5 ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 2002.

_____. "Manifesto Neoconcreto". *Jornal do Brasil. Suplemento dominical*, 22 mar. 1959. Republicado em: Aracy A. Amaral (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

_____. "Poesia concreta: experiência intuitiva". Experiência neoconcreta: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. "Teoria do não objeto". *Jornal do Brasil*, 21 nov. 1960. Reimpresso em: Aracy A. Amaral. *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

_____. *A luta corporal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Hariu Ichirō. "Busshitsu to ningen" [Matéria e humanidade]. *Mizue*, pp. 43-7, jan. 1957.

_____ . "Kirokusei ni tsuite" [Sobre o documentário]. *Bijutsu hihyō*, jan. 1955.

_____. *Sengo bijutsu seisuishi* [Ascensão e queda da arte do pós-guerra]. Tokyo: Tokyo Shoseki, 1979.

Hanada Kiyoteru. "A Meditation on Apples". In: Doryun Chong, et al. (org.). *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989*. Durham: Duke University Press Books, 2012.

_____. Suematsu Masaki; Okamoto Tarō. "Zadankai: Avangyarudo to riarizumu". *Bijutsu hihyō*, dez. 1953.

Hayashi Michio. "The Birth of New Art Criticism". In: Doryun Chong, et al. (org.). *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989*. Durham: Duke University Press Books, 2012.

Hegel, Georg W. F. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2001. v. 1.

_____. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2000. v. 2. Tradução modificada.

Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. v. 1.

_____. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes/ Ed. Universitária São Francisco, 2015.

Hikosaka Naoyoshi. "'Tojirareta enkan no kanata wa. 'Gutai' no kiseki kara nani wo..." [Além do círculo fechado: e depois do rastro do Gutai?]. *Bijutsu techō*, n. 227, ago. 1973.

Hirai Shōichi. *Gutai tte nanda?* [O que é o Gutai?]. Trad. Christopher Stephens. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha, 2004.

Husserl, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie.* Tübingen: Niemeyer, 1993. [Ed. bras.: *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica.* Trad. Márcio Suzuki. Aparecida: Ideias & Letras, 2006.]

Jesty, Justin. “Casting Light: Community, Visibility and Historical Presence in Reportage Art of the 1950s”. *Quadrante*, n. 10, mar. 2008.

Kakehashi Akihide. *Busshitsu no tetsugaku-teki gainen: shakai-shi no shizen-shi-teki haaku no tame ni* [O conceito filosófico de matéria: em busca de uma compreensão natural-histórica da história social]. Tóquio: Aoki shoten, 1958.

Kaprow, Allan. “Happenings are Dead: Long Live the Happenings!”. In: Jeff Kelley (org.). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 2003.

Kitasono Katue. “Hakushoku shishū” [Coleção de poemas brancos]. *Bungei tanbi 2*, n. 4, 1927.

_____. “Zōkei-shi ni tsuite no nōto” [Nota sobre o poema plástico]. *VOU*, n. 104, 1966. Reimpresso em: Kitasono Katue. *Kaban no naka no getsuya. Kitasono Katue no zōkei-shi* [A luz da lua na sacola: os poemas plásticos de Kitasono Katue]. Tóquio: Kokusho, 2002.

Koschmann, Victor. *Revolution and Subjectivity in Postwar Japan*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Kosuth, Joseph. “A arte depois da filosofia”. Trad. Pedro Süssekind. In: Glória Ferreira; Cecília Cotrim (org.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge: The MIT Press, 1993.

Krauss, Rosalind. “Poststructuralism and Deconstruction”. In: Hal Foster, et al. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. New York: Thames and Hudson, 2004. v. 2.

_____. *The Optical Unconscious*. Boston: The MIT Press, 1994.

Kuroda Raiji. “A Flash of Neo Dada: Cheerful Destroyers in Tokyo”. *Josai University Review of Japanese Culture and Society: 1960s Japan, Art Outside the Box*, n. 17, dez. 2005.

KuroDalaiJee. *Nikutai no anākizumu. 1960 nendai nihon bijutsu ni okeru pafōmansu no chika suimyaku* [Anarquismo no corpo: subcorrentes da performance no Japão dos anos 1960]. Tóquio: Grambooks, 2012.

Kusuno Tomoshige. citado por Kobayashi Daisuke. “Nikkei bijutsu-shi gaisetsu” [Breve história da arte Nikkei]. *Burajiru News. Nikkei Shimbun Mail Magazine*, n. 25, 4 jan. 2004. Disponível em: <http://www.melma.com/backnumber_70890_162021/>.

Lacoue-Labarthe, Phillippe. "Typography". *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Lee Ufan. "Kannen sūhai to hyōgen no kiki. Obuje shisō no shōtai to yukue". *Deai o motomete*. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha, 2000.

Lippard, Lucy R. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1973.

Lippard, Lucy R.; Chandler, John. "The Dematerialization of Art". In: Alexander Alberro; Blake Stimson (org.). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

Maciel, Maria Esther. "Conversa com Haroldo de Campos sobre Octavio Paz". *A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. "Ocidente/Oriente. Uma Conversa com Haroldo de Campos". *ZUNÁI. Revista de Poesia e Debates.* Disponível em: <https://www.revistazunai.com/entrevistas/haroldo_de_campos.htm>.

Marotti, William. *Money, Trains, and Guillotines: Art and Revolution in 1960s Japan*. Durham: Duke University Press, 2013.

