

f de A e B em x: resultados polinomiais¹

As Urdiduras Múltiplas & As Poéticas Desdobradas

Guilherme Mautone e Paula Trusz

O período compreendido entre o final de 1950 e o início de 1970 representou para as artes visuais, muito mais que um rompimento com a tradição, um momento de transição. Surgem principalmente duas maneiras distintas, mas complementares, de pensar as incongruências, as oscilações e as linhagens heterogêneas que formam a tradição do “moderno”. De um lado se organizavam os artistas herdeiros dos movimentos Modernistas europeus, ou seja, os pintores e escultores debruçados ainda sobre o Impressionismo, o Expressionismo e Escolas da não-figuração. De outro, vemos os artistas explorando linguagens incipientes, invistas em arte, ou seja, aqueles artistas engajados na busca de suportes diferentes dos tradicionais e de possibilidades ainda inexploradas.

I. Funções de A, Funções de B e suas importantes repercussões

Jackson Pollock, Clifford Still, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Franz Kline, Mark Rothko e Robert Rauschenberg são alguns nomes proeminentes de um abstracionismo gestual ainda preocupado com as singularidades do traço no suporte convencional da tela. Essa exploração dos liames da intencionalidade artística e das características intrínsecas da pintura é típica do Modernismo americano do pós-guerra. A exploração poética desses dois aspectos (intenção e aspecto formal) deve ser compreendida como elaboração artística, e residualmente histórica, das reverberações das vanguardas pictóricas européias do início

313

*f de A e B em x:
resultados
polinomiais:
As Urdiduras
Múltiplas & As
Poéticas
Desdobradas*

Guilherme
Mautone e
Paula Trusz

¹O título deste texto faz alusão à linguagem matemática, assim, a leitura completa do título é *função de A e B em x: resultados polinomiais*. Sendo uma função a relação entre objetos de estudo (grandezas, objetos, quantidades, medidas e etc.), resolvemos por fazer das duas exposições estes objetos, e seus resultados polinomiais seriam todas as informações que podem ser colocadas a partir dos desdobramentos desse debruçar-se. Bem como o título da conclusão: *Os polinômios de expoente x*. Um polinômio possuirá quantas raízes conforme seu expoente, dessa maneira, um polinômio de expoente ‘x’ terá ‘x’ respostas, ou seja, a função proposta no título principal resultará em um polinômio, e este terá ‘x’ respostas. A relação entre a matemática e a vida cotidiana é complexa, pois sendo a matemática a lógica da precisão, vemos que ao levá-la ao uso cotidiano podemos nos deparar com certos paradoxos, pela impossibilidade de exigirmos esta precisão. Essa questão é amplamente discutida por Robert Musil, em livros como *O Homem sem Qualidades* e *O Jovem Törless*.

Yves Klein, o grupo Gutai, Piero Manzoni, Allan Kaprow, o grupo Fluxus e Robert Morris poderiam ser apontados como os principais pólos de investigação de novos sustentáculos, ou anteparos, para consolidação do fenômeno artístico. A exploração mais minuciosa dos materiais contingentes e achados ao acaso numa espécie de rememoração duchampiana, a concepção e a criação de objetos/fenômenos e a manipulação de diferentes materiais (Smithson e Christo, respectivamente) e a reinserção do corpo do próprio artista nas artesanalas fotográficas e videográficas, bem como a utilização da própria tradição já decantada e já trabalhada pelo gosto Moderno numa espécie de elaboração metonímica; tais empreendimentos correspondem a alterações visíveis na ordem da arte e nas certezas dos contempladores. O invisto desabrochar das potencialidades da arte, a ampliação do escopo de seus materiais e suportes, acabou por reorganizar o inventário conceitual disposto por artistas e críticos e mostrou para os espectadores que as artes visuais não se sedimentavam na superfície – em certo sentido – limitante do quadro ou na finitude da matéria escultórica.

