

"Arte conceitual"

A arte conceitual é o ápice do radicalismo da proposta estética da modernidade cultural. No que tem de ambígua, no que comporta de dubiedades, a rápida e sinuosa trajetória de inovações e novidades da arte no século 20, a partir da crise do século 19, concluiu-se, de certa forma, na arte conceitual.

O objeto estético, que na história da arte quase sempre havia coincidido com alguma corporificação material, na arte conceitual desmaterializa-se. Sem um corpo físico, o objeto estético da arte conceitual abre um vácuo, preenchido por outras instâncias da criação, em alguns casos revelando novas dimensões do fazer artístico.

Paradoxo da arte conceitual, como de resto da arte moderna, é a sua dupla condição de existência: por um lado é herdeira de uma sucessão de propostas estéticas, cubismo, dadaísmo, land-art, arte povera, etc., por outro lado, nega a possibilidade da arte enquanto instituição sócio-cultural, enquanto tradição. Assume o ideário antiarte, contestatório, típico das décadas de 60 e 70.

Alguns antecedentes

Os grandes movimentos políticos artísticos de meados do século 20 fornecem o pano de fundo para o surgimento da arte conceitual George Maciunas e os grandes happenings que organiza; Kaprow e as colagens de objetos, os environments. A ideia de obra de arte, nestas manifestações de happenings, dissolve-se na ideia de ação estética. Os happenings são grupos de pessoas agindo esteticamente; não há, então, "artista" como o concebemos tradicionalmente, nem qualquer monopólio de produção de arte.

Outra origem da arte conceitual serão os movimentos artísticos da land-art e a arte povera. A land-art contribuiu com a dissolução da distinção entre arte e natureza, entre o belo natural e o produtivo. Obra de arte, na concepção dos land artists, é o próprio locus físico, a própria natureza como objeto artístico. A segunda, arte povera, trabalha com o objeto encontrado, o escolho industrial, trapos, lixo, etc, dando-lhes feição estética.

A arte conceitual, herdeira implícita daquelas tendências dará primazia não à obra de arte enquanto ser material, mas à concepção desta. Na arte conceitual, o espaço teórico toma à frente a práxis; se antes havia ainda qualquer preocupação quanto à presentidade da obra, na arte conceitual o objeto, quando também material, é mero sustentáculo das relações pretendidas pelo artista. Pode-se afirmar que na arte conceitual é mais importante à teoria, as concepções intelectuais, que o estético em si.

Irônicas intervenções

Não há na arte conceitual, como consequência, qualquer dos valores tradicionais da arte: nem domínio técnico, por exemplo, nem, muitas vezes, resultados estéticos: a obra conceitual pode repercutir, simplesmente, apenas no plano social (contestatório), no plano intra-subjetivo, psicológico (com intenções liberalizantes), ou no plano intra-artístico (com intenções meta críticas), que suas funções originárias estarão satisfeitas.

Exemplos de arte conceitual são infindáveis, tantos quantos artistas dispuseram-se a fornecê-los. Citamos o artista Piero Manzoni, italiano, que em 1961 criou a Escultura Viva, grupos de pessoas que foram "assinadas" pelo artista, recebendo certificado de autenticidade, tornando-se, a partir de então, verdadeiras obras de arte...

De Manzoni são, também, os Excrementos de Artistas: noventa latas contendo trinta gramas cada, rapidamente comercializadas em galerias europeias.

Outro exemplo, menos escatológico, é o artista holandês Boezem, que, em 1969, realizou sua obra conceitual sobre os céus de Amsterdã: com um avião a reação, escreveu seu nome sobre a cidade, verdadeiramente assinando a natureza.

Crítica e futilidade

Por essa vagueza e gratuidade com que se aplica, o termo conceitual tornou-se quase que completamente sem significado atualmente. Por outro lado, o aspecto contestatório envolvido em sua gênese, fundamentalmente para sua caracterização, diluiu-se por completo contemporaneamente: parceiros da arte conceitual na intenção antiarte, outros movimentos artísticos contemporâneos, como o neoexpressionismo, foram completamente assimilados pelo establishment da arte. Mesmo destino "consumível" não teve a arte conceitual, apenas porque a precariedade da maioria de seus produtos não é muito bem-visto pelo mercado.

