

## TÉCNICAS ARTÍSTICAS E TÉCNICAS DE PRODUÇÃO

Há vários anos que os pontos de vista sobre a atualidade das artes plásticas na Europa são alimentados mais pelo ceticismo que pelo entusiasmo; as atitudes da crítica vão da identificação amável de um “período de transição” (1) à constatação inquieta: “a pintura no ponto zero” (2). Existem mesmo profetas mais radicais, os do “ultrapassamento da arte” (3), ou mais sombrios ainda, evocando uma ocultação temporária da arte, por um período imprevisível (4).

Tais análises decorrem de uma real precaridade nos comportamentos artísticos recentes; e elas exprimem um tal refluxo e, frequentemente, uma tal confusão, que os gritos dos que denunciam uma nova barbárie ou o triunfo do comércio não são, muitas vezes, ausentes de uma pertinência aparente. Entretanto, a situação não é exatamente de um caducar ou de uma decadência das funções artísticas: a história da arte mostra que desde o fim da hegemonia da abstração, as experiências se voltam para o estatuto da obra de arte e sua inserção social. Conhecemos as peripécias mais salientes na arte ocidental: do comportamento voluntarista do Pop Art, da identificação da arte ao fato, aos mecanismos de auto destruição e à recuperação, pelo mercado artístico, dos aspectos os mais agressivos (a imagem hiper-realista). Balanço paradoxal: à instabilidade e à inquietude dos comportamentos artísticos correspondem o esforço considerável das instituições públicas ou privadas e a promoção da *arte viva* por novas organizações comerciais ou por museus de nova estrutura, como o centro Beaubourg em Paris. A arte parece ter-se tornado o objeto de um jogo, e sua promoção, uma política que se exerce segundo as normas da celebração de iniciativas ou de reputações por intermédio das mass-média, que regram pelos seus próprios meios a metamorfose do não arte em arte incontestável, cuja autoridade repousa frequentemente sobre a intensidade do divertimento que ela instaura em relação às normas da vida social ou da produção utilitária. A futilidade

---

(1) Cf. a declaração de Salluste, Presidente da Caixa Nacional dos Monumentos Históricos e da Direção dos Teatros Nacionais, ao microfone de Radio France no dia 8 de janeiro de 1976.

(2) MICHEL, Jacques, in *Le Monde*, Novembro 1972.

(3) LAMBERT, J. C. *Depassement de Part*, Paris 1975.

(4) CAILLOIS, Roger, “Picasso le liquidateur”, *Le Monde*, 28 de Novembro de 1975, pg. 20/21.

de das exposições do *vazio* feitas por Yves Klein para a Galeria Iris Clert em 28 de abril de 1958 só é mensurável pela intensidade de sua celebração, exercidas desde então por todas as crônicas, e aqui mesmo, agora.

Com efeito, a arte em questão, como, num texto vigoroso, Harold Rosenberg mostrou faz algum tempo, frequentemente nada mais é que o produto do nominalismo exercido pela história da arte ou pela crítica (5). Mas não podemos seguir inteiramente a sua proposta de identificar a atividade artística autêntica de hoje unicamente com a predisposição em recuperar (re-alcençar) o "feito" ("fato"), em dizer o fim da estética, em estabelecer as "realidades novas". Porque, em *primeiro*: que realidades novas? Uma interpretação materialista dos fatos artísticos contemporâneos pode tentar estabelecer, ao contrário das proposições de Rosenberg, que existem indícios de uma relação entre os mecanismos artísticos de hoje e a civilização da produção e o pensamento técnico; o exame da produção das formas como *trabalho* chama à ordem coisas que frequentemente não são dignas nem da constatação morna de uma desolação fatal, nem da impostura enfática dos que mantém, à todo custo, normas metafísicas sobre a transcendência dos objetos artísticos.

Existem ao menos dois inventários a esboçar: o da técnica artística contemporânea, e êle surpreende pela sua variedade e riqueza; o da relação semântica entre tais técnicas e as técnicas da produção utilitária, da organização, da informação (não podemos limitar a noção de técnica às práticas de transformação material). As realidades novas, procuremo-las nos procedimentos artísticos, ao mesmo tempo próximos e distantes das práticas gerais; no trabalho artístico, ao mesmo tempo idêntico e diferente do trabalho instituído; tentemos definí-la na relação (e que relação) à norma do trabalho técnico utilitário.

A redescoberta das técnicas tradicionais e o domínio das suas possibilidades imaginárias constituem a primeira abordagem útil. Podemos situa-los de início na pintura, no salto qualitativo geral, nos anos 50, significativo da extensão dos domínios explorados pela pintura abstrata informal. Esta alargou as possibilidades visuais e táteis da camada pictural que tende a um estatuto de objeto, onde se realizam as técnicas do varrer, do raspar, da acumulação, da superposição. O domínio do relêvo pastoso ou do "glacis", o contrôle das texturas e dos acidentes de superfície colocam em alguns anos a pin-

---

(5) ROSENBERG, Harold, "L'art au delà du métier", *Revue de l'Art*, nº 12, 1971, pg. 83.