Marx, Karl. "Marx sobre Feuerbach (1845)". In: Karl Marx; Friedrich Engels. *A ideologia alemã*. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

Merewether, Charles; Hiro, Rika Iezumi (org.). *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970.* Los Angeles: Getty Research Institute, 2007.

Meyer, Richard. *What was Contemporary Art?* Cambridge: The MIT Press, 2013.

Miyakawa Atsushi. "Anforumeru ikō" [Depois do Informal]. *Bijutsu techō*, n. 221, jun. 1963. Reimpresso em: Miyakawa Atsushi. *Miyakawa Atsushi chosakushū* [Textos selecionados de Miyakawa Atsushi]. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha, 1980.

_____. "Han-geijutsu ikō" [Depois da antiarte]. *Miyakawa Atsushi chosakushū* [Textos selecionados de Miyakawa Atsushi]. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha, 1980. v. 2.

_____. "Han-geijutsu: sono nichijō-sei e no kakō" [Antiarte: a descida ao cotidiano]. *Bijutsu techō*, n. 234, abr. 1964. Reimpresso em: Miyakawa Atsushi. *Miyakawa Atsushi*

chosakushū [Textos selecionados de Miyakawa Atsushi. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha, 1980. v. 2.

_____. "Henbō no suii: Montaju-fu ni" [Uma história de transformação: compilação tipo montagem]. *Bijutsu techō*, n. 227, suplemento, out. 1963. Reimpresso em: Miyakawa Atsushi. *Miyakawa Atsushi chosakushū* [Textos selecionados de Miyakawa Atsushi]. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha, 1980. v. 2.

_____. "Kaiga ni okeru kindai towa nanika" [O que é modernidade na pintura?]. *Bijutsu-shi to sono gensetsu/ discours*. Tokyo: Suidosha, 2002.

Morais, Frederico. "Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra". *Revista Vozes*, pp. 45-9. jan.-fev. 1970.

Mosquera, Gerardo. "Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles". In: Dan Cameron; Paulo Herkenhoff; Gerardo Mosquera. *Cildo Meireles*. Trad. Len Berg. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

Motoori Norinaga. *Kojiki-den.* Ithaca: Cornell University East Asia Program, 1997.

Nakamura Giichi. *Nihon kindai bijutsu ronsōshi* [História dos debates sobre arte moderna no Japão]. Tóquio: Kyuryudo-sha, 1981.

Newman, Michael. "The Material Turn in the Art of Western Europe and North America in the 1960s". In: *Beyond Preconceptions: the sixties experiment*. Catálogo de exposição. Nova York: Independent Curators International, 2000.

Oiticica, Hélio. "Esquema geral da nova objetividade". *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. "Posição e Programa". *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

Otsuji Katsuhiko. *Chichi ga kieta* [Meu pai desapareceu]. Tóquio: Bungei-shunju, 1986.

Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979. Catálogo de exposição. Londres: Thames and Hudson, 2005.

Paulhan, Jean. *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*. Paris: Gallimard, 1990.

Pedreira, Fernando. "A bienal e seus defensores". *Fundamentos*, n. 22, pp 12-3, set. 1951. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pagfis=1211>.

_____. "A Bienal: impostura cosmopolita". *Fundamentos*, n. 21, ago. 1951.

Pedrosa, Mário. "Arte – Japão & Ocidente". *Jornal do Brasil*, 17 set. 1958. Republicado em: Mário Pedrosa. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos*. São Paulo: EdUSP, 2000. v. 4.

_____. "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". In: Otília Arantes (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: EdUSP, 1998.

_____. "Arte e Revolução". *Tribuna da Imprensa*, 29 mar. 1952. Versão revisada em: *Jornal do Brasil*, 16 abr. 1957. Reimpresso em: Otília Arantes (org.). *Política das artes: textos escolhidos*. São Paulo: EdUSP, 1995. v. 1.

_____. "Da abstração à autoexpressão". *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. "Georges Mathieu". *Modernidade cá e lá: textos escolhidos*. São Paulo: EdUSP, 2000. v. 4.

_____. "Poeta e pintor concretista". In: Aracy A. Amaral (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

_____. "Japão e arte ocidental". *Modernidade cá e lá: textos escolhidos*. São Paulo: EdUSP, 2000. v. 4.

_____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos*. São Paulo: EdUSP, 2000. v. 4.

Piotrowski, Piotr. "Towards a Horizontal History of Modern Art". *Writing Central European Art History*. Viena: ERSTE Stiftung, 2009.

Rancière, Jacques. "Da partilha do sensível e das relações que estabelece entre política e estética". *A partilha do sensível – Estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. "Problems and Transformations of Critical Art". *Aesthetics and its Discontents*. Trad. Steven Corcoran. Cambridge: Polity Press, 2009.

Restany, Pierre. *Lyrisme et Abstraction*. Milão: Apollinaire, 1960.

Rolnik, Suely. "Memória do corpo contamina museu". *Concinnitas*, v. 1, n. 12, 2008.

Saitō Yoshishige, et al. "Depicting 'Things', not 'Ideas'". In: Doryun Chong, et al. (org.). *From Postwar to Postmodern. Art in Japan 1945-1989*. Durham: Duke University Press Books, 2012.

Sakai, Naoki. *Voices of the Past. The Status of Language in Eighteenth-Century Japanese Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

Sas, Myriam. *Fault Lines: Cultural Memory and Japanese Surrealism*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

Sasaki-Uemura, Wesley. *Organizing the Spontaneous: Citizen Protest in Postwar Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2001.

Sawaragi Noi. *Nihon. Gendai. Bijutsu* [Japão. Contemporaneidade. Arte.]. Tóquio: Shinchosha, 1998.