Por outro lado, a infindável diversidade de suas manifestações necessitaria de uma segmentação do termo conceitual, um desdobramento em corolário. Não é possível agrupar, sob um mesmo guarda-chuva teórico, toda e quaisquer brincadeiras pueris com obras mais inteligentes, obras balizadoras de novas direções de reflexão estéticas com quaisquer irresponsabilidades. Não é possível que o pretexto de "modernismo" avalize qualquer irreverência descompromissada.

O criador de arte conceitual caminha sobre um sutil equilíbrio semântico, entre a inovação e a banalidade, entre o óbvio e a possibilidade de incompreensão do público. Mesmo que o artista conceitual consiga atravessar a barreira saturante que a "arte conceitual" da mídia televisiva diariamente irradia, ainda enfrenta um grande desafio: dar a sua ideia também um valor estético, sem o qual, seguramente, não a tornará lembrada quando se fala de arte.

INSTALAÇÃO

É um fazer artístico dos mais relevantes no panorama das artes no século XX e início do XXI. Embora já bastante discutido, conta ainda com frágil definição e com muitos pontos a serem pesquisados de forma incisiva. Como boa parte da produção artística contemporânea a Instalação não permite rotulação única, por seu princípio experimental. O conceito, a intenção do artista ao formular seu trabalho é em grande parte a essência da própria obra, na medida em que se emerge no contexto da Arte Conceitual.

A Instalação, enquanto poética artística permite uma grande possibilidade de suportes, a gama variada de possibilidades, em sua realização pode integrar recursos de multimeios, por exemplo, videoarte, caracterizando-se em uma videoinstalação. Esta abertura de formatos e meios faz com que se situe de forma totalmente confortável na produção artística contemporânea, já que a arte do nosso tempo tem como característica o questionamento do próprio espaço e o tempo.

A obra contemporânea é volátil, efêmera, absorve e constrói o espaço a sua volta, ao mesmo tempo, que o desconstrói. A desconstrução de espaço, de conceitos e ideias está dentro da práxis artística da qual a Instalação se apropria para se afirmar enquanto obra.

Essencialmente é a construção de uma verdade espacial em lugar e tempo determinado. É passageiro, é presença efêmera que se materializa de forma definitiva apenas na memória. O sentido de tempo, no caso a fruição estética da Instalação é o não-tempo, onde esta fruição se dá de forma imediata ao apreciar a obra in loco, mas permanece em sua fruição plena como recordação.

Essa questão do tempo é crucial na Instalação, fazendo com que a mesma seja um espelho de seu próprio tempo, questionando assim o homem desse tempo e sua interação com a própria obra.

Na década de setenta os artistas passaram a questionar os suportes tradicionais da arte e fazer trabalhos que mais tarde ficaram conhecidos como Instalações, por exemplo, a Arte Ambiental e Hélio Oiticica. Estes trabalhos tinham em comum a apropriação de espaços e questionamento da arte em suas modalidades convencionais, pintura e escultura, apoiando-se na Arte Conceitual e nos meios anartísticos.

A permanência da Instalação é um fenômeno destacável na Arte Contemporânea, sendo uma das mais importantes tendências atuais. Na Contemporaneidade tornou-se mais complexa e multimídia, enfatizando a espetacularidade e a interatividade com o público. As combinações com várias linguagens como vídeos, filmes, esculturas, performances, computação gráfica e o universo virtual, fazem com que o público se surpreenda e participe da obra de forma mais ativa, pois ele é o objeto último da própria obra, sem a presença do qual a mesma não existiria em sua plenitude.

Esta participação ativa em relação à obra faz com que a fruição da mesma se dê de forma plena e arrebatadora, o que em muitos casos pode até mesmo tornar esta experiência incômoda e perturbadora.

A necessidade de mexer com os sentidos do público, de instigá-lo, quase obrigá-lo, a experimentar sensações, sejam agradáveis ou incômodas, faz da Instalação um espelho de nosso tempo. Pode-se dizer de fato que é uma obra epocal, a qual só faz sentido se vista e analisada em seu tempo-espaço.

