

# QUESTÕES DA FORMA E DA ANTI-FORMA

Victor Flores<sup>1</sup>

Como é que se desconstrói um projecto modernista para a arte? Como é que se assenta a sua natureza na instabilidade, no mutável, no imaterial e no informe sem recorrer ao conceptualismo? Como é que se lhe recusa um estado final de afirmação, em que a obra de arte se apresente como acabada, pronta à fruição? Como é que a arte vem conservando em si antidotos de resistência à crise dos seus próprios paradigmas?

Passemos a aflorar estas questões que, apesar de não estarem ultrapassadas, ganharam especialmente com a arte dos anos sessenta e setenta a sua verdadeira dimensão histórica.

1. Ocorre-nos hoje, cada vez mais, um tempo que falta, um espaço que escasseia e uma experiência que se entrega ao desafio, à turbulência do negativo, à violência do controlo, ao mesmo-tempo que ventos estremece definitivamente a semi-preciosa ordem clássica das coisas onde os contrastes e as distinções dos opostos ainda organizavam de alguma maneira o real. A bulímia pela velocidade, a exigência do conforto, da segurança, da felicidade (e das suas mitificações), exigiram o terramoto sobre as formas e as estruturas da velha guarda, necessitaram da transformação da rigorosa geometria perspéctica clássica na ergonomia contemporânea das curvas, dos semi-círculos e dos corpos pneumáticos, da fusão das distâncias pelo virtual, da fusão dos materiais e dos géneros artísticos, das alucinações químicas para o amor, de continuamente se querer compensar um atraso, pessoal e irreversível, e desse acerto sempre ser irremediavelmente adiado. Com tudo isto, pensar e produzir a actualidade, tal como fazê-la experimentar pela cultura artística na cada vez mais iminente ideia de indistinção e de fusão, exigiu um redimensionamento da estrutura mais elementar de figuração da matéria: a forma.

2. A forma fora durante toda a tradição clássica ocidental adjudicada a um fim: a representação. Foi assim que assumiu na sua componente ilusionista a responsabilidade científica de conhecer e dar a conhecer o mundo. A metáfora da janela de Alberti era a caução suficiente para se associar a representação das coisas a um meio de apropriação dos fenómenos do mundo, do seu conhecimento e, portanto, de domínio, de controlo do presente e de gestão da própria experiência dos homens.

3. O modernismo, mais propriamente a sua fase tardia, encara a representação e toda a ordem simbólica como uma forma de ruptura, de rasgo e de desvio com a ordem ontológica e fenomenológica do mundo. A imagem ganhava assim cada vez mais o estatuto de enigma e de linguagem que já não fornece a janela transparente sobre o mundo, mas antes uma aparência enganosa de naturalidade. O acto de representar passa a ser associado a um mecanismo: a um dispositivo que tende a distorcer o real, a implicar afastamento, a criar dobras e simulacros que pendem sob as questões do poder e da ordem que subsistiram em *continuum* desde a Idade Clássica. Por outro lado, a representação era também sinónimo de impureza na própria arte, pois sustentava-se numa

invenível incompatibilidade: a acomodação do olhar humano permitia ou visão das coisas para além da janela, ou a natureza, essência e forma pura da própria janela. A própria noção de janela entra em crise na arte moderna, sobrevivendo apenas a sua moldura, o seu caixilho, a sua estrutura de forma.

É assim que a crise da representação vem acompanhada com a emergência da forma pura, i.e., destituída de funções para além do rigor de se apresentar a si mesma como o núcleo ou essência da obra. Lessing e o seu "sucessor" Clement Greenberg são os advogados desta causa defendendo a não-intervenção das artes plásticas no domínio das outras artes, e o enfoque de cada uma no seu medium e nas suas qualidades físicas. Ficaria assim garantida a preocupação por uma ontologia da matéria, por uma identidade incorruptível, tal como se assegurava a proeminência da visão sobre o tacto, do vertical sobre o horizontal, e da obra organizada segundo uma totalidade.

Este momento de purismo acaba por ser a preparação para a emergência de uma linha de redução que o minimalismo viria a liderar. A arte mínima ou minimalista, tão polémica quanto simples, tão *nihilista* quanto provocatória, foi considerada como a culminação da redução modernista que começara com Manet, e que viria a encontrar nos materiais industriais como o aço, o plástico, o cimento e a madeira, no geométrismo das formas e no tamanho das construções, o seu estado apurado ou, tendencialmente, puro.

