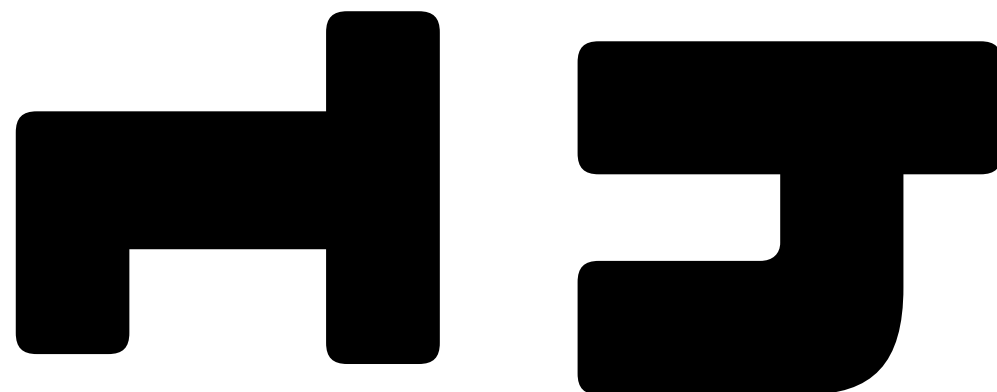


SEIS PARÁGRAFOS EM DAN FLAVIN

Tradução por Gabriel Vieira (Gabriel Blazar)¹
 Revisão por Emanuel de Almeida e Liliane Benett
 Texto por Hal Foster ²

¹Gabriel Blazar, 1998, paulista. Atualmente graduando em Artes Visuais/Escultura pela Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Se formou como técnico em Comunicação Visual/Design, logo após iniciou o curso técnico em Moda mas não concluiu, e trabalhou por um determinado tempo como designer têxtil júnior para moda e decoração, no interior de São Paulo. O artista propõe abordagens interdisciplinares entre arte contemporânea e ciência, e tem interesse em produzir ruídos nos corpos através da experiência com a cor-luz, som e espaço. Fez sua primeira Exposição Individual intitulada "Horizonte de Eventos" no ano de 2019, no Centro Cultural Light, Centro-RJ. E-mail: gabblazar@gmail.com



²Hal Foster é professor da cátedra "*Townsend Martin*" de arte e arqueologia da Universidade de Princeton e autor, mais recentemente, de *Prosthetic Gods* (MIT Press, 2004).



A tradução, sua revisão e seus direitos autorais, morais, financeiros e jurídicos são de total responsabilidade do tradutor Gabriel Vieira. Qualquer questão deverá ser tratada diretamente com o autor. A Revista Desvio está isenta de responsabilidade sobre o tema e atua apenas como veículo de informação.



H

Durante anos, tomei Donald Judd em sua palavra: que o Minimalismo é absolutamente contrário ao ilusionismo pictórico e ao espaço virtual (por que, eu pensei tolamente, não entender um literalista literalmente?). Mas esse relato é verdadeiro para a arte de Judd, muito menos a de seu amigo Dan Flavin, cedo ou tarde?¹ Qual é o destino da celebrada oposição entre “objeto específico” e espaço ilusionista no resultado do Minimalismo – e o papel de Flavin nessa história? Em oposição ao ilusionismo, poderia o Minimalismo também ser sustentado por ele, ligado a ele, investido nele? No meu próprio literalismo (que foi aprofundado pelo literalismo do processo e da arte site-specific), não prestei atenção suficiente a como esse ilusionismo, por mais que transformado, poderia ser preservado no Minimalismo, até expandido por ele – e, além disso, liberado em todos os lugares, na opticalidade dispersiva da arte da Luz e do Espaço que flutuava no Minimalismo (especialmente em Flavin), com Robert Irwin, James Turrell e outros. Talvez a quebra minimalista da virtualidade pictórica no espaço real fosse apenas parcial e temporária, um artilheiro histórico a caminho do atual triunfo do virtual - e não apenas na arte.

1. Este texto deriva de uma palestra proferida em uma conferência em 23 de outubro de 2004, na Galeria Nacional de Arte, Washington, DC, em ocasião da retrospectiva de Flavin. Judd expôs o caso minimalista contra o ilusionismo em seu célebre ensaio “Objetos Específicos”, *Anuário das Artes 8*, 1965. Rosalind Krauss apontou, prescientemente, a persistência do ilusionismo em seu trabalho em seu texto curto, mas sugestivo, “Allusion and Illusion in Donald Judd” (*Artforum*, maio de 1966), mas seu argumento era que Judd não era anti-ilusionista o suficiente, e quando li a matéria, ela também foi substituída por meu próprio relato infligido por Judd da quebra minimalista (como articulado em “The Crux of Minimalism” [1987], em *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century* [Cambridge, MA: MIT Press, 1996]).