Hélio Oiticica

(Artista plástico brasileiro)

26-7-1937, Rio de Janeiro (RJ)

22-3-1980, Rio de Janeiro (RJ)

Hélio Oiticica foi um dos mais criativos artistas plásticos brasileiros. A síntese de sua obra são seus belos "Parangolés" (1964): capas, estandartes ou bandeiras coloridas de algodão ou náilon com poemas em tinta sobre o tecido a serem vestidas ou carregadas pelo ator/espectador, que passa a perceber seu corpo transformado em dança. Quase uma poesia, pois a obra de arte só se revela quando alguém a manuseia, a movimenta. Como bem definiu o poeta Haroldo de Campos, o "Parangolé" é uma "asa-delta para o êxtase".

Carioca anarquista, Oiticica transitou entre os morros do Rio de Janeiro e os Estados Unidos, onde morou de 1948 a 1950, época em que se mudou com a família, e a partir de 1970, quando foi para Nova York. Aluno de Ivan Serpa iniciou sua trajetória artística ligado às experiências concretas e neoconcretas.

Das pinturas em guache sobre cartão, saturadas de cor e sem perspectivas, rompeu com o conceito tradicional de quadro e elaborou os "Monocromáticos" ou "Invenções" (1958-1959): placas de madeira que recebem várias camadas de tintas e dispostas na parede aleatoriamente. Cada vez mais desejoso de integrar a arte à experiência cotidiana, passou a propor a participação do espectador pela vivência visual, em obras como os "Bilaterais" e os "Relevos Espaciais" (1959): placas de madeira pintadas e suspensas por fios presos no teto; e os "Núcleos" (1960-1963): placas de madeira pintadas em sua dupla face e penduradas no teto por um suporte de madeira.

Os primeiros parangolés são construções em madeira a serem penetradas pelo espectador, que caminha sobre areia, toca em objetos, escuta ruídos, etc. Os segundos recipientes de diversos materiais, como madeira, vidro, lata e plástico, contêm elementos como areia, pedra e carvão colorido, que devem ser manipulados.

Certa vez, escreveu: "A obra nasce de apenas um toque na matéria. Quero que a matéria de que é feita minha obra permaneça tal como é; o que a transforma em expressão é nada mais que um sopro: um sopro interior, de plenitude cósmica. Fora disso não há obra. Basta um toque, nada mais".

Até 1959 Oiticica se conservava fiel aos veículos e suportes tradicionais da pintura. Posteriormente, abandonando o quadro e adotado o relevo, explorou novos domínios para chegar em seguida à arte ambiental. A partir de 1960 começa a realizar os *penetráveis*, que propõem estabelecer uma relação interativa entre o observador e as cores organizadas em forma de labirinto.

Em 1961, cria seu primeiro projeto ambiental e, a partir de 1964, passa a frequentar a escola de samba da Mangueira, tornando-se passista da escola e integrando-se à comunidade do morro, com a qual trabalhará em seguida em seus *parangolés*, a primeira das manifestações ambientais do artista, utilizando capas, estandartes e tendas. A partir daí surgem outras manifestações ambientais: uma sala de sinuca (1966), a instalação "Tropicália", um jardim com pássaros vivos entre plantas, lado a lado com poemas - objetos, "Apocalipopótese" (1968), reunindo várias manifestações de outros artistas, no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro. Esses conjuntos de experiências serão objeto de importante

exposição realizada em 1969 na Whitechapel Gallery de Londres inaugurando, em suas próprias palavras, "uma experiência ambiental (sensorial) limite".

Oiticica, que em 1970 tomou parte em Nova Iorque na mostra Information, organizada pelo Museum of Modern Art (MoMA), recebeu nesse mesmo ano bolsa de estudo da Fundação Guggenheim. Viveu nos Estados Unidos até 1978, quando regressou ao Brasil e de novo se fixou no Rio de Janeiro, iniciando então a última fase de sua breve carreira.