Schaeffer, Pierre. *La Musique Concrète*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

Schnellbacher, Thomas. *Abe Kōbō, Literary Strategist: The Evolution of His Agenda and Rhethoric in the Context of Postwar Japanese Avant-Garde and Communist Artists' Movements*. Munique: Iudicium, 2004.

Segi Shin'ichi. "Chūshō geijutsu no kanōsei" [A possibilidade da arte abstrata]. *Bijutsu techō*, edição especial, abr. 1960.

_____. "Kaiga ni okeru ningen no mondai" [O problema do humano na pintura]. *Bijutsu hihyō*, pp. 37-45, nov. 1953.

Shinohara Ushio. *Zen'ei no michi* [O caminho da vanguarda]. Tokyo: Bijutsu Shuppansha, 1968.

Smith, James L. "New Bachelards? Reveries, Elements and Twenty-First Century Materialism". *Altre modernità*, 2012.

Smith, Terry. *What is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press, 2009.

Solt, John. *Shredding the Tapestry of Meaning: The Poetry and Poetics of Kitasono Katue (1902-1978)*. Cambridge: Harvard East Asia Center, 1999.

Takeuchi Akio; Matsuo Kōya; Shiono Hiroshi. *Shin hōritsugaku jiten* [Novo dicionário da jurisprudência], 1381. In: William Marotti. *Money, Trains, and Guillotines: Art and Revolution in 1960s Japan*. Durham: Duke University Press, 2013.

Tapié, Michel. *Un art autre*. Paris: Gabriel-Giraud et Fils, 1952.

Takiguchi Shūzō. "Buttai to shashin. Toku-ni sururearisumu no obuje ni tsuite" [Objeto e fotografia: especialmente quanto ao *objet* surrealista]. *Foto Taimusu*, ago. 1938.

_____. "Kindai geijutsu" [Arte moderna]. *Korekushon Takiguchi*

Shūzō [Coletânea Takiguchi Shūzō]. Tóquio: Misuzu shobō, 1991.

_____. "Shashin to kaiga no kōryū" [O intercâmbio entre fotografia e pintura]. *Foto Taimusu*, maio 1938.

Tatehata Akira. *Toi naki kaitō: obuje to chōkoku* [Respostas sem perguntas: *objet* e escultura]. Tokyo: Goryū shoin, 1998.

Tiampo, Ming. *Gutai: Decentering Modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

Toba Koji. *1950 nendai "kiroku" no jidai* [Os anos 1950: a era do *kiroku*]. Tokyo: Kawade shobō shinsha, 2010.

_____. Undōtai Abe Kōbō [Abe Kōbō como ativista]. Tóquio: Ichiyosha, 2007.

Tokieda Motoki. *Kokugogaku genron* [Princípios da linguística nacional]. Tóquio: Iwanami Shoten, 1941.

Tomii, Reiko. "Concerning the Institution of Art: Conceptualism in Japan". In: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. Catálogo de exposição. Nova York: Queens Museum of Art, 1999.

_____. "Geijutsu on their Minds. Memorable Words on Anti-Art". In: Charles Merewether; Rika Iezumi Hiro (org.). *Art, Anti-Art, Non-Art: Experimentations in the Public Sphere in Postwar Japan, 1950-1970*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2007.

_____. "Historicizing 'Contemporary Art': Some Discursive Practices in *Gendai Bijutsu* in Japan". *Positions*, v. 12, n. 3, inverno de 2004.

_____. "State v. (Anti-)Art: Model 1,000-Yen Note Incident by Akasegawa Genpei and Company". *Positions*, n. 10, v. 1, primavera 2002.

Tucker, Anne. *The History of Japanese Photography*. New Haven: Yale University Press, 2003.

Tōno Yoshiaki. "Garakuta no han-geijutsu" [Antiarte de sucata]. *Yomiuri Shinbum*, edição da tarde, 2 mar. 1960.

Van Doesburg, Theo. "Base de la peinture concrete". *Art concret*, v. 1, p. 1, abr. 1930.

Weisenfeld, Gennifer. *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*. Berkeley: University of California Press, 2001.

Yoshida Yoshie. "Anforumeru no arashi". *Kaitaigeki no maki-orite. 60 nen-dai zen'ei bijutsu-shi*. Tóquio: Zokei-sha, 1982.

Yoshimoto, Midori. *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005.

Yoshihara Jirō. "Gutai Art Manifesto". In: Ming Tiampo; Alexandra Munroe (org.). *Gutai: Splendid Playground*. Nova York: Guggenheim Museum, 2013.

_____. "Gutai bijutsu sengen" [Manifesto da Arte Gutai]. In: *Hirai Shōichi. Gutai tte nanda?* [O que é o Gutai?]. Trad. Christopher Stephens. Tóquio: Bijutsu Shuppan-sha, 2004.

Zhdanov, Andrei A. "Soviet Literature – The Richest in Ideas, the Most Advanced Literature". In: H. G. Scott (org.). *Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writers' Congress.* Nova York: International Publishers, 1935.