Modificar os suportes artísticos significa ampliar o olhar e estimular uma nova sensibilidade, tipicamente moderna. É patente em muitas obras, como nos trabalhos de John Lathan, Jam Dibbetts e Mel Bochner, que esse novo gosto obriga a distanciar-se da apreciação excessivamente formalista e a repensar certas características até então intrínsecas às realizações artísticas. O artigo de Rosalind Krauss, *Escultura no campo expandido*, parte de uma análise dessas produções inaugurais e gira em torno dessa necessidade de abertura do escopo dos materiais vistos como artísticos. A citação de Robert Morris e seu trabalho de 1965, *Untitled (mirrored cubes)*, feita por Krauss nesse artigo procura dar conta, no melhor estilo adorniano², daquilo que se apresenta no presente como uma estupenda antecipação do que virá em seguida. Os cubos de espelho que refletem a si mesmos, o espaço no qual se encontram e aqueles visitantes que os procuram, ressignificam o conceito formalista de escultura e promovem uma expansão daquilo que os estofa interna e conceitualmente.

f de A e B em x:
resultados
polinomiais:
As Urdiduras
Múltiplas & As
Poéticas
Desdobradas

Guilherme
Mautone e
Paula Trusz

² Em *Teoria Estética*, Theodor Adorno, sugere a possibilidade de encontrar uma definição mais adequada do que seja a arte; definição rigorosamente suplantada na história da própria arte, escopicamente requintada para poder perceber a produção do presente e, também, relativamente frouxa para dar conta das reverberações poéticas e dos trabalhos ainda inexistentes que no futuro serão constituídos. Adorno sugere ainda que a definição, ou a descrição, do que quer que seja esse fenômeno interessante (a arte), deve emular o movimento gestual do chôris (coro grego), arrematando toda a tradição, a produção incipiente e a produção futura. Consultar: Theodor Adorno, *Teoria Estética*, p. 13.

Tendo considerado os dois vértices artisticamente funcionais da viragem da década de 50 para os anos 70 e tendo reconstruído esse cenário dividido, respectivamente, entre as densificações da urdidura plástica-escultórica e as expansões das possibilidades de envolvimento do artista com arte, passaremos a análise de duas exposições realizadas no ano de 2010 em Porto Alegre.

O *Alfabeto Enfurecido*, apresentação do trabalho de Mira Schendel e de León Ferrari, com curadoria de Luis Pérez-Oramas, foi uma exposição que ocupou o espaço da Fundação Iberê Camargo durante os meses de Abril a Julho de 2010. E *Horizonte Expandido*, retomada dos trabalhos de artistas empenhados na exploração de novas possibilidades nas artes visuais, com curadoria de Maria Helena Bernardes e André Severo, é uma exposição que tem ocupado o espaço do Santander Cultural nos meses de Maio a Agosto de 2010.

315

f de A e B em x:
resultados
polinomiais:
As Urdaduras
Múltiplas & As
Poéticas
Desdobradas

Guilherme
Mautone e
Paula Trusz



Fundação Iberê Camargo. Porto Alegre - RS. Foto de Paula Trusz.



Santander Cultural. Porto Alegre - RS. Foto de Paula Trusz.

II. A. As Urdiduras Múltiplas – *O Alfabeto Enfurecido*

te olhar é adentrar na vertigem do nada, iremos
juntos num todo lacunoso se o teu silêncio se
fizer o meu, porisso falo falo, para te exorcizar,
porisso trabalho com as palavras, também para
me exorcizar a mim, quebram-se duros abismos,
um nascível irrompe nessa molhadura
de fonemas, sílabas, um nascível de luz, ausente de
angústia
melhor calar quando teu nome é paixão

Hilda Hilst, *A obscena senhora D.*

II. B. As Poéticas Desdobradas – *Horizonte Expandido*

Onde queres o ato, eu sou o espírito
E onde queres ternura, eu sou tesão
Onde queres o livre, decassílabo
E onde buscas o anjo, sou mulher
Onde queres prazer, sou o que dói
E onde queres tortura, mansidão
Onde queres um lar, revolução.
Eu queria (...)
Encontrar a mais justa adequação
Tudo métrica e rima e nunca dor
Mas a vida é real e de viés:
(...) Eu te quero (e não queres) como sou
Não te quero (e não queres) como és