Nos últimos anos, a importância de Hélio Oiticica como artista seminal dos novos desdobramentos da arte ocidental de fins do século foi posta em destaque em exposições internacionais realizadas entre 1992 e 1994, em Paris, Roterdã, Barcelona, Lisboa e Mineápolis. Recebeu homenagem com uma sala especial na Bienal de São Paulo em 1994, e suas obras integraram também as Bienais de 1996 e 1998. Ainda em 1996 foi criado no Rio de Janeiro o Centro de Artes Hélio Oiticica, que abriga um conjunto de suas obras foram reunidas e preservadas anos depois de sua morte, em 19.8.09, pelo Projeto Hélio Oiticica.

Fonte: www.cpdoc.fgv.br - www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_800.html



Instalação

Definição

O termo instalação é incorporado ao vocabulário das artes visuais na década de 1960, designando assemblage ou ambiente construído em espaços de galerias e museus. As dificuldades de definir os contornos específicos de uma instalação datam de seu início e talvez permaneçam até hoje.

Quais os limites que permitem distinguir com clareza a arte ambiental, a assemblage, certos trabalhos minimalistas e a instalações? As ambiguidades que apresentam desde a origem não podem ser esquecidas tampouco devem afastar o esforço de pensar as particularidades dessa modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos.

Anúncios iniciais do que é designado como instalação pode ser localizado nas obras Merz, 1919, de Kurt Schwitters (1887 - 1948), e em duas obras que Marcel Duchamp (1887

- 1968) realiza para as exposições surrealistas de 1938 e 1942, em Nova York. Na primeira, ele cobre o teto da sala com sacos de carvão, incorporando uma dimensão do espaço - o teto - normalmente descartada pelos trabalhos de arte (1.200 sacos de carvão). Na segunda, ele fecha uma sala com cordas, definindo, com sua intervenção, um ambiente particular *Milhas de Barbantes*. Em 1926, Piet Mondrian (1872 - 1944) projeta o Salão de Madame B, em Dresden, executado apenas em 1970, após a sua morte. Ao revestir o cômodo inteiro com suas cores características, o artista explora a relação da obra com o espaço, inserindo o espectador no interior do trabalho, o que é preocupação central das instalações posteriores.

No programa minimalista é possível localizar também um prenúncio do que viria a ser nomeado como instalação. As esculturas saem dos pedestais e ganham o solo, ocupando, vez por outra, todo o espaço da galeria. Os objetos dispostos no espaço, na relação que estabelecem entre si e o observador, constroem novas áreas espaciais, evidenciando aspectos arquitetônicos. Por exemplo, nas placas retangulares que Carl Andre (1935) organiza no chão da galeria *Steel Magnesium Plain*, 1969, na fileira de tijolos que corta o espaço, *Lever*, 1966, ou nas pedras que, ao ar livre, compõem o *Stone Field Sculpture*, 1977.

As obras de Robert Morris (1931) caminham em direção semelhante: a escultura fixa-se no espaço real do mundo. Só que agora a ênfase é dada mais fortemente à percepção, pensada como experiência ou atividade que ajuda a produzir a realidade descoberta. Isso é testado, seja nos módulos hexagonais e em "L", de fibreglass, arranjado segundo posições invertidas, que o artista produz entre 1965 e 1967, seja no "tapete" feito de restos de materiais díspares, como asfalto, alumínio, chumbo, feltro, cobre, sobras de barbantes etc., de 1968. Dan Flavin (1933 - 1996) combina lâmpadas fluorescentes com base no tamanho, formato, cor e intensidade de luz, criando ambiências arquitetônicas particulares.

Ainda no interior do programa minimalista, é possível lembrar os labirintos de alumínio que Sol LeWitt (1928 - 2007) constrói no interior da galeria, *Series A*, de 1967, e os blocos criados com encaixe de peças de aço pintado, que Robert Smithson (1938 - 1973) dispõe em fileiras horizontais, em *Alogon # 2* e *Installation*, ambas de 1966. Se alguns trabalhos são nomeados expressamente pelos artistas e/ou críticos como instalações, outros, ainda que não recebam o rótulo, podem ser aproximados do gênero. É possível pensar, por exemplo, nas cenas construídas por George Segall (1924 - 2000), suas esculturas de gesso que integram cenários específicos e configuram espécies de *mise-en-scène*, paradoxalmente, realistas e abstratas como *A Família*, 1963 ou *O Metrô*, 1968. No interior da arte povera, alguns trabalhos se aproximam da ideia de instalação, por exemplo, os iglus de Mario Merz (1925), *Giap Iglo*, 1968, e *Double Igloo*, 1979.