Georges JEANCLOS, "Dormeur", nº5  
Terracota sem verniz.



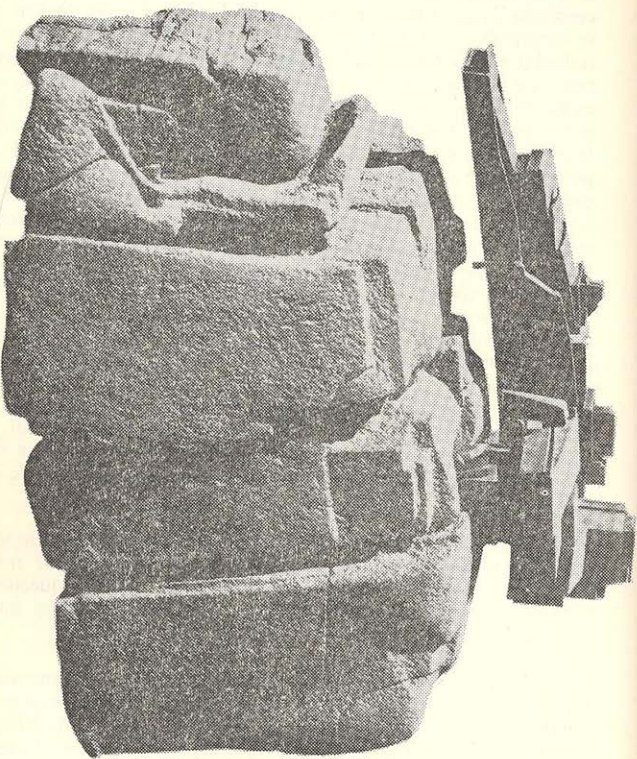
tura ocidental num nível de riqueza e de variedade técnica tal que o trabalho pictural tende a se confundir com uma seleção técnica. A identificação de uma obra pessoal com um "savoir faire" caracterizado, mais do que com uma exploração das possibilidades da criação imaginária, derivadas da técnica, com frequência justifica o que convém chamar um exibicionismo técnico; este adquire muitas vezes as características morfológicas de uma escrita e, por extensão, atribui à si mesmo as funções de revelação e de autenticidade da escritura. Lembremo-nos dessa pintura informal voluntarista da qual Rauschemberg faz a derisão com a repetição de duas pinturas, *Factum 1* e *Factum 2*, onde os acidentes materiais escandalosamente idênticos anulavam a pretensa garantia da unicidade da pintura informal.

Fora do campo pictural, atitudes próximas existem a partir desse momento. A prospecção e assimilação das técnicas tradicionais da cerâmica propõem também, nesse domínio, uma personalização da técnica; reencontra-se e recoloca-se em uso os processos onde a constância dos resultados é coisa improvável: o custoso cozimento à lenha, as projeções de cinza permitem aos poteiros de La Borne, perto de Bourges, privilegiar os acidentes eventuais da argila e, em todo caso, os traços de trabalho, golpes de fogo, oxidações, pedregulho e fissuras. Tais atitudes conduzem a intensificar os elementos aparentes que significam o trabalho, mas também a identificá-los às provas que o trabalho artístico, já situado fora do sistema de valor utilitário do trabalho, está também fora de sua aptidão ao controle preciso das formas e das superfícies; ele está portanto fora de toda finalidade de reprodução idêntica, de fabricação standard, e também fora da norma econômica do trabalho utilitário que mede a matéria da obra e o tempo de execução. Através dessa dimensão individual, pessoal, da atividade técnica, a noção de autenticidade da arte tenta se manter, na medida em que esse tipo de "savoir faire" tende a isolar a técnica artística dos critérios de sucesso objetivo, de precisão, de estandarização das operações que constituem os critérios de controle do trabalho técnico utilitário, ao mesmo tempo que se mantém a recusa da divisão do trabalho. Neste primeiro sentido, a técnica não tende a definir um ponto de vista revolucionário sobre a atividade artística, mas ao contrário, a manter a atividade artística na zona das atividades de excesso, das atividades de uma pequena elite social, cujo "savoir faire" estaria fora das normas admitidas pela produção habitual. Aliás, podemos constatar que nessa ordem de preocupações técnicas, a referência à história da técnica estabelece o quadro de uma dupla abordagem, que é ao mesmo tempo a exploração de um patrimônio técnico e a busca de uma caução cultural, pois o recurso à técnica de outra é uma atitude normativa; o cozimento à lenha e a técnica japonesa do rakou para a cerâmica, a "manière noire" para a gravura, os