Caetano Veloso, *Quereres.*

316

El día que amanecí muerto, série *Manuscritos*, 1964, de León Ferrari, ilumina uma problemática anterior às críticas – via arte – presentes invariavelmente em todos os artistas de *Horizonte Expandido*. Em *O Alfabeto Enfurecido* a intenção que permeia o empreendimento artístico parece pender muito mais para explorações silenciosas de múltiplas linguagens: a linguagem universal do pensamento e dos processos do intelecto, a linguagem escrita ao se cobrir das inúmeras nuances simbólicas, a linguagem da própria arte que obriga que a urdidura do texto *espoque-e-plasme* configurações visuais e, por fim, a exploração perturbadoramente solitária da linguagem pessoal dos artistas. É nesse amplo ambiente de explorações variadas que podemos reconhecer o

O vídeo *Public Dialog*, de Joseph Beuys, 1974, é a linha de sutura das intenções e dos conceitos que norteiam os trabalhos presentes na exposição *Horizonte Expandido*. Realizado na *New School for Social Research*, em New York, o vídeo apresenta o que seria uma conversa entre o artista e o público. Nele, Beuys, nos fala do necessário encaixe – ao seu ver – da arte nos corpos políticos, culturais e sociais e do poder da arte como um articulador de progressão à nível social.

Aquilo que Beuys chama de *escultura social* é um empreendimento eminentemente conceitual que enfoca a sociedade como uma obra de arte em larga escala, construída a partir da criatividade de cada cidadão enquanto artista de si mesmo e de seus

f de A e B em x:
resultados
polinomiais:
As Urdiduras
Múltiplas & As
Poéticas
Desdobradas

Guilherme
Mautone e
Paula Trusz

surgimento lento e delicado dos incipientes artísticos, das *proto-questões*, que preparam a poesia visual que se encena entre as duas exposições e que autorizam (principalmente para o contemplador que ousa cotejá-las) os afiados questionamentos nada constrangidos presentes em *Horizonte Expandido*.

Os dois artistas de *O Alfabeto Enfurecido*, Ferrari e Schendel, são os exímios exploradores de um terreno sobre o qual as artes visuais ainda não haviam pisado com muita segurança. A saber, o trabalho exasperadamente insistente, que nos encanta em sua obsessão, por parte de Ferrari e Schendel sobre a intersecção do discurso com a visualidade. Ou melhor, o que se nota imediatamente nos dois artistas é a atenção minuciosa, feito monges debruçados sobre suas iluminuras medievais, com o desenho e com as potencialidades do discurso escrito, com essa entidade estranha, que teima em, ora imiscuir-se numa harmoniosa imagem, ora num texto finamente rebordado. Essa exploração do aspecto gráfico do discurso, no seu cipoal de simbolizações, não foi abordada, por exemplo, por outros artistas também preocupados com o discurso nas artes visuais do mesmo período. O trabalho *One and Three Chairs* (1965), de Joseph Kosuth, se encontra em outro estrato de investiga-

múltiplos envoltórios. Esse novo modo de enxergar a arte, de enxergar o alcance da sua introjeção na miudez das nossas vidas, configura para Beuys um novo paradigma da habitação em geral (nos espaços privados ou públicos em estratos variados) e só se realiza plenamente via a exploração da liberdade de criação de cada sujeito enquanto ser atrelado à sociabilidade.

As alegações bastante inovadoras defendidas por Beuys foram recebidas pelos mais diferentes públicos, especialmente aquele de *Public Dialog*, de maneira conflituosa. Essa reação, talvez comoção, do público pode ser encarada como uma resistência em sopesar criticamente as idéias (não tão frescas, lembremo-nos das formas de arte um pouco mais antigas que mantinham firmemente costurados os fenômenos de *criação e participação pública*) levantadas pelo artista. Beuys realiza dois movimentos importantes, do ponto de vista da crítica contemporânea.

Ao passo que pondera sobre uma possível modificação de suporte que reinserirá no estatuto da arte uma participação mais proeminente em âmbito social, também critica e problematiza a própria repetição não-pensada das formas de arte esfriadas num contexto radicalmente novo (anos 50, 60 e 70).