Nas décadas de 1980 e 1990, a voga da instalação leva ao uso e abuso desse gênero de arte em todo o mundo, o que torna impossível a tarefa de mapear a produção recente. Da nova leva de artistas que investe na produção de instalações, é possível destacar a obra da norte-americana Jessica Stockholder (1959) pelas soluções originais. Suas instalações tematizam de algum modo à própria ideia de construção, lembram "canteiros de obras" ou "ambientes em reforma". Os andaimes, fiações soltas, tijolos, cavaletes de madeira etc. estão à mostra, recusando a ideia de finalização, e as cores vibrantes que tomam a cena permitem recuperar a pintura e a ideia de acabamento.

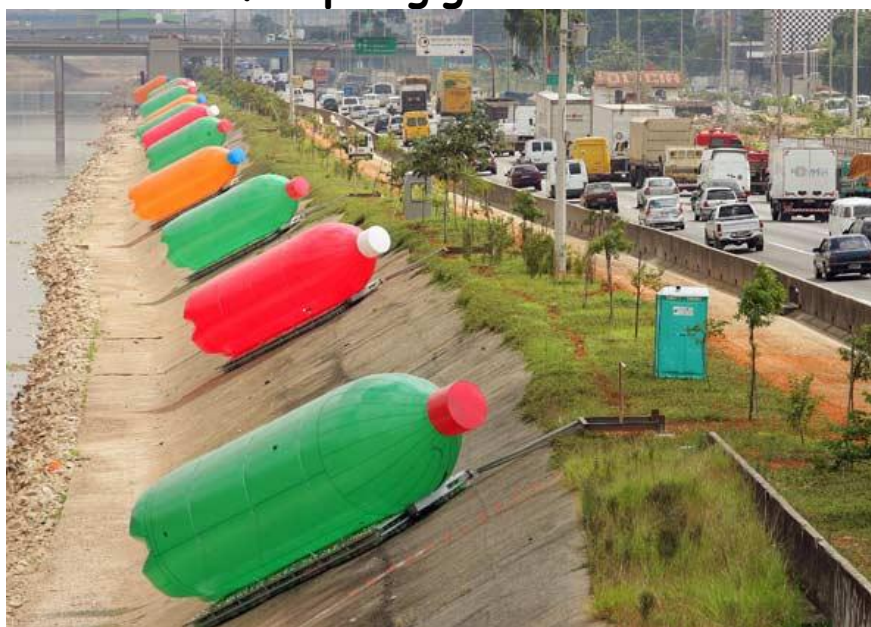
Um olhar sobre a produção brasileira coloca o observador, mais uma vez, diante das ambiguidades que acompanham a designação de instalação. Artistas de distintas procedências experimentam o gênero, mais ou menos declaradamente. Podem ser destacados, nos anos de 1960, alguns trabalhos de Lygia Pape (1927-2004) - o *Ovo* e o *Divisor*, por exemplo -, além das teias, ninhos e penetráveis realizados por Hélio Oiticica (1937-1980).

Ensaiam ainda instalações, José Resende (1945), trabalho sem título, 1982, com borracha, tubo e compressor de ar; Tunga (1952), *Lagarte III*, 1989; Mira Schendel (1919-1988), com *Ondas Paradas de Probabilidade*, na 10ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1969 e Nuno Ramos (1960, com *111*, 1992. Pode-se mencionar ainda os nomes de Cildo Meireles (1948), Carlos Fajardo (1941) e Antonio Manuel (1947).

Fonte: www.itaucultural.org.br

ANEXO

Garrafas pet gigantes no Tietê



Assim como o lixo lançado ao Rio Tietê, garrafas pet gigantes invadirão a partir da noite de quarta-feira (26) as margens do rio entre as pontes do Limão e da Casa Verde. Muito além das galerias de arte, a instalação "Pets", do artista plástico paulistano Eduardo Srur, atingirá mais de um milhão de pessoas por dia.