diferentes nós e o macramê para as artes têxteis estabelecem, desde um nível de linguagem, implicações que isolam e valorizam poéticamente as técnicas em questão. Deixemos claro entretanto que êsse recurso à história denota uma concepção estática da história das técnicas, reduzida a uma série de "savoirs faire" fixos, enquanto que êstes se situam num fluxo contínuo orientado em direção da eficácia crescente da ação material, com o corolário que essas técnicas podem se tornar obsoletas. Da mesma maneira, a economia do material e do trabalho é uma regra técnica ignorada pelas regras das técnicas artísticas que empregam materiais bem mais abundantes do que exigem as necessidades da construção do objeto ou da forma, e um investimento em tempo de trabalho fora de tôdas as normas do trabalho utilitário. Aliás, é notável que os objetos artísticos de formas e de superfícies saturadas de detalhes e acidentes tendem a bascular na direção de um sistema de referências estilísticas históricas (a referência à arte barrôca, por exemplo) na mesma medida em que o sistema formal complicado da obra parece significar diretamente um arcaísmo técnico radicalmente diferente da unidade e da sobriedade que dominam na relação da forma e da técnica moderna: essa observação se aplica em particular aos relêvos e arquiteturas "espontâneas" produzidas por colagem e reunião de numerosos elementos de tamanho pequeno, onde as normas habituais do trabalho são visivelmente denunciadas pela quantidade importante das manipulações: tudo se passa como se a aparência de um processo de acumulação fosse a garantia de um pensamento arcaico, claramente pré-industrial. Nessa primeira concepção, a técnica artística, pela recusa ostensiva da norma de trabalho da produção utilitária institui a marginalidade do trabalho artístico, e celebra o seu isolamento.

O segundo caso exemplar poderia ser definido pelo emprêgo de materiais novos ou pela aplicação de novos processos de trabalho. No quadro dos setores técnicos tradicionais, êsse enriquecimento e essa extensão dos modos de trabalho produzem profundas modificações de funções do objeto.

Nessa perspectiva, os últimos quinze anos são extremamente notáveis, pois a maior parte dos setores técnicos conhecem, a partir de 1960, tais desenvolvimentos das atividades plásticas, cuja intensidade e qualidade de invenções constituem o aspecto mais desvalorizado da atividade artística contemporânea. A pintura renova seus materiais (tintas acrílicas e vinílicas), admite a inclusão de objetos, incorpora processos que veem do setor industrial das técnicas gráficas, como a serigrafia, renova completamente suas relações com a técnica da imagem fotográfica (os fotorealismos americanos e europeus), redescobre a força objetiva da execução precisa e controlada (Adami, De-



AMADO JEAN, "O porta-guindaste", 1972.  
Cimento cozido e aço.



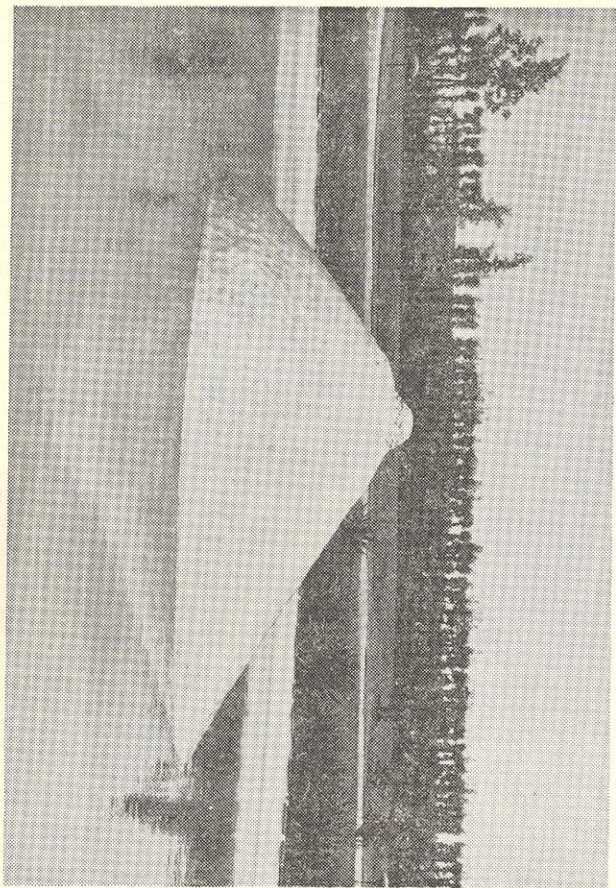
wasne). Nas artes do relêvo, às técnicas relativamente clássicas e estáveis da primeira metade do século vinte, sucedem-se experiências tão numerosas e variadas que elas evocam um verdadeiro frenesí de investigação técnica: o aço inoxidável e o aço Corten alargam as possibilidades de construção de relêvos em metal (Visieux, Coulentianos, Comby), relêvos em cimento são definidos com precisão a mais rigorosa (cimento Schock) e permitem o desenvolvimento de formas monumentais puras (Marta Pan) ou, ao contrário, o aperfeiçoamento de matrizes em blocos superpostos de polistireno expandidos, conduz à relêvos monumentais decompostos em estratos patéticos e violentos (Patkai). Marcas no gesso ou na matéria plástica reproduzem as superfícies elásticas onde a deslocação de uma membrana provocam deformações controladas (Kowalsky). O escultor César com suas compressões e expansões experimenta o contróle parcial de uma produção mecânica ou química das formas. As técnicas de modelagem e de cozimento aplicadas a uma argamassa de cimento refratário autoriza uma nova estatuária estabelecida pela reunião de peças separadas (Amado). Os virtuosos em moldar o corpo humano produzem imagens frágeis em pasta de papel (Krasno), ou representações de um soberbo realismo (Hanson). Na arquitetura, novas técnicas de revestimento da superfície mural (mosaicos em pastilha, metal, cimento moldado) permitem a realização sólida e econômica de sistemas plásticos ou picturais na escala de espaços urbanos. O cimento projetado sobre uma armação metálica autoriza volumes não ortogonais, e as resinas combinadas com um tecido de fibra de vidro dão realidade à arquiteturas oníricas, como a dos Palácios de Cristal de Dubuffet (6). Nas artes textéis, a nova tapessaria alarga o leque de seus materiais e de suas combinações.