Quando Beuys deseja que sua idéia

ção arte-linguagem, muito mais perto de um Conceitualismo; enquanto Ferrari e Schendel se preocupam com um aspecto mais anterior.

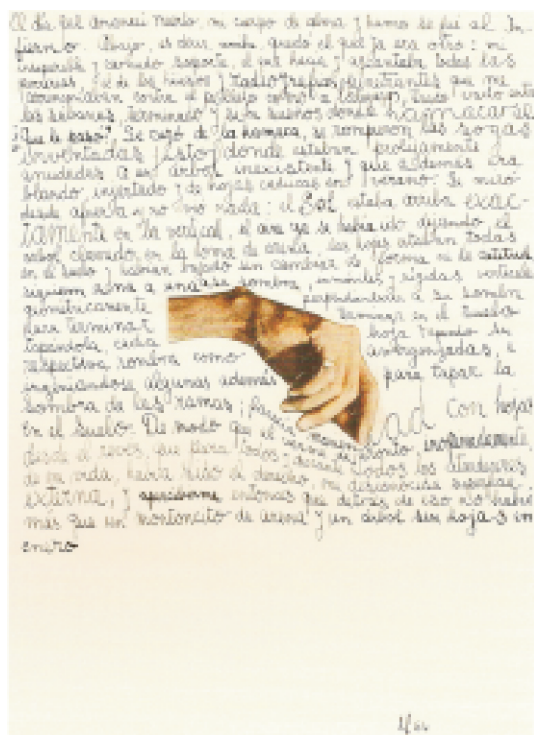


Figura 1 – León Ferrari. *El día que amanecí muerto*, da série *Manuscritos*, 1964.



Figura 2 – Joseph Kosuth. *One and three chairs*. 1965

de escultura social seja adotada pela civilização, ele tem em mente uma miríade de questões refinadíssimas e de avanços que parecem brotar imediatamente desse *cotejamento*. Seria importante mencionarmos aqui os benefícios dessa participação: o inevitável reconhecimento da noção de humanidade, sempre presente às formas de arte, e o invariável desenvolvimento de um senso ético nos seus contempladores³; o aprimoramento do olhar e suas implicações à nível humanístico; o aprimoramento pedagógico das artes em geral e as contribuições oriundas delas à noção romântica goethiana de *Bildung*, ou formação; o esclarecimento afetivo e a educação dos sentimentos proporcionados pelas artes, tópicos presentes nos empreendimentos aristotélicos⁴; etc.

Além de tangenciar os evidentes benefícios do acolhimento generalizado da arte em nível sócio-estrutural, Beuys também parece estabelecer uma seqüência bastante pertinente de ponderações, questionamentos e críticas à própria arte – já compreendida pelos sujeitos como um campo distanciado⁵. Num processo imane de necessário auto-burilamento na

f de A e B em x:
resultados
polinomiais:
As Urdiduras
Múltiplas & As
Poéticas
Desdobradas

Guilherme
Mautone e
Paula Trusz

³Para maiores informações sobre a participação estético-ética, ou o desenvolvimento de um bom (gosto) senso ético através da observação freqüente da arte e da participação ativa em projetos ou debates vinculados a ela, consultar a célebre obra da romancista e filósofa inglesa Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good*, publicada em 1970.

⁴Para maiores esclarecimentos sobre a educação sentimental (compreensão dos afetos suscitados pela arte) em Aristóteles, consultar *A Poética*.

⁵Fato lembrado com muita precisão por Pierre Bourdieu em seu *A distinção: crítica social do julgamento*.