As esculturas provocativas poderão ser vistas tanto por motoristas na Marginal Tietê, parados em congestionamentos, quanto de "dentro do próprio rio". Um barco da organização não-governamental Navega SP levará os visitantes, a partir da próxima segunda-feira (31), a um passeio gratuito de uma hora. Estima-se que oito mil crianças de escolas estaduais conheçam a obra.

Dada à escala gigante, as vinte garrafas feitas de vinil especial, de 10 metros de comprimento por três metros de diâmetro, podem ser vistas até de helicópteros e aviões. Após a exposição, do material serão feitas mochilas a serem doadas a crianças.

Suco gástrico

"Um dos objetivos é causar impacto e estranhamento em um número imenso de pessoas, para ver se isso dá algum retorno em termos de reflexão. O rio se tornou um cartão-postal invertido da cidade", diz o autor, que já espalhou caiaques no Rio Pinheiros em outra intervenção urbana.

Desta vez, sua obra integra a mostra "Quase Líquido", com trabalhos de 14 artistas, no Itaú Cultural, na Avenida Paulista. A exposição discute a contradição entre a modernidade e os problemas de grandes cidades, como São Paulo.

Na linha de "Pets", o grafiteiro Zezão também enfocou o Tietê em seu trabalho. O vídeo "Suco Gástrico" registra a experiência do artista ao criar grafites nos esgotos e córregos da capital.

Rio invisível

O criador de "Pets" diz que pretende chamar a atenção para o poluído Tietê que, na sua avaliação, foi vital para a construção da cidade e acabou esquecido pela população. "Parece que o rio é invisível. As esculturas gigantes são uma tentativa de fazer essa reativação visual, que o público volte a enxergar."

À noite, as garrafas serão iluminadas. Como não havia rede elétrica no local, foram instalados postes e cabos subterrâneos na margem do rio. As luzes também provocam reflexão. "Quando escurece, o lixo some da nossa vista, mas continua lá. Com a iluminação, à noite, as garrafas não serão esquecidas."

Fonte: <http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL363123-5605,00.html>



Estudante da Universidade das Filipinas, em Manila, observa instalação de arte intitulada "Mar", que foi colocada por estudantes de artes. Os balões azuis representam o mar e suas ondas.

Fonte: noticias.uol.com.br/album/100319_album.jhtm#fotoNav=13

Kurt Schwitters - O Artista Merz

De 16/10/2007 até 02/12/2007



Réplica da instalação
'Merzbaun', de Kurt Schwitters

O artista alemão Kurt Schwitters (1887-1948) entrou para a história da arte com o injusto epíteto de ovelha desgarrada do dadaísmo. Os próprios dadaístas viam Schwitters como um pequeno burguês tentando chocar outros burgueses escandalizáveis. Dadaístas eram os berlinenses. Schwitters era apenas um artista de Hannover posando de revolucionário. Nada mais injusto. Uma exposição retrospectiva com 120 obras suas, que a Pinacoteca do Estado inaugura nesta terça, 16, dá uma dimensão mais justa do que representou a atuação do artista na Europa dos anos 20 quando, dividido entre o rigor dos construtivistas russos e a provocação dadaísta, Schwitters escolheu ficar com os dois.

Agora, os brasileiros vão poder atestar que o talento visionário do alemão foi além da negatividade dadaísta, antecipando em décadas alguns dos procedimentos hoje incorporados por artistas contemporâneos, entre eles a colagem, a instalação e o uso de materiais rudimentares na criação de obras artísticas.

Não fosse por esse motivo, a exposição já seria importante por outro. Há 46 anos São Paulo não via uma obra de Schwitters. A última vez que os paulistanos passaram os olhos numa de suas históricas collages foi na VI Bienal Internacional de São Paulo (1961). Raras nos museus brasileiros, apenas uma obra sua pode ser vista no Museu de Arte Contemporânea (MAC) de São Paulo. Pensando nisso, o Ministério das Relações Exteriores da Alemanha e o Instituto Goethe de São Paulo resolveram em parceria reunir as 120 obras das coleções do Museu Sprengel de Hannover e da Fundação Kurt e Ernst Schwitters, os dois organizadores da mostra que marca o início do Kulturfest, festival dedicado às artes (cinema, música, dança, artes visuais) promovido pelos institutos Goethe do Brasil até 2 de dezembro.