Frequentemente, essas experiências colocam em questão a organização do trabalho, quando a nova escala nas dimensões materiais do objeto impõem uma propensão metódica a partir de estudos gráficos, necessários também quando interveem operações de montagem de elementos separados, ou quando a realização exige suportes ou órgãos de suspensão: a técnica do desenho industrial aparece então nas suas funções de elaboração e representação. Enfim, a divisão do trabalho se introduz na medida em que a fabricação desenvolve a sua complexidade e o artista a descobre nas suas dimensões econômicas concretas; ela se torna um padrão e o pintor Louis Pons, escreve com humor ao sujeito do escultor Amado que “a arte é a soma das despesas gerais” (7). A relação pessoal, excluindo qualquer outra, entre

---

(6) Jardim da fundação Kröller-Müller, Holanda.

(7) PONS, Louis, “Jean Amado”, *Cimaise*, nº 110-111, Janeiro-Abril 1973.



CESAR, "O seio", 1972.  
Ferro fundido inoxidável.



o artista e a obra não é mais, então, uma hipótese inteiramente satisfatória.

Essa renovação das técnicas é uma contribuição considerável no que concerne sistemas plásticos imaginários e iconográficos. Uma plástica larga, volumes mais livres, volumes e massas de uma dimensão bem maior, equilíbrios ou movimentos inéditos, tudo tornou-se possível. A presença visível, em uma nova escala, dos traços e das marcas de trabalho, acarreta uma plástica onde se lê a nova história das massas e das superfícies comprimidas, dobradas, estendidas, roídas aqui, polidas mais adiante. O investimento técnico claramente aparente tende a estabelecer no objeto mesmo o encadeamento de uma prática semântica nova, a narração morfológica: as expansões de César contam a nova beleza de uma massa dinâmica e fixada suavemente, as esculturas de Amado nos falam de um tempo imaginário onde o mineral e o orgânico se confundem. Se as funções da celebração do corpo, e a extensão das experiências semânticas que elas comportam, autorizam a falar de uma corrente antropomórfica na arte de hoje, é em parte à contribuição das novas técnicas figurativas que isso se deve. Tomemos o exemplo da fidelidade de uma representação corporal fragmentária, numa escala insólita e em situações de implantação e lisibilidades estranhas: César desenvolve a representação gigantesca de um seio feminino que parece flutuar sobre o pequeno lago da fábrica de perfumes Rochas; a fidelidade das técnicas de reprodução e de aumento mecânico, a partir de um molde, o material — ferro fundido inoxidável — permitem assim a visão insólita de um tal corpo gigante, afogado. Mais além, os revestimentos de pastilhas transformam as paredes de um conjunto de prédios em suporte de uma iconografia gigante, sábia ou ingênua, onde o rosto de Rimbaud jovem (10 m<sup>2</sup>), preside aos jogos das crianças (8). Em geral, o novo contacto com a fotografia modifica profundamente as funções da aparência nas artes figurativas, onde o ilusionismo dá lugar à experiências críticas sobre a objetividade da representação fotográfica. O pintor Rancillac quer desvelar o poder de condicionamento da imagem fotográfica, e Schlosser esboça uma experiência sobre a narração sociológica numa imagem pictural cuja estrutura tem sua origem na imagem fotográfica.