Agradecimentos

Este livro contou com a ajuda de inúmeras pessoas e o apoio financeiro e logístico de diversas instituições. A Universidade Cornell, a Fundação Japão e a Universidade Waseda contribuíram com apoio financeiro à pesquisa e à produção deste livro. Agradeço a todos os que colaboram em sua concepção, pesquisa e escrita, especialmente a Naoki Sakai, Brett de Bary, Bruno Bosteels, Miyata Tetsuya, Laura Erber, Taran Kang, Sven Spieker, Atsuko Ueda, Uno Kuniichi, Akasegawa Genpei, Hikosaka Naoyoshi, Hirai Shōichi, Ikeda Tatsuo, Katō Yoshihiro, Lee Ufan, Nakahara Yūsuke, Suga Kishio, Tabata Yukihito, Nakanishi Natsuyuki, L. C. Vinholes, Yoshida Yoshie, Hariu Ichirō, Yutaka Toyota, Iwasaki Minoru, Eduardo Jardim, Glaucia Villas Boas, Luiz Camillo Osório, Paulo Sergio Duarte, Karl Erik Schollhammer, Vera Wolff, Karen Benezra, Augusto de Campos, Ferreira Gullar, Ming Tiampo, Reiko Tomii, Christopher Ahn, Melanie Bush, Kari Dahlgren, Hanaga Tarō, Richard Calichman, Victor Koschmann, Susan Buck-Morss, Franz Hofer, Takeshi Kimoto, Justin Jesty, Simone Pinet, Mitchell Greenberg, Iftikhar Dadi, Michael Bourdaghs, Paola Iovene, Gavin Walker, Eunice Suenaga, Toba Koji e Arina Rotaru.

A versão em português foi elaborada a partir da tradução de Marco Souza. Agradeço à Maria de Andrade, Laura Erber e Pedro Florim pelo trabalho cuidadoso de revisão e preparação do texto.

Índice onomástico

Aparições em nota são identificadas pela letra n e aparições em legendas de imagens constam em itálico.

A

Abe Kōbō, **57**, **60**, **61n**, **69**, **69n**, **70**, **71-72**, **72n**, **85**, **90**
Adachi Gen, **181-182**, **182n**
Adorno, Theodor, **57**, **59**, **59n**, **93**, **93n**
Akasegawa Genpei, **24**, **24n**, **25**, **52**, **52n**, **124**, **127**, **127n**, **130**, **133-134**, **161-162**, **162n**, **163-164**, **167-171**, **167n**, **169n**, **170n**, **182**, **183**, **183n**, **184-187**, **184n**, **185n**, **187n**, **189**, **190-191**, **190n**, **191n**, *192-193*, *194-195*, *196-197*, **198-199**, **198n**, **201**, **201n**, **202-208**, **203n**, **205n**, **206n**, **208n**, **209**, **209n**, **210-211**, **211n**
Alberro, Alexander, **53n**, **142n**
Albers, Josef, **146**
Althusser, Louis, **158**
Amado, Jorge, **83**
Amaral, Aracy A., **49n**, **82**, **83n**, **131n**, **159n**
Andrade, Mário de, **151**
Andrade, Oswald de, **151**, **151n**
Ara Masato, **65**
Arakawa Shūsaku, **164**
Arantes, Otília, **72n**, **182n**
Azeredo, Ronaldo, **145**

B

Bachelard, Gaston, **119-121**, **119n**, **120n**
Bal, Mieke, **206**, **206n**
Barthes, Roland, **143**, **143n**
Baudelaire, Charles, **109-110**, **110n**
Bazaine, Jean René, **96**
Belting, Hans, **33n**
Bennett, Jane, **120n**
Bento, Antônio, **173n**
Bergson, Henri, **112-113**, **119**, **121**
Bill, Max, **43**, **48**, **48n**
Bishop, Claire, **210**, **210n**
Boal, Augusto, **24**, **24n**
Boggs, J. S. G., **204**
Bourriaud, Nicolas, **210**
Breton, André, **90**, **150**, **151**, **165**, **165n**, **166n**
Brito, Ronaldo, **38**, **38n**, **211**, **211n**
Broodthaers, Marcel, **51n**
Brzyski, Anna, **33n**
Buddensieg, Andrea, **33n**
Bullough, Edward, **113**, **113n**
Buren, Daniel, **51n**
Bürger, Peter, **50**, **50n**, **106**, **128**, **128n**

C
Cameron, Dan, **203n**
Campos, Augusto de, *138-139*, **144**, **145**, **151-152n**, **153n**, **159**, **159n**
Campos, Haroldo de, **133**, **144-146**, **144n**, **146n**, **147**, **148**, **150-152**, **151n-152n**, **154**, **154n**, **155-156**, **158**, **159**, **159n**
Cézanne, Paul, **77**, **88**, **89**, **96**, **161**
Champfleury, Jules, **64**
Chandler, John, **53**, **53n**, **133-134**, **133n**, **134n**
Chong, Doryun, **61n**, **67n**, **68n**, **69n**, **86n**, **95n**, **103n**
Clark, Lygia, **41**, **50**, **51n**, **135**, **209-210**
Cocchiarale, Fernando, **44n**, **45n**, **123n**, **141n**
Cockroft, Eva, **84n**
Cordeiro, Waldemar, **49n**
Cotrim, Cecília, **52n**

D
Dachy, Marc, **40n**, **41**, **41n**
Dalí, Salvador, **91**
Damisch, Hubert, **206**
De Duve, Thierry, **51-52**, **51n**
Degand, Léon, **44**
Derrida, Jacques, **51n**, **135**, **135n**, **153**, **153n**, **156**
Di Cavalcanti, Emiliano, **83**
Dower, John, **74n**
Drummond de Andrade, Carlos, **151**
Dubuffet, **96**, **97**, **103**
Duchamp, Marcel, **52**, **161**, **167**, **204-205**
Duthuit, Georges, **111**

E
Elkins, James, **53n**
Elliott, David, **162n**
Engels, Friedrich, **64**, **64n**, **70n**, **77n**, **91**
Erber, Pedro, **94n**