Em León podemos encontrar claramente plasmada a trajetória traçada pela mão que, no papel, procura ordenar uma idéia. Nesse processo de organização do pensamento pela escrita surge lentamente a doce modelagem dos aspectos caligráficos, atenta ao gesto e aos seus resultados, que trabalha o corpo pelo texto numa aproximação ritualística – lembrando-nos das graciosas atividades orientais vinculadas à caligrafia e aos refinamentos do símbolo escrito. A preocupação quase japonesa com a reverberação formal da letra de acordo com a composição semântica subjacente do que se encontra escrito faz irromper na intimidade do contemplador a ânsia por deslindar com mais cuidado essas articulações tão *quiasmáticas*. Nesse sentido, as urdiduras gráfico-textuais de Ferrari exigem muito do sujeito que as procura. A todo instante esse sujeito, em sua demanda por clareza junto à natureza do que enxerga, procura deslindar o que se lhe apresenta: “o que é isto que vejo? são grafismos? é uma composição? é um texto? tentarei lê-lo? procurarei entendê-lo? ou permanecerei numa apreciação da forma e da configuração das linhas?”.

El día que amanecí muerto, de Ferrari,

manutenção de uma especificidade e de uma exclusividade em relação aos seus encantos e doces fantasmagorias, as artes visuais (principalmente) tornaram-se cada vez mais especializadas. A essa especialização, ou seja, a esse hiper-refinamento da forma e a conseqüente densificação dos seus conteúdos ou temas, corresponde o surgimento da pintura não-abstrata. Não é difícil compreender como a arte distanciou-se de seu público gradualmente quando, ainda hoje, há mais de meio século após as primeiras experiências não-figurativas ainda encontramos indivíduos literalmente incapazes de apreciar, por exemplo, uma pintura simplesmente em função da configuração harmoniosa de seus traços ou pinceladas. Beuys, quando propõe uma reaproximação da arte ao corpus social, parece acreditar na possibilidade de reaproximação dela de seu público. Mais, parece afirmar também que a arte, e principalmente ela, precisa mudar, precisa tornar-se menos formal, precisa revisitar algo que ela perdeu ou deixou para trás, algo que a tornava intensamente humana, necessariamente procurada. A própria *performance* beuysliana já pressupõe *aproximação*. A maneira como ele transmite aquilo que pensa, aquilo em que acredita, a crítica mordazmente velada (mas intensamente experimentada pelos sentidos atentos) que

serve como metáfora para *Alfabeto Enfurecido* porque faz aparecer esse empenho caligráfico, de aprofundamento metafísico, que o artista executa ao pensar na palavra escrita como o possível da elaboração visual. A mão que interfere no texto, que o distorce delicadamente, funciona como o sinal para o empreendimento ele mesmo. Essa circularidade, ou esse afã tautológico, de *El día que amanecí muerto* traz à luz um princípio de questionamentos meta-artísticos que viriam a eclodir pouco tempo depois, com artistas que trariam essas questões de forma mais explícita.

Realizada em 1964, a obra de Ferrari está inserida em um Modernismo agonizante de características já bastante questionadas, como o gesto expressivo e autoral e seus suportes ligados à tradição, como a tela e a escultura. Podemos identificar na obra de Ferrari boa parte destas características, mas desenvolvidas de maneira totalmente diferenciada; porque não faz uma subsunção destes aspectos (gesto expressivo, suportes tradicionais), mas deles explora enfurecidamente outras veredas no cotejamento com os recentes interesses artísticos

ele veicula na singeleza de seu inglês docemente germanizado. Beuys fala com o público, entra em contato com ele, coloca-se no mesmo nível, discursa dando a palavra, escutando, recebendo e oferecendo – Beuys é ele mesmo aquilo que defende e aquilo que crê. *Public Dialog, escultura social*.



Figuras 3 e 4 - Joseph Beuys durante *Public Dialog*, 1974.

ao discurso.

León utiliza a palavra em seus trabalhos, isso está claro. Contudo, não é sobre o texto *per se* que se focalizam seus interesses, mas na forma que ele está sendo disposto nas páginas em branco. O gesto que desenha a letra se alia (e se alinha) ao significado do texto para demonstrar a carga expressiva traduzida pelos signos escritos. Nessa esteira, Ferrari promove uma verdadeira recuperação da afecção visual que se distanciara, ao longo da História e também da tradição artística, dos rigores do texto e das palavras. O gesto expressivo pontua toda a exposição, porém aparece *indicado*, como gesto *apodítico* – que aponta para – em *El día que amanecí muerto*.