O aspecto mais objetivo dessa renovação das técnicas do trabalho plástico, está na ordem da extensão das funções. O exemplo mais evidente é dado pelas construções têxteis da nova tapeçaria, que hoje abandonam muitas vezes a função tradicional definida pelo estatuto mural da tapeçaria histórica. Auto-estáveis, suspensas ou estendidas, objetos limites, parêdes opacas ou rêdes transparentes, as construções têxteis renovam o campo operatório da tapeçaria, e elas abrem o caminho a uma rica série de experiências artísticas do espaço.

---

(8) Conjunto residencial *La Grande Borne*, sul de Paris, Aillaud, arquiteto.

Desde 1962, a Bienal Internacional de Lausanne estabelece a crônica que se estende à partir de 1974 graças às bienais brasileiras, britânicas, húngaras.

Não somente as práticas efetuaram concretamente penetrações notáveis na extensão do trabalho plástico em direção de novos programas iconográficos e à funções inéditas, mas a partir dela se desenvolvem também princípios de renovação artística. Elas mostram que a aquisição de novas funções plásticas ou figurativas passam pela renovação das técnicas materiais de realização, que a extensão da atividade artística à novos espaços implica a assimilação de técnicas materiais adaptadas, e em condições econômicas aceitáveis. Uma arte mural para a cidade de hoje implica em técnicas de execução que não são mais as do afresco, uma arte do relêvo outras técnicas que as do bronze ou mármore, e reencontrar o sentido de uma pintura política pode conduzir à abandonar as regras (não escritas) do jogo do quadro de cavalete, como tenta hoje em Paris o jovem pintor Ernest Pignon, que comemora os heróis da história social exibindo suas imagens multiplicadas pela serigrafia, sobre largas faixas de papel coladas no solo dos sítios históricos. Tais práticas extensivas, se elas não ditam de antemão nem novos conteúdos, nem novos sistemas formais, elas são finalmente etapas para uma modificação possível do estatuto social da atividade artística, que poderiam se reunir aos setores reconhecidos da pesquisa e da experimentação. Mas tais etapas não garantem essa inserção, que depende, evidentemente de outros fatores. Por exemplo, resta viva a proclamação do primado da visão interior, a exibição ostensiva da indiferença ao material e à técnica. É o ponto de vista "idealista" de Patkai, entretanto escultor "experimentalista", quando êle declara: "Sou antitécnico (...) Não sou eu quem escolhe o material. Este se oferece por si mesmo. Tenho, a princípio, uma concepção vaga. É uma sensação! Em seguida, tenho uma visão. Vejo a escultura, um pouco em movimento, não determinada na minha imaginação, mas efetiva. Essa visão reclama seu material. Eu aceito essas reclamações" (9).

Podemos distinguir enfim uma terceira categoria de relações entre arte e técnica, quando os sistemas artísticos se apoiam sobre técnicas ou procedimentos estrangeiros à tradição artística. É o caso já quando o projeto artístico conduz à uma realização inteiramente dirigida pelas técnicas industriais; a execução de obras de enorme dimensão destinadas à nova Fundação Vasarely faz aparecer assim uma separação nítida: ou existem técnicas artísticas clássicas capazes do

---

(9) Cf. a exposição de esculturas de Patkai, Maison de la Culture de Saint-Etienne, Setembro-Novembro 1974, catálogo por Raoul-Jean MOULIN.

rigor de execução indispensável à construções muito exigentes na definição das suas medidas lineares, e é o caso da execução pela manufatura dos Gobelins, ou é necessário encontrar no setor da produção industrial as emprêsas equipadas tecnicamente para construir o objeto com as normas da precisão desejada; é o caso da construção de painéis de vidro gravado, cujos desenhos dão, pela transparência, combinações óticas variáveis. O rigor das dimensões e do posicionamento de cada elemento gravado implica na fabricação de precisão, aparelhamento e máquinas. O nível limite da eficácia artística, ligado neste caso à percepções óticas facilmente controláveis, depende diretamente de um nível de eficiência técnica fornecido pelas técnicas industriais. As diversas proposições da arte óptica passam frequentemente por êsse tipo de relação, que justifica também a realização estandarizada dos múltiplos, e por essa via, pode conduzir à colocar em questão o estatuto da unicidade da obra de arte, como mostraram Walter Benjamin e Raymonde Moulin (10).