F
Fautrier, Jean, **46**, **93**, **96**, **97**, **103**
Fenollosa, Ernst, **146**, **146n**, **154-156**, **158**
Ferreira, Glória, **52n**
Foster, Hal, **41n**, **51n**, **52**, **52n**
Foucault, Michel, **58**, **58n**
Frascina, Francis, **84n**
Fukushima, Tikashi, **93n-94n**

G
Gao Minglu, **134n**
Geiger, Anna Bella, **44n**, **45n**, **123n**, **141n**
Gide, André, **204**
Goux, Jean-Joseph, **204**, **204n**
Greenberg, Clement, **85**, **85n**
Groys, Boris, **104**, **104n**
Grünewald, José Lino, **145**
Guilbaut, Serge, **63n**
Gullar, Ferreira, **44**, **44n**, **51n**, **123-124**, **123n**, **131-132**, **131n**, **134**, **134n**, *140*, **141**, **141n**, **142**, **152**, **152n**, **159**, **159n**, **162-163**, **163n**

H
Hanada Kiyoteru, **67n**, **68-69**, **68n**, **70-71**
Haniya Yutaka, **65**
Hariu Ichirō, **37-38**, **37n**, **46**, **47**, **54**, **63-64**, **73**, **73n**, **86**, **95-97**, **95n**, **97n**, **98-102**, **98n**, **99n**, **103**, **114-115**, **124**, **124n**
Hayashi Fumio, **65**, **77**
Hayashi Michio, **86**, **86n**
Hegel, Georg W. F., **54-55**, **54n**, **55n**, **90**, **200**, **211-213**, **211n**
Heidegger, Martin, **111**, **111n**, **199-200**, **200n**, **202**
Herkenhoff, Paulo, **203n**
Hijikata Teiichi, **65**
Hikosaka Naoyoshi, **61**, **61n**, **116**
Hirai Shōichi, **47n**, **54n**, **62**, **62n**, **148**, **148n**
Hirata Minoru, *28-29*
Hiro, Rika Iezumi, **105n**, **125n**

Honda Shūgo, 65
Hora, Abelardo da, 82
Husserl, Edmund, 107, 107n

I
Ikeda Tatsuo, 77, 77n, 82, 85

J
Jesty, Justin, 72, 72n, 75n
Johns, Jasper, 125n
Junkerman, John, 74n

K
Kakehashi Akihide, 67, 67n
Kanayama Akira, 45
Kandinsky, Wassily, 84
Kant, Immanuel, 211, 212
Kaprow, Allan, 24, 24n, 25, *26-27*
Katō Norihiro, 210
Katō Yoshihiro, 188, 188n, 189, 189n
Katue Kitasono, 135, *136-137*, 141-143, 141n, 142n, 144-150, 144n, 150n, 159-160
Katz, Renina, 82
Kazu Kaidō, 162n
Kenji Hasegawa, 75
Kelley, Jeff, 24n
Klein, Yves, 125n
Kobayashi Daisuke, 47n
Komai Tetsurō, 67n
Koschmann, Victor, 65, 65n
Kosuth, Joseph, 52, 52n, 54-55, 54n, 55n, 57, 57n, 133, 135
Kōtoku Shūsui, 181, 182
Krauss, Rosalind, 51n, 180, 180n
Kropotkin, Peter, 181
Kubota, Shigeko, 180
Kudō Tetsumi, 125, 125n
Kurahara Korehito, 64-65
Kuroda Raiji *ver* KuroDalaiJee
KuroDalaiJee, 164n, 181, 181n, 183n
Kusuno, Tomoshige, 47n

L
Lacoue-Labarthe, Philippe, 199-200, 199n, 200n, 202, 202n
Lee Ufan, 61-62, 61n, 62n, 188-189, 189n
Lewitt, Sol, 133-134
Lippard, Lucy R., 53, 53n, 133-134, 133n, 134n

M
Mabe, Manabu, 44, 47n, 93n-94n
Macauley, David, 120n
Maciel, Maria Esther, 144n, 145n, 150n
Malevich, Kazimir, 84
Mallarmé, Stéphane, 141, 156
Man Ray, 167
Marotti, William, 169, 169n, 171n, 191n, 203n
Martins, Ibiapaba, 72, 82
Martins, Maria, 151
Maruki Iri, 74
Maruki Toshi, 74
Marx, Karl, 70, 70n, 92-93, 93n, 120
Matarazzo, Ciccillo, 44, 83
Mathieu, Georges, 38, 93, 99, 172-173, *174-175*, 180
Matsuo Kōya, 203
Meireles, Cildo, 203-204
Melo Neto, João Cabral de, 147
Merewether, Charles, 105n, 125n
Meyer, Richard, 33n
Mignone, Francisco, 83
Ming Tiampo, 4, 48n, 63n
Miyakawa Atsushi, 23, 25, 25n, 50-51, 51n, 95, 95n, 102, 103-131, 103n, 106n, 107n, 108n, 109n, 110n, 111n, 115n, 116n, 117n, 119n, 120n, 122n, 123n, 127n, 129n, 163, 164, 164n, 187, 187n, 214, 214n
Morais, Frederico, 186, 186n
Morita Shiryū, 94n
Mosquera, Gerardo, 203, 203n
Motoori Norinaga, 157, 157n, 158
Munroe, Alexandra, 4, 48n
Murakami Saburō, 41-42, *178-179*, 181
Murayama Tomoyoshi, 45