Essa investigação sobre a gestualidade e a expressividade do gesto são, como mencionado, típicas do Modernismo. No entanto, as correntes Modernistas se fixaram, como lembra Paul Wood, na “promessa de uma libertação da tradição acadêmica por meio da ênfase sobre a forma pictórica” (WOOD, p. 10). Em *O Alfabeto Enfurecido* encontramos uma nova etapa da preocupação Modernista, como um residual histórico: o gesto aparece, sempre está presente, também a articulação

Também é Beuys um dos primeiros artistas a empreender a *performance*, nas visualidades, como um suporte diferenciado, que hibridiza as antigas convicções nas novas formas de contato; a *performance* como um suporte novo em seu apelo e antigo em suas inspirações e interações do público/privado. É ele um dos primeiros artistas que começa a questionar as maneiras de expressão em arte, que problematiza a ampliação da expressão artística. Não se trata da *expressão* compreendida como aquela volição plasmada na tela, tão bem empregada pelo Expressionismo. Mas sim das maneiras distintas que o artista dispõe para explorar a arte, para mover-se nela. Ele abre, inaugura, um espaço importante dentro das Artes Visuais também por essa razão, por ter mostrado aos artistas que a limitação ao meio é *embrutecedora, emburrece*.

O trabalho e a vida de Joseph Beuys repercutiram enormemente em uma época em que uma série de artistas, incentivados pela abolição de uma especificidade do meio, viam-se de alguma forma livres para adaptar o suporte de acordo com suas idéias. Ao visitar a exposição *Horizonte Expandido* nos deparamos exatamente com esta busca por parte dos artistas. A idéia tradicional de suporte foi rompida, e podemos observar que a maioria das obras

que ele promove entre visualidade e corporeidade, mas as marcas deixadas pela execução destes gestos são outras, exploram outras linguagens que não a da intensidade da pincelada ou da consistência da tinta.

Assim como Ferrari, Schendel trabalha com as palavras. Mas seus trabalhos se envolvem com elas de outra maneira: há em grande parte de sua produção uma preocupação com a palavra enquanto *cifra gráfica*. Suas investigações partem, em certo ponto, a explorar a força da letra enquanto forma. Na obra *A Trama*, de 1960, estão presentes diversos elementos da linguagem artística de Schendel, de maneira que resume boa parte de sua produção. Ali Mira introduz a palavra em junção com o gesto não-figurativo. Numa de suas primeiras obras desse gênero, a artista escreve no desenho anotações sobre a própria obra.



Figura 5 - Mira Schendel. *A Trama*. Década de 1960.

expostas, se não sua completude, está inserida numa gama que abrange o vídeo, a vídeoperformance, a fotografia e a instalação.

Podemos ver esse rompimento como uma necessidade urgente de registro da ação. As obras de Bruce Nauman, por exemplo, nos mostram um *vídeo-performer* preocupado em transmitir suas experiências de atelier ao grande público. Uma experiência transformada em obra, em que o corpo do artista é colocado em investigação para uma ação performática. Marina Abramovic, uma das mais importantes artistas no ramo performático, está presente através da obra *Rest Energy*, de 1980, em que um homem e uma mulher, dispostos de maneira com que juntos segurem um arco e uma flecha, esta apontada para a mulher e, com o fim de energia de um ou de outro, a flecha poderia ser disparada em direção ao peito da mulher. A maneira que Abramovic optou para nos trazer seu pensamento não poderia ser trazido à tona de outra maneira, a não ser através do vídeo, da *performance*.

A obra *Construcción de un horno popular para hacer pan*, de 1972, do artista Victor Grippo, mostra uma série de quatro fotografias que registram a construção de um forno, a preparação e a distribuição dos pães aos transeuntes. Esta ação aconteceu

Utiliza da forma ortográfica para gerar um rastro expressivo com o grafite. O que aparenta, é que o desenho da artista não se sustenta sozinho, necessita das anotações, como um pedaço da própria artista na obra. Mira faz questão, em *A Trama*, de nos apresentar um pouco do seu processo artístico, de nos mostrar seus caminhos ao longo da execução.