Em realidade, esta relação com as técnicas industriais se aplicam a outras situações, de natureza aparentemente diferente, onde as performances da execução material não estão em causa. São numerosos hoje os produtos ou os fatos feitos artísticos cuja existência é estabelecida como artísticas nos termos da utilização de técnicas ou de processos elaborados habitualmente para outros fins. Os exemplos abundam; de início, os de ordem lúdica: o artista contemporâneo retoma a manipulação do jogo elaborado, quando êle propõe, como Takis, Pol Bury e outros, a construção de agrupamentos técnicos que tem as características técnicas de uma máquina: precisão de construção, eficácia dos eletromecanismos, fiabilidade do funcionamento. Mas as normas do uso são inteiramente desviadas das finalidades habituais de produção, de transporte, de comunicação, em proveito da elaboração de relações com o gesto, com a visão: as normas artísticas do funcionamento passam pela participação do espectador, do qual se solicita a faculdade de atenção, a acuidade visual, auditiva, ou a habilidade manual. Na ordem da comunicação social, quando as "ações" dependem — como quer que seja — de um reconhecimento ou de uma identificação pelos mass-média para existir como fato artístico, elas utilizam como suporte de registro ou difusão as técnicas de comunicação social que dependem praticamente tôdas, hoje, de uma tecnologia industrial: os meios tradicionais de edição ou técnica mais recentes (video-tapes, gravadores, redes de telecomunicação, redes postais), os happenings, o body art, os envios postais são antes de tudo instituídos e celebrados pelas instâncias de uma tecnologia poderosa, cuja autoridade é estabelecida implícitamente por essas ações.

(10) MOULIN, Raymonde, "Le multiple et ses propriétés", *Devue de L'Art*, nº 12, 1971, pg. 75/82.



A relação do trabalho artístico com as técnicas de valoração dos produtos industriais e com as técnicas de comercialização não podem ser afastadas aqui: a promessa do contrôlo dos múltiplos (essa forma dita nova de arte) pelo mercado artístico, é bem mantida. Podemos julgar através dos múltiplos recentemente propostos pelo escultor italiano Berrocal, que parece ter atingido um real domínio na assimilação dos dados modernos do “bom produto”, aquêlê que pode pretender obter um lugar num mercado difícil. O produto, é claro, deve ser então altamente identificável e atraente por diversas motivações, que devem se articular a níveis diferentes. As esculturas de Berrocal funcionam, ou operam, de diversos modos: pequenas, em metal, elas são primeiramente objetos plásticos bastante formalizados, cujo estatuto estético e social é expressamente o da pequena escultura, do objeto artístico instituído pelo mercado artístico burguês já no século 19, com a reprodução de pequenos bronzes industriais. Construídos sôbre o princípio de uma montagem de peças separadas, com diversos tipos de encaixamento, elas permitem o jôgo de montar/desmontar, que inclui mesmo uma ligeira qualificação tecnológica, pela leitura necessária de um documento gráfico de acompanhamento, onde o código da representação conota os processos utilitários da imagem técnica (projeções, secções). Enfim elas se incorporam o processo de possessão e de ostentação de uma jóia, pois elas comportam frequentemente, contida e meio escondida pela montagem, uma pedra colorida, engastada num anel, que pode ser usado no dedo. É impossível não identificar aqui um parentesco com os resultados dos estudos das motivações no registro econômico, onde um bom produto é aquêlê que *trabalha* a vários níveis de solicitação. Devemos mesmo nos perguntar sôbre o papel que representam as técnicas do mercado na organização de um tal projeto artístico, no momento em que as estruturas econômicas do mercado artístico secretam organismos cada vez mais poderosos, mais técnicos, melhor articulados aos processos já provados da difusão do produto industrial. O tempo dos comerciantes-amadores está ultrapassado, o tempo em que Vollard aconselhava à Derain a viagem à Londres, o tempo em que a intuição o levava a explorar a extensão do trabalho dos pintores na edição dos livros de luxo. Hoje o tempo é o das organizações internacionais que analisam o mercado, dirigem e exploram uma produção, estabelecem o contacto com instituições públicas quando estas levam a uma política utilizável nêsse domínio, em nome da cultura, da diplomacia ou da economia, e ajudam então indiretamente o mercado, e atenuam os riscos. E nessa nova situação, é necessário seguir Raymonde Moulin quando ela mostra que o artista, quando está integrado num processo de produção industrial, cai numa situação de dependência total desse mesmo processo. Não sômente no que concerne a existência ou não

da sua atividade, mas ainda, quando esta começou; o artista se torna o produtor inicial de uma cadeia de mais valia.

Esclareçamos com dois exemplos das relações com uma estrutura industrial. O *Studio Zero*, em Milão, faz estudar, por artistas, protótipos de objetos artísticos; fabrica-os, coloca-os à venda, completos e acabados (êles são vendidos com as molduras). Alguns são em tiragem limitada (uma centena de exemplares), outros não. A difusão, internacional, é assegurada por representantes, equipados com catálogos onde figuram, com muita qualidade, os objetos; estes se distinguem um dos outros sobretudo pelas (em ordem decrescente): dimensões (a relação das superfícies varia de 1 a 6); coloridos (os pretos e brancos dominam no mais dos casos), sistemática (formal ou figurativa). Sua significação eventual e seu grau de aderência a um fazer individualizado são características que restam muito vagas e indeterminadas: um exame atencioso confirma, aliás, que G. T. . . . assina indiferentemente uma obra figurativa ou não. No catálogo, o nome dos artistas é mencionado com uma discreção inusual, com os mesmos caracteres tipográficos que as outras indicações: como o material, as dimensões, o nome do artista e o título da obra não são mais que elementos técnicos. Por precaução comercial sem dúvida, a menção de uma data não aparece jamais; ela poderia favorecer um obsoleto possível, dificultar a difusão ulterior de uma série menos rapidamente vendida, etc. A integração do produto artístico em uma estrutura industrial conduz bem a uma alteração das características tradicionais do objeto artístico; os princípios de um sistema comandado pelas regras do mercado refletem a adaptação do trabalho artístico aos fins do mercado mesmo.