Talvez por essa razão, e numa primeira leitura, o minimalismo enquanto movimento apareça como suspeito, quase mesmo duvidoso. Isto porque surge desinteressado de valores, valores de uso ou valores de pura fruição, valores humanos e estéticos, ou mesmo quaisquer valores que se situem para além da pura forma geométrica. Tal fa-lo-á merecer as conotações com uma arte nihilista, negativa e desinteressante.

Mas de que serve a forma ao minimalismo para além de poder transportar a voz de uma metáfora à paisagem industrial dura e pesada, poluída e inumana? O minimalismo apresenta sobretudo o aproveitamento de algumas formas e figuras que existem desde a era neolítica e que vieram culminar na tecnologia da produção industrial dos anos sessenta. Parecem ser então este um dos objectivos do minimalismo: o de trabalhar a infraestrutura cultural da forma (e da formação) que se manteve muito pouco alterada desde a presença sedentária do homem na Terra: a forma do cubo, do paralelepípedo e do ângulo recto (e da sua posição pela grelha) são as estruturas que por demonstrarem ser as mais económicas e eficazes para o controlo da energia e para o processamento da informação, se conservaram até aos anos sessenta na produção mecânica e arquitectónica como as mais rentáveis e inibidoras de desperdício. Além do mais, são formas simples que permitem uma extensão rápida através da qual não perdem a mesma morfologia, a mesma forma, a mesma totalidade. O ângulo recto, o cubo e o paralelepípedo (ou, se quisermos, a forma do tijolo) mantiveram-se como o paradigma da infraestrutura cultural da formação na medida em que também se conseguem impor ao

<sup>1</sup> Este artigo é resultado de uma comunicação na Conferência "Cultura e Modernidade", realizada a 25 de Maio de 1998 na Universidade Lusófona

desafio que a realidade propõe: o de dominar a base horizontal do solo e o de vencer a gravidade.

A forma pura e geométrica era o ponto de chegada de uma longa estratégia de redução que teve a grande vantagem de fazer subsumir na questão do medium e das qualidades físicas da obra as preocupações da estética. A partir daqui era também claro que esse medium absolutizado não aparecia sem uma organização e uma programação ainda à imagem do próprio dispositivo modernista, i.e., enformado, vertical, visual e finito, que assentava num "pensamento forte" (ou duro) que permitia fazer preponderar um território normativo e disciplinar tanto no eixo sócio-político como no estético.

4. Mas a apoteose do paradigma formal com o minimalismo veio especialmente denunciar a sujeição que a cultura racionalista impusera aos materiais. A razoabilidade do "bem construído" dos esquemas racionalistas tinha erguido uma sombra sobre as características naturais das matérias. O mole, o efémero, o inacabado, o informe e o feio haviam sido ocultados em prol do duro, do eterno, do acabado, da forma e do belo. Libertar os materiais desses fins pré-estabelecidos significava libertá-los da forma, e mais propriamente, libertar a arte de uma programação. A forma foi sempre sinónimo de limite, de separação, de controlo racional e de enquadramento, acabando por escamotear a expressão natural dos materiais e dos fenómenos, o acaso, o contingente e o entrópico.

A questão que se lançava na arte não era sobre as novas formas que pudessem vir a ser inventadas, nem sequer sobre a utopia da sua total suspensão na fase final da obra, mas sim sobre a possibilidade de partir para a construção na base de uma tábua rasa, de um género de grau zero que tornasse possível a obra na improvisação. Abolir a forma, ou pelo menos não partir dela para a formação do objecto, significava acima de tudo abandonar a racionalidade na construção. Daí que o percurso que lidera o emolecimento das formas, a sua dispersão e aleatoriedade, tem nas artes plásticas uma avultada expressão que fará recuar o papel fazedor do artista para uma posição racional e ideologicamente indeterminada onde o que acontece é efeito do acaso, dos movimentos do seu corpo através do tempo no espaço da obra, onde as matérias são deixadas a actuar e a criar as figuras do desconhecido, do caos, e do incontrolável.