Esta lógica é seguida ainda na série *Escritas*, também da década de 1960. Mas ali a palavra não surge como anotações sobre o processo da própria obra, mas sim como a perseguição de um pensamento. Ainda

em uma praça Buenos Aires e sedimenta uma questão trazida por Beuys em seu *Public Dialog*: não deverá a arte fazer parte do cotidiano da estrutura social? Pois é justamente essa uma das propostas trazidas à luz pelos artistas deste período, a idéia de pensar o papel da arte enquanto parte de uma sociedade e que, por isso mesmo, deve ser acessível a cada indivíduo integrante desta. Obviamente que a maneira escolhida pelos artistas para tratar dessa problemática pode ser um tanto utópica, uma vez que o grande público, já afastado da arte durante a não-figuração Modernista, se vê mais uma vez perdido nessa mudança, para ele, repentina de suporte. Mas o que é importante notar é que, se durante o Modernismo a arte questionava-se a partir de sua formalidade, durante as décadas de 1960 e 1970 aconteceu uma reviravolta: a obra servirá para perguntar o papel do artista, do crítico, do público, ou seja, questionar o próprio sistema das artes e sua dificuldade de inserção em um meio que não seja o seu.



Figura 6 – Mira Schendel. *Sem título*, da série *Objetos gráficos*. 1973.

aliada a formas não-figurativas, as palavras se repetem. E desenhadas por um pulso ora sutil ora enérgico, fixam alguma idéia através da repetição. As palavras expressam por sua forma e conteúdo, num oferecendo de seus traços, em que o observador permeia sobre a tentativa (muitas vezes frustrada) de decifrar essas cifras gráficas.

Já na série *Objetos gráficos*, realizada durante a década de 1970, são utilizados tipos gráficos transferíveis em placas de acrílico transparentes. As letras, em diversos tamanhos, unem-se através da sobreposição



Figura 7 - Victor Grippo. *Construcción de un borno popular para hacer pan*. 1972



Figura 8 - Marina Abramovic. *Rest Energy*. 1980

III. Os polinômios de expoente x

E agora – agora só me resta acender um
Cigarro e ir para casa. Meu Deus, só agora me
lembrei que a gente morre. Mas – mas eu
Também?!
Não esquecer que por enquanto é tempo de
Morangos.
Sim.

Clarice Lispector. *A Hora da Estrela*

325

A proposta deste texto foi que, através da diagramação das páginas, pudéssemos trazer um pouco dos entrelaçamentos existentes entre as exposições. *Alfabeto Enfurecido* e *Horizonte Expandido* discorrem paralelamente, mantendo uma conversa, um diálogo. Apresentam obras inseridas em um mesmo contexto histórico e artístico e, por isso mesmo, possuem facetas côngruas, mas tratadas de maneira totalmente adversa.

Ambas as mostras são reminiscências de um Modernismo esfriado e esvaziado, e os artistas expostos são aqueles que ousaram desdobrar o que ficou. Foram eles a dar o passo seguinte, a clarear o caminho. Obviamente que, com isso, não se pretende dar aos artistas das exposições comentadas a responsabilidade deste período de transição, mas que eles, juntamente com tantos outros, fazem parte deste contexto e tiveram sua parcela de contribuição no desenrolar-se da arte.

E a importância de vermos exposições de tais calibres é a de que ali observamos a semente do que viria a ser a arte contemporânea. Para o grande público talvez tenha sido uma grande oportunidade de entender um pouco mais a arte que é feita hoje, para assim, finalmente, libertar-se dos cânones vanguardistas que ditam, ainda, o “gosto” popular.

*f de A e B em x:
resultados
polinomiais:
As Urdiduras
Múltiplas & As
Poéticas
Desdobradas*

Guilherme
Mautone e
Paula Trusz

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. São Paulo: Editora Edições 70, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

MURDOCH, Iris. *The Sovereignty of Good*. London: Routledge, 1970.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Coleção Movimentos da Arte Moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2002.