N
Nakahara Yūsuke, 37n, 86
Nakamura Giichi, 65n
Nakamura Hiroshi, 76, *80-81*
Nakanishi Natsuyuki, 182, 184
Nery, Ismael, 151
Newman, Michael, 53n
Nietzsche, Friedrich, 200
Nishiwaki Junzaburō, 149
Noma Hiroshi, 85

O
Ohtake, Tomie, 47n, 93n
Oiticica, Hélio, 25, *30-31*, 32, 32n, 41-42, 51, 51n, 134, 182, 191
Oiticica, José Rodrigues, 182
Okamoto Tarō, 62, 66-69, 67n, 68n-69n, 85, 182
Oosugi Sakae, 182
Otsuji Katsuhiko *ver* Akasegawa Genpei
Oyamada Jirō, 67n

P
Paulhan, Jean, 111-113, 111n
Paz, Octavio, 150
Pedreira, Fernando, 82-83, 83n, 84, 84n
Pedrosa, Mário, 37-41, 40n, 43, 44, 45, 45n, 49, 58, 63, 71, 72-73, 72n, 84, 103, 113-114, 113n, 118, 159, 159n, 173, 173n, 182, 182n
Picasso, Pablo, 97
Pignatari, Décio, 145, 159
Piotrowski, Piotr, 53n
Platão, 199-200, 202, 211
Pollock, Jackson, 93, 117, 123, 180
Portinari, Candido, 82
Pound, Ezra, 144-146, 154-155, 156, 158

R
Rafael, 84
Ragon, Michel, 142
Ramos, Graciliano, 83
Rancière, Jacques, 32n, 50, 207, 207n, 211, 213, 213n
Rauschenberg, Robert, 38, 125n
Read, Herbert, 111
Restany, Pierre, 111, 114, 116, 116n, 121, 121n
Rexroth, Kenneth, 150n
Riopelle, Jean Paul, 101
Robbe-Grillet, Alain, 143, 143n
Rockefeller, Nelson, 83
Rodchenko, Alexander, 84
Rolnik, Suely, 209n, 210, 210n

S
Said, Edward, 35
Saitō Yoshishige, 45, 67n
Sakai, Naoki, 35, 157-158, 157n
Santos, Fabiana Éboli, 94n
Sas, Myriam, 149n
Sasaki-Uemura, Wesley, 75n
Sawaragi Noi, 198-199, 199n
Schaeffer, Pierre, 153n
Schiller, Friedrich, 211, 212
Schnellbacher, Thomas, 75n
Scott, H. G., 69n
Segall, Lasar, 82
Segi Shin'ichi, 54, 86-93, 86n, 88n, 99, 111, 111n, 114, 115
Seiichi Niikuni, 135, 145
Selz, Peter, 48n
Shimamoto Shōzō, *177*, 181
Shinohara Ushio, 164, 172-173, 173n , 180, 210
Shiono Hiroshi, 203n
Shiraga Kazuo, 48, *176*, 180-181
Siegelaub, Seth, 142, 142n
Smith, James L., 120n
Smith, Terry, 33n
Smithson, Robert, 51n
Sócrates, 199
Solt, John, 143n, 144n, 149, 149n, 150n
Spengler, Oswald, 87, 92
Stálin, Josef, 69, 77, 85
Stiles, Kristine, 48n
Stimson, Blake, 53n
Suematsu Masaki, 67n, 68n

T
Takahashi Yūichi, **65**
Takamatsu Jirō, **182**, **184**
Takeuchi Akio, **203n**
Takiguchi Shūzō, **62n**, **105**, **149-150**, **165-166**, **166n**, **168**
Tanaka Atsuko, **42**
Tapié, Michel, **38-40**, **46**, **62**, **96**, **97-98**, **97n**, **99**, **124**, **172**
Tarsila do Amaral, **151**
Tatehata Akira, **168**n
Telles, Gilberto Mendonça, **166n**
Tinguely, Jean, **125n**
Toba Koji, **71**, **71n**, **75n**
Tokieda Motoki, **147**, **147n**
Tomii, Reiko, **34**, **34n**, **105n**, **125n**, **134n**, **191**, **191n**
Tōno Yoshiaki, **37n**, **86**, **125**, **125n**, **126**
Toyota, Yutaka, **94n**
Trótski, Leon, **38**
Tsuruoka Masao, **67**, **67n**
Tsutaka Waichi, **94**n
Tucker, Anne, **166n**

V
Valéry, Paul, **87**, **92**
Van Damme, Wilfried, **53n**
Van Doesburg, Theo, **43**, **43n**, **48**, **48n**, **148**
Vinholes, L. C., **144n**, **145**, **145n**, **148-149**, **149n**

W
Warhol, Andy, **204**
Weibel, Peter, **33n**
Weisenfeld, Gennifer, **45n**

X
Xisto, Pedro, **145**
Xu Bing, **133-134**

Y
Yamashita Kikuji, **76**, *78-79*
Yoshida Yoshie, **124n**
Yoshihara Jirō, **40**, **46-47**, **48n**, **49**, **49n**, **54**, **54n**, **60n**, **62**, **94n**, **116**, **116**n
Yoshihara Michio, **59**
Yoshimoto, Midori, **171n**, **180**, **180n**
Yoshino Tatsumi, **165**

Z
Zhdanov, Andrei A., **63**, **69n**
Zijmans, Kitty, **53**n

Créditos das imagens

O ensaio de fotografias de autoria de Hanaga Mitsutoshi que ilustra a abertura e o fechamento deste livro foi gentilmente cedido por Hanaga Taro e Aoyama Meguro Gallery.