O projecto anti-forma surgia assim teorizado em 67 pelas mãos de Robert Morris. Ao "bem construído" que o minimalismo tão bem representa segue-se o "por construir" ou o "em construção" da Anti-forma. Tal projecto só é finalmente realizado a partir do momento em que à requisição de um conjunto de materiais moles (como o feltro, a terra e o desperdício, ou evanescentes como o vapor) se associam novas premissas para o fazer. Esse fazer não poderia mais estar dependente de um conjunto de fins pré-concebidos para os quais se decidia esteticizar a forma: a ideia mental da obra e o arquivo das formas gestálticas eram assim contestados em prol de uma autêntica investigação sobre os materiais e sobre os métodos de produção.

Este projecto inicia-se pois com a série de esculturas feitas em feltro em que cada obra era iniciada numa peça rectangular que seria posteriormente cortada às tiras ou aos bocados e pendurada por uma parte à parede, ou simplesmente deixada no chão. Apesar do arranjo de algumas ser regular, o da maior parte consolida-se na acumulação aleatória de resmas de feltro que, quer empilhadas quer penduradas, davam ao material a forma passageira e caótica da indeterminação.

Na medida em que a cada obra era inevitável uma configuração diferente quando fosse recolocada noutro espaço qualquer, os *felt pieces* foram protagonistas da principal manobra da anti-forma: contestar a arte como produto acabado, contestar o fetichismo modernista da arte como objecto e como qualidade.

Mas que melhor contestação da forma como elemento estável e duro do que um *work in progress*? Mais do que fazer pender a obra sob o factor duração, um "work in progress" consegue introduzir na obra um tempo: marcá-la com ele, criá-la em sua função. Neste sentido, a obra dura enquanto progride a actuação do artista sobre ela, dura enquanto promessa do que há-de vir, enquanto projecto virtual, dura até se estabilizar. A duração, já defendida Adorno, é um protesto da arte contra a sua morte.

Que melhor do que uma instalação que se enuncia num *work in progress*? Morris constrói um entitulado "Projecto contínuo modificado diariamente": reúne num espaço de vinte metros quadrados bocados de fibras e fios, de metal, de asfalto, de feltro, recombinando-os diariamente durante um mês no estrito sentido de evitar que quaisquer formas ou figurações se estabeleçam sobre eles.

A expressão "work in progress" é em geral sinónimo de acção e de expectativa: como nos teríamos habituado aos letreiros de estrada "Obras em curso. Pedimos desculpa pelo incómodo" se não nos visitasse a ideia dos melhoramentos que dali poderiam resultar? Só que a "pequena" diferença entre uma obra pública e um "work in progress" como o "Projecto Contínuo" de Morris não é apenas o facto do letreiro da primeira ser temporário, e o da segunda, a havê-lo, poder ser permanente. A diferença está no facto do "work in progress" de Morris não chegar a um fim e, por tal razão, não chegar a satisfazer o espectador. O desejo do espectador é deixado em suspenso, "defraudado", ... é como que traído depois de tanto tempo de expectativa. Ele sentir-se-á assim até deixar de entender a obra como produto dirigido a um fim e acabado.

No entanto não é só a posição do espectador que se vê transformada, mas especialmente a do artista. Sendo o imprevisível e o arbitrário componentes determinantes da obra processual, o artista assiste a uma perda de controlo ou de poder em relação à obra. E tal acontece tanto mais quando se associam à obra a técnica da automação e da entropia.

"Automação", que tem a conotação da obra se poder mecanicamente construir e autodeterminar à revelia do artista, acaba por consistir em fazer resultar a obra das acções e reacções naturais entre os próprios materiais uma vez libertos das mãos e utensílios do artista. "Automação"

é a simulação de um género de retorno da *physis*, de uma ordem natural e "mágica" das coisas sem qualquer intervenção da *technè*. É a "técnica" é obviamente inspirada na livre acção da tinta sobre as telas de Pollock, e que as oxidações de Warhol ou as combustões plásticas de Alberto Burri vieram a recuperar. Com a automação vem reforçar-se o fim da intervenção manual do artista, uma vez que a figuração da obra está ainda menos dependente de um projecto, de uma decisão ou de um "gesto de criação", expulsando o artista para as suas margens como um vírus ou quase um "mal maior" à sua determinação.