Um francês, técnico em computadores, Yves Kodratoff, sublinha, de outro lado, que o projeto por êle constituído de uma escultura programada por computadores é condenado a uma execução pobre e precária, em gesso. O trabalho em materiais mais resistentes e plasticamente mais ricos de possibilidades (metal) implica um poder técnico e econômico tal que só uma instituição industrial importante poderia realizá-lo. Aqui, a boa vontade de um mecenas industrial, que pode ser tentado em assegurar sua glória por muitas outras maneiras, condiciona absolutamente a realização efetiva da obra.

Assim, não é certamente do lado das técnicas industriais que se encontram rapidamente reunidas as condições necessárias para uma exploração livre das relações do projeto artístico e do intenso desenvolvimento da tecnologia contemporânea. Em realidade, a integração do produto artístico à uma cadeia industrial e comercial é contestada e recusada por uma larga parte dos artistas de hoje, que assim man-

têm aproximadamente suas relações com a indústria e com as técnicas industriais no nível da maldição lançada por M. Ingres (11).

Mais concretamente, é sobre a relação semântica atual da arte e das técnicas que é preciso se interrogar. A relação com as técnicas não é, com efeito, unicamente de ordem do acontecimento ou da função. O problema não é somente de identificar o investimento técnico onde êle se encontra e medir suas consequências diretas, mas também de se perguntar se êle contribui, e sob quais condições, à uma inserção positiva ou crítica das técnicas na cultura, se êle contribui a estabelecer alguma coisa de comparável à inserção das imagens da natureza, mostrada sob a forma de paisagens felizes ou terríveis, no tempo em que essas imagens se confundiam com as dos lugares da produção econômica dominante — a “paisagem” inglesa, ou com o espaço do comércio e trocas — a “marinha” holandesa.

Mas se já a identificação da realidade técnica na arte é geralmente subvalorizada hoje, a contribuição semântica do investimento técnico parece mais esporadicamente ignorada (12). Há alguma confusão no fato de não se distinguir que a experimentação das técnicas, seu desenvolvimento e funcionamento numa finalidade artística são, agora, caracteres gerais da arte contemporânea: essa cegueira mesma tem talvez um sentido; não seria preciso procurá-lo do lado de uma concepção profundamente idealista do trabalho artístico, separado a priori do trabalho de produção, de seus aspectos prosaicos de esforço, utilidade, de sua alienação fundamental no caso da exploração efetiva do trabalho no sistema de produção? Nem o produtor, nem o explorador podem, em tais condições históricas e sociais, reconhecer de uma vez uma estética que teria sua origem nas técnicas e processos da produção, porque esta é a instância conflitual *elementária*.

Encontramos uma confirmação dessa distância social em relação às técnicas contemporâneas na atual política dirigida aos ofícios (\*)

---

(11) Em sua resposta ao relatório da Escola Imperial de Belas Artes, em vista da reforma de 1863, Ingres escreve: “Agora que em misturar a indústria à arte. A indústria! Não queremos! que ela fique no seu lugar e não venha estabelecer sobre os degraus de nossa escola, verdadeiro templo de Apolo, consagrado somente às artes da Grécia e Roma!” Citado por GUERRAND R. H., *L'art nouveau en Europe*, Paris, 1965.

(12) Cf. IMAMICHI T. “A técnica e os problemas da estética”, *Vers une esthétique sans entraves. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Paris 1975, p. 207/222. Este autor considera que a técnica tem duas consequências na arte de hoje: “a expressão do eu (...) tornada a única forma autêntica da arte moderna” e “a obra de arte (...) tornou-se agora seu próprio fim”. A demonstração da *abstração técnica* (?) e da besteira da arte abstrata informal (pg. 214-215) situa êste texto bastante longe das realidades da arte contemporânea.

(\*) “Métiers d'art” no original.