Hanaga Mitsutoshi nasceu em Tóquio, em 1933, e se formou em arte pela Universidade Bunka Gakuen (Tóquio) em 1958. Após sua primeira exposição individual, realizada em 1961, tornou-se assistente do fotógrafo Imai Hisae. Trabalhou como freelancer, fazendo fotos documentais e jornalísticas para revistas semanais e periódicos de arte. A partir dos anos 1980, começou a expor suas fotografias de dança Butô dentro e fora do Japão. Recentemente, sua vasta obra fotográfica, produzida nos anos 1960 e 1970, que documenta a atividade dos coletivos de vanguarda japoneses, tem atraído a atenção do público e da crítica. Entre os artistas que Hanaga acompanhou de perto e registrou, destacam-se o coletivo Hi-Red Center, Kudō Tetsumi e Shinohara Ushio.



Iwata Shin'ichi carregando uma bandeira e Hashimoto Keiichi (à dir.), Nagoya, 9 de novembro de 1971 (?).



Possivelmente uma passeata no Dia de Okinawa em Kanda Surugadai, Tóquio, 28 de abril de 1969 (?).



Da esq. para a dir.: Watanuma Toshio, Hara Tomohiko, Iwata Shin'ichi e Kanesaka Kenji, Nagoya, 9 de novembro de 1971 (?).



Passeata de Primeiro de Maio (?) em Ginza, Tóquio, 1968.



Ritual itinerante com nudez total e máscara de gás (Buck-Naked and Gas-Masked Walking Ritual) do Dimensão Zero no Edifício Kinokuniya, Shinjuku, Tóquio, 9 de dezembro de 1967.



Ritual itinerante com nudez total e máscara de gás (Buck-Naked and Gas-Masked Walking Ritual) do Dimensão Zero, Shinjuku, Tóquio, 9 de dezembro de 1967.



Uma jovem, local desconhecido, 1960-61 (?).



Ritual itinerante com carregamento nas costas (Piggybacked Walking Ritual) do Dimensão Zero, próximo ao Estádio Sendagaya, Tóquio, 26 de maio de 1968.



Da esq. para a dir.: Mori Fumiko, Kara Juro, Okubo Taka, Maro Akaji e Ri Reisen, Fuwa Mansaku, Nakajima Natsu no campo de treinamento do Jokyio Gekijo (Teatro de Situação) da praia Zaimozuka, Kamakura, c. julho de 1967.



Itoi Kanji, próximo à sua residência em Sendai, 20 de setembro de 1970.



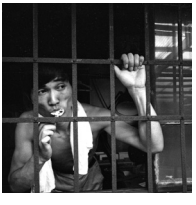
Shinohara Ushio, *Uma pintura de ação*, c. 1960, local desconhecido. Cortesia de Shinohara Ushio e Shinohara Noriko.



Matsuzawa Yutaka expondo sua *Bandeira do Desaparecimento (Humanos, Desapareçamos, Vamos embora, Vamos embora, Portão, Portão, Comitê Anticivilização (Humans, Let's Vanish, Let's Go, Let's Go, Gate, Gate, Anti-Civilization Commitee))* na 10ª Mostra de Arte Contemporânea Japonesa do Museu Metropolitano de Arte de Tóquio, maio de 1971.



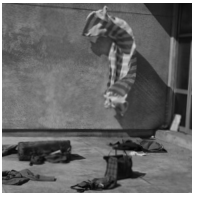
Kazakura Sho no *Evento de deixar cair* (*Dropping Event*) do Hi-Red Center. Ikenobo Kaikan, Tóquio, 10 de outubro de 1964.



Akesagawa Genpei em sua residência em Tóquio, 1967 (?).



Inscrição *Fechado (Closed)* na porta da Galeria Naiqua, Grande exposição panorâmica (Great Panorama Exhibition), Tóquio, 12 de maio de 1964.



Objetos caídos e caindo durante o *Evento de deixar cair* (*Dropping Event*) do Hi-Red Center. Ikenobo Kaika, Tóquio, 10 de outubro de 1964.



Sala Psi Zashiki (*Psi Zashiki Room*), de Matsuzawa Yutaka, Shimo Suwa, 1969.

FOTOS HISTÓRICAS

p. 26
Domicílio (*Household*), *happening* de Allan Kaprow. Comissionado pela Universidade Cornell, Ithaca, NY, 1964. Foto de Sol Goldberg (*Mulheres lambem geleia de um carro*). Cortesia da Universidade Cornell Library.

p. 28
Evento de ultralimpeza (oficialmente conhecido como *Seja limpo!* e *Campanha para promoção do saneamento e da ordem na capital*), do Hi-Red Center, 1964. Foto de Hirata Minoru. © HM Archive / Cortesia de amanaTIGP

p. 29
Policial observa o *Evento de ultralimpeza* do Hi-Red Center, 1964. Foto de Hirata Minoru. © HM Archive / Cortesia de amanaTIGP

p. 30
Mosquito da Mangueira dançando com *P10 Parangolé capa 6* e *B17 Bólide Vidro 5 "Homenagem a Mondrian"*, 1965. Acervo Projeto Hélio Oiticica. Cortesia de César Oiticica.

p. 78
Conto da vila de Akebono (*Akebonomura monogatari*), de Yamashita Kikuji, 1953. Óleo sobre tela de juta, 137 x 214 cm. Cortesia da Gallery Nippon de Tóquio.

p. 79
Sunagawa nº. 5 (*Sunagawa goban*), de Nakamura Hiroshi, 1955. Óleo sobre compensado, 92,5 x 183 cm. Cortesia de Nakamura Hiroshi e Museum of Contemporary Art de Tóquio.