Panorama da carreira

A seleção traz exemplares de todos os períodos do artista, entre desenhos, collages, assemblages, esculturas e até uma réplica do Merzbau, obra-chave concebida antes que a Alemanha mergulhasse em seu pesadelo, testemunhando a ascensão de Hitler ao poder, e destruída num bombardeio aéreo, em 1943. A palavra Merz é uma espécie de pedra de toque na obra schwittersiana, extraída de um fragmento de jornal com a palavra Kommerz. Ironia. Provavelmente vinha de Kommerzbank, banco comercial, indicando sua resposta aos dadaístas, que o consideravam burguês, embora Hans Arp tenha sido o primeiro a persuadir

Schwitters a abandonar a academia. Merzbau foi o centro da criação desse mito pessoal. Nasceu no próprio estúdio do artista.

Nessa protoinstalação, que começou em 1923 e passava por todas as paredes do mesmo, collages e assemblages unidas por fios de arame e cordas desciam as escadas e tomavam toda a casa. Schwitters juntou a ela um bizarro conjunto de objetos achados, presenteados por amigos ou desprezados por artistas, antecipando em muitas décadas o site specific e as instalações de Tony Cragg (não se deve esquecer que o escultor inglês vive em Wuppertal e conhece bem a arte alemã). Antes de Cragg, outros beberam na fonte de Schwitters. O pintor pop Rauschenberg foi um deles. Nos anos 1960, ele grudou objetos à tela numa típica solução neodadaísta, guardando muito da ironia das collages de Schwitters e, por consequência, absorvendo delas seu caráter paradoxal.

Schwitters era epilético e introvertido. Seu trabalho cria um jogo enigmático, ao provocar associações perturbadoras. Carrega uma tensão interior, oscilando entre o abstrato e o real e anunciando a sociedade do desperdício que surgiria no pós-guerra. Obra de um visionário, o verdadeiro realista.

Réplica de Merzbau

O sagrado, para Kurt Schwitters, estava ligado intimamente à noção de realidade. Ou estava aqui ou não estava em lugar nenhum. Tudo o que era sagrado para ele, dizia, estava em sua instalação Merzbau, cuja réplica pode ser vista, a partir de hoje, na Pinacoteca do Estado. Como se disse anteriormente, ela foi destruída durante um bombardeio na 2ª Guerra, cinco anos antes da morte do artista alemão. Schwitters já se encontrava na Inglaterra, onde morreria cinco anos depois, em 1948, sem nunca mais ver a obra que ele mesmo classificou de "autobiografia construída". À maneira do homem de teatro Antonin Artaud, para Schwitters não havia separação entre arte e vida. Sua Merzbau era uma espécie de catedral gótica construída para uso pessoal.

Essa não é uma interpretação crítica. É um testemunho pessoal do artista, inscrito num texto intitulado *Ich und meine Ziele* (Eu e Minhas Metas), de 1931. Nele, Schwitters explica o processo embrionário do Merzbau, cujo centro é uma simbólica coluna que cresce como uma árvore invadindo todos os oito cômodos do estúdio do artista, no número 5 da Waldhausenstrasse, em Hannover, crescendo indefinidamente em direção ao céu como a coluna infinita de Brancusi. Quando o artista partiu para a Noruega, em 1937, não conseguindo visto para os Estados Unidos, essa coluna - que ele chamou de *Säule des erotischen Elends* (Coluna da Miséria Erótica) - já havia invadido o teto e o balcão no andar térreo.

Por que uma fálica coluna com um comentário erótico era associada no texto a uma catedral secular de inspiração gótica é assunto para psicanalistas, mas é provável que Schwitters não encarasse sua instalação como uma manifestação de caráter puramente formal. Tanto que, entre os nichos que abrigavam os objetos doados por amigos, havia espaço para artistas visuais como Hans Arp, escritores como Goethe e arquitetos como Mies van der Rohe, além de uma curiosa caverna dedicada à memória de assassinos (os nazistas?). Reminiscências pessoais misturam-se, enfim, às históricas nessa protoinstalação que inspiraria, décadas mais tarde, os ambientes penetráveis criados pelo brasileiro Hélio Oiticica na época do tropicalismo, isto é, nos anos 1960.