No entanto, à equação anti-forma que inclui as operações "processo", "arbitrariedade" e "automação" falta acrescentar uma operação final e em grande medida determinada pelas anteriores: a entropia. Esta segunda lei da termodinâmica -que expõe como a constante e irreversível perda de energia num sistema resulta num crescente estado de desordem na matéria- é sintomática da falta de controlo do artista quer perante a interacção dos materiais quer perante os resultados finais. Quando Morris rasga ou corta os pedaços de feltro, ou quando lança uma nuvem de vapor sobre uma paisagem natural, ou quando mistura matérias líquidas com areias, perde-se a ideia de uma possível reversão do processo, tal como se intensifica o grau de desordem e de não-diferenciação das matérias consoante elas forem retrabalhadas, remexidas ou ainda misturadas com outras novas matérias dia após dia, ou de exposição em exposição. Nesse percurso diário são-lhe introduzidas novas matérias ou novas configurações, num género de redundância que procura aqui não estabilizar mas desestabilizar o sistema. Um desenformar sem descanso possível!

Quando trabalhadas pelo Processo as formas vêm coincidir com um vício da mudança, da transformação, o vício do devir e do novo. Por certo a arte lança aqui a sua própria caricatura, apontando o seu misticismo na indecibilidade, nas questões por resolver, no entre-dizer, no entre-fazer, elegendo a questão do figural (pelo detrimento obviamente moderno do figurativo) e do temporal para o cerne da obra, e desmistificando a questão do fazer com a qual a arte sempre esteve envolto de secretismos.

Parece-nos adequada a posição de Adorno ao encimar o carácter processual não só como necessário à sua sobrevivência histórica como também responsável pela sua dissipação: ao observarmos um *working site* ou *lab experience* de um *work in progress* fica-nos a certeza de que há algo por afirmar, por resolver, por gerir. Tal certeza é por certo filha de uma tradição, de uma cultura de formas duradouras que nos habituou a esperar pelo fim para detectar os antagonismos, a estranheza ou as turbulências. Era no fim que poderia vir a ordem, a ordem do discurso (ou a da sua censura). Mas este fim só existe enquanto meio, enquanto tempo, enquanto fluidez e fracção- o fim foi-nos privado, tanto é que a memória destas obras figura nos manuais da arte contemporânea com a legenda em género de epitáfio "Destruído!". É por esta via que este projecto de contestação da forma ao colocar-se pela questão "Eterno devir ou eterna imanência?" se identifica pelo devir. Pelo devir como obra profun-

damente comunicante e enfaticamente humana. "Comunicante" naquilo que em si mesma se desvela e se confessa – o processo da sua produção que sempre "atormentou" o espectador –, "humana" naquilo que sempre quis conceber a criação como duradoura.

5. Perante a dificuldade histórica de afirmar a obra na duração quer pela espiritualidade, pela aura, pelo dinheiro e até pela técnica, a arte processual consegue combater o ocaso da *poiesis* integrando a duração da vida e da experiência da construção como obra.

É assim que existe na anti-forma uma "nostalgia" pelo real, uma nostalgia da arte pela aparência. Tanto é que ela se constrói em torno de uma neo-aparência. "Neo" porque o real é recuperado não na forma controlada em que a ilusão clássica o submeteu, mas na forma libertária que lhe traz o papel reabilitado de dominação, de poder e de soberania. É assim que "criação" e "obra" se veem suspensos para, na anarquia do matérico, permitirem a emergência do mundo (sempre novo, admiravelmente!) e a fusão entre os seus media.

Mas contestar a forma pura não é um acto exclusivo da neo-vanguarda dos anos 60. A arte da actualidade é também sinónima da anti-forma ao apresentar as imagens de um corpo anatómico, visceral, clínico, transexual, em suma, heterogéneo, e por isso oposto aos modelos de perfeição que a modernidade sugeria.

Anti-forma está presente nos multimedia e nas artes tecnológicas ao proporem interactividade, interconstrução. Está presente no próprio pensamento estético contemporâneo; estas afirmações são tanto verdadeiras enquanto nos soar como actual esta conhecida confissão de Paul Valéry: "A arte revela-se-nos como um combate contra aquilo que não é".

Quanto à modernidade, é sabido que ela vinha tão repleta de certezas como de receios, e a solução foi por isso programar, enformar, estipular, assegurar, gerir com o duro, com a forma e com o estável. A distância que dela nos separa dá-nos a vantagem e ajuda-nos hoje a criticar esse tempo que não quisera evidenciar o humano demasiado humano da construção cultural. Pois façamos uso dessa vantagem.