p. 136
Poemas plásticos sem título, de Kitasono Katue, 1960-1970. Cortesia de Mori Ichiro.

p. 138
dias dias dias, Augusto de Campos, 1953. Cortesia de Augusto de Campos.

p. 139
Olho por olho, de Augusto de Campos, 1964. Cortesia de Augusto de Campos.

p. 140
Onde (1958) e *Pássaro* [aberto e fechado] (1959), de Ferreira Gullar. Cortesia de Luciana de Aragão Ferreira.

p. 174
Georges Mathieu pintando, 1957. © Nakanoshima Museum of Art, Osaka / DNPartcom.

p. 176
Shiraga Kazuo em *Desafiando a lama* (*Doro ni idomu*). Primeira exposição do Gutai, 1955. © Nakanoshima Museum of Art, Osaka / DNPartcom.

p. 177
Shimamoto Shōzō pintando com garrafas de vidro arremessadas contra a tela. Segunda Exposição da Associação de Arte Gutai, Ohara Kaikan, Tóquio, 1956. © Nakanoshima Museum of Art, Osaka / DNPartcom.

p. 178
Murakami Saburō em *Abrindo seis buracos de uma vez*, 1956. © Nakanoshima Museum of Art, Osaka / DNPartcom.

p. 192
Akasegawa Genpei próximo à sua residência em Tóquio, 1967 (?). Foto de Hanaga Mitsutoshi. Cortesia de Hanaga Taro e Aoyama Meguro Gallery.

p. 194-195
Cenas do julgamento da Nota-modelo de mil ienes (cena 1 e 2), 1966. Coleção do Nagoya City Art Museum. Cortesia de SCAI The Bathhouse.

Obras expostas no julgamento da *Nota-modelo de mil ienes*, 1966. Coleção do Nagoya City Art Museum. Cortesia de SCAI The Bathhouse e Akasegawa Naoko.

p. 196
Nota-modelo de mil ienes [frente e verso], de Akasegawa Genpei, 1966. Cortesia de SCAI The Bathhouse e Akasegawa Naoko.

p. 197
Oceano ambíguo 3 (Aimai na umi 3), de Akasegawa Genpei, 1961. Colagem, tinta, aquarela, papel, 39,6 x 27,2 cm. Cortesia de SCAI The Bathhouse e Akasegawa Naoko.

Sobre o autor

PEDRO ERBER (Rio de Janeiro, 1975) é professor de Literatura e Filosofia na Universidade Waseda, em Tóquio, pesquisador associado na Universidade Cornell e editor da revista *ARTMargins* (MIT Press). É Doutor em Literatura Japonesa pela Universidade Cornell, Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autor de *Política e verdade no pensamento de Martin Heidegger* (Loyola/PUC-Rio, 2003) e *Breaching the Frame: The Rise of Contemporary Art in Brazil and Japan* (University of California Press, 2015), além de diversos artigos sobre filosofia, história da arte, literatura e estética.

2023 ©Pedro Erber
©Zazie Edições
© Hanaga Taro e Aoyama Meguro Gallery, para ensaio fotográfico de Hanaga Mitsutoshi

Todos os direitos desta edição são reservados à Zazie Edições e Produções Culturais. A versão digital desta obra poderá ser livremente disponibilizada no site da editora para ser compartilhada de forma gratuita.

Nesta edição a grafia foi atualizada segundo o Acordo Ortográfico em vigor no Brasil desde 2009, embora a Zazie resguarde aos autores o direito à escolha.

EDIÇÃO
Maria de Andrade
Laura Erber

TRADUÇÃO
Marco Souza

PREPARAÇÃO DE TEXTO
E PRODUÇÃO EDITORIAL
Pedro Florim

ÍNDICE ONOMÁSTICO
Gabriella Russano

REVISÃO DE TEXTO
Cecilia Andreo

PROJETO GRÁFICO,
DIAGRAMAÇÃO E CAPA
Anderson Junqueira

IMAGEM DE CAPA
Kazakura Sho no *Evento de deixar cair* (*Dropping Event*) do Hi-Red Center, 1964. Contracapa: Objetos caídos e caindo durante o *Evento de deixar cair* (*Dropping Event*) do Hi-Red Center, 1964. Fotos de Hanaga Mitsutoshi.

zazie

Zazie Edições e Produções Culturais
Zazie Sharing Knowledge for Democracy
r. Goethe, 5 / 301 - Rio de Janeiro / RJ – 22.281-020 - Brasil
Jagtvej 111 - c.2.14 - København - 2200 – Denmark
zazie@zazie.com.br
www.zazie.com.br

Este livro foi editado entre as cidades do Rio de Janeiro e Haia, em dezembro de 2022, em meio a um cenário de ódio à democracia, após a terceira vitória democrática do governo Lula.

Utilizamos a fonte Silva Text e o papel Pólen Bold 90 g/m². Impresso na gráfica Trio.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(EDOC BRASIL, BELO HORIZONTE/MG)

Erber, Pedro, 1975-.
E65d Descida ao cotidiano: o surgimento da arte contemporânea no Japão / Pedro Erber. – Rio de Janeiro, RJ: Zazie Edições, 2023.
256 p. : foto. ; 15,5 x 23 cm

Inclui bibliografia
Título original: Breaching the frame: the rise of contemporary art in Brazil and Japan
ISBN 978-65-997971-2-5

1. Arte japonesa. 2. Arte contemporânea – Japão. I. Título.
CDD 709.52

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422