(iniciativa do Presidente da República), pelo govêrno francês. Trata-se de manter os ofícios que empregam técnicas antigas, favorecendo seu exercício, por intermédio de várias medidas regulamentares, particularmente fiscais, e sobretudo de lhes dar uma finalidade no setor da conservação do patrimônio artístico e histórico. Isola-se assim, radicalmente, tais atividades das atividades artísticas contemporâneas, que entretanto sofrem também as consequências da crise econômica; independentemente de suas funções e finalidades comuns, situadas na ordem do ambiente (\*\*), êsses trabalhos são portanto dissociados em duas categorias, a que não é realmente reconhecida como uma atividade artística é sem dúvida rejeitada em função de sua proximidade à estruturas gerais de produção.

A relação semântica entre arte e técnica é, nos próprios artistas, frequentemente ausente, e essa ausência pode refletir a “dificuldade de viver” do artista na civilização de produção: essa ausência tem o sentido da frustração de uma realidade social que, fascinante ou não, é julgada inconveniente nas páginas do código das atitudes culturais. Tudo se passa comó se uma auto-censura desviasse o artista de todo discurso sobre a produção, suas técnicas, suas condições.

Alguns entretanto mostraram o poder crítico da produção artística nêsse sentido: Tinguely construiu uma mecânica irônica. Mas, a maior parte do tempo, se recusa a observar o poder de celebração que possuem as técnicas contemporâneas quando elas trabalham na ordem artística: elas dão então uma imagem lírica de seu poder material que a captura no sistema de produção *aliena*. A beleza possível de uma construção metálica utilitária, ou sua aptidão em criar um jogo no espaço social, são frequentemente anuladas em função de imperativos econômicos; da mesma maneira são reduzidas à estrita necessidade a aptidão dos objetos em oferecer uma resistência ao uso, sua precisão de definição, sua aptidão em construir outra coisa que uma resposta a um programa utilitário. Ao contrário, a obra de arte que procede das técnicas contemporâneas pode desenvolver contribuições semânticas específicas: ela pode parodiar as normas de execução do produto industrial, e suas normas de resistência ao uso. Misturando processos de construção e aglomeração, dando uma hiperdimensão aos pêsos e espessuras, ela pode ao mesmo tempo denunciar o uso social convencional das técnicas e demonstrar seu poder efetivo a maior parte do tempo alienados pela lei do lucro, pela economia da realização, ou a busca de uma fragilidade intencional. Ela pode não sòmente ajudar a denunciar as normas medíocres dos produtos industriais correntes, mas geralmente também ajudar a colocar em causa nossas relações com êsses produtos: as imagens de Peter Klasen nos falam da aderência possível do corpo e das coisas,

(\*\*) “Cadre de vie no original.

o *Pégaso* de ferro de Bernard Luginbuhl chama à ordem do humor e da inocência o mundo da construção mecânica. A construção de uma imagem poética das técnicas da arqueologia e da sociologia abre mesmo o campo da investigação artística sobre as técnicas do conhecimento científico. Todos os desenvolvimentos recentes de uma experiência artística mais próxima de um comportamento antropológico que experiências formalistas, confirmam, mesmo se os resultados atuais são com frequência distantes, a possibilidade de uma reinserção dos dados da civilização da produção no discurso artístico.

Se as margens de todo trabalho imaginário não podem historicamente deixar de seguir os limites das estruturas fundamentais da organização social, é preciso somente admitir que nossas sociedades, mais que nunca complexas nas suas superestruturas, não podem produzir um tipo único de atividade imaginária. É então normal que se superponham os estratos que revelam, com intensidades diferentes, os diversos níveis da articulação da atividade imaginária com as estruturas sociais. No nível de uma organização que privilegia o mercado pode corresponder um fato artístico comandado e praticamente dominado pela economia; no nível da produção fundada sobre as técnicas de domínio do meio ambiente e de sua transformação material pode corresponder um trabalho imaginário fundado sobre a referência à técnica como sistema de articulação do mundo. Numa sociedade que abandona o sistema de valores que autorisavam a beleza do corpo humano com a realidade do deus, pode enfim aparecer um desenvolvimento imaginário sobre novos instrumentos explicativos e produtivos. Porque não chegaria ela, com seus próprios meios, ao nível de uma interrogação sobre os novos procedimentos e finalidades das ciências e das técnicas? O acesso de um grande número de homens aos procedimentos e técnicas da produção e ciências contemporâneas constitui o fato cultural novo do fim do século 20. É pouco verossímil que êle não alimente ainda mais, e logo, a produção imaginária.

O projeto materialista da relação da arte com a técnica é antigo

(13). Pode êle agora se realizar? A arte conceptual tenderia a demonstrá-lo, utilizando para fins de criação geral as técnicas de representação emprestadas da conceptualização industrial. Ela é talvez o indício de um novo tipo de comportamento artístico fundado sobre os instrumentos do pensamento técnico.

GÉRARD MONNIER,  
da Universidade de Provença  
(trad. de Jorge Sidney Coli).

---

(13) Cf. DE LABORDE; *Exposition Universelle de Londres en 1851. L'union de l'art et de l'industrie*, Paris 1856.