N

Judd teve pânico ilusionista da mesma forma que alguns homens têm pânico de homossexuais, e isso o compeliu a projetar o ilusionismo longe de seu trabalho e, em menor grau, do de Flavin. “Eles não envolvem espaço ilusionista”, declarou Judd sobre os “ícones” de Flavin em 1964, que ele descreveu como “diretos” (grande elogio a ele), apenas para qualificar sua avaliação com as luzes fluorescentes: “Quero um objeto definido, particular”, escreveu Judd em 1969. “Acho que Flavin quer... um fenômeno em particular.”² Flavin nunca se inscreveu totalmente no programa de objetos específicos; contudo, ambos os artistas entretinham um jogo entre “objeto” e “fenômeno”, suporte material e efeito ilusionista (aqui Judd transformou uma oscilação dentro de ambas as práticas em uma oposição entre as duas).³ Essencial para nossa experiência de uma [obra] fluorescente de Flavin é o revezamento de nossa atenção entre equipamento, gás, tubo luminoso, brilho prolongado da cor e difusão espacial da luz; e ele sabia disso: “O termo composto ‘imagem-objeto’ descreve melhor meu uso do *medium*”.⁴

2. Donald Judd, em *fluorescent light, etc.*, de Dan Flavin (Ottawa: Galeria Nacional do Canadá, 1969), reimpresso em Donald Judd, *Complete Writings 1959–1975* (Halifax: The Press of the New Scotia College of Art and Design 1975) 200.

3. “Por favor, não me refira ao meu esforço como escultura e a mim como escultor. Ainda não manuseio e modelo obras tridimensionais, mesmo nos “objetos específicos” juddianos, de Barbara Rose. Sinto-me à parte dos problemas da escultura e pintura” (Dan Flavin, Carta de 17 de junho de 1967, a Jan van der Marck, em *Dan Flavin: three installations in fluorescent light* [Cologne: Kunsthalle Köln, 1973], 95).

4. Dan Flavin, “some remarks...” (*Artforum*, dezembro de 1966), in *ibid.*, 91.

Para Flavin, o esforço com o ilusionismo foi principalmente em manter “a lâmpada enquanto imagem em equilíbrio com [a lâmpada] enquanto objeto”⁵. Contudo, esse esforço precedeu também os trabalhos fluorescentes; estava em jogo desde que ele mudou, no final da década de 1950, de suas agitadas aquarelas para suas latas e ferramentas esmagadas contra fundos de compensado pintados (que ele chamou, em um típico *riff* de assonância joyceana, de “pintura física factual plana de plasticidade firme”).⁶ A mistura de pintura abstrata e objeto encontrado aqui atesta as duas forças principais a trabalhar: Como outros em seu meio, Flavin estava impressionado com Barnett Newman, e naqueles dias não se podia evitar Rauschenberg e Johns (cuja linhagem foi destacada pela exposição “The Art of Assemblage”, montada no MoMA em 1961, quando Flavin ainda era um guarda lá). Qualquer uma dessas linhas de influência – Newman ou Rauschenberg/Johns – poderia ter levado Flavin a extrudir o pictórico no espaço real; ainda outra influência, não representada na exibição do MoMA ou em outros lugares de Nova York em 1961, garantiu a mudança: o construtivismo de Tatlin e Rodchenko. Esse precedente veio por meio de um livro da historiadora de arte inglesa Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, publicada em 1962 (também foi importante para Carl Andre e Sol LeWitt, que alertaram Flavin para isso). Três anos depois, ele olhou para esse projeto construtivista como base de sua própria “proposta”: “Essa decoração dramática foi fundada na jovem tradição de uma revolução plástica que dominou a arte russa apenas quarenta anos atrás. Minha alegria é tentar construir a partir dessa experiência “incompleta” como eu achar melhor. O Monument 7, sob uma fria luz branca fluorescente, homenageia Vladimir Tatlin, o grande revolucionário, que sonhava com a arte como ciência. Permanece uma ordem vibrante e aspirante, em lugar de seu último planador, que nunca saiu do chão.”⁷ Embora a recuperação dessa “experiência incompleta” tenha sido uma parte importante do projeto neo-avant-garde dos anos 50 e nos anos 60, foi também, necessariamente, um recuo: o que era, para Tatlin, um monumento radical que simbolizava uma nova ordem havia se tornado, com Flavin, uma “decoração dramática” que elogiava um artista fracassado. E Flavin permanece no limiar entre o ilusionista e o real, o estético e o utilitarista.

5. Dan Flavin, “... in daylight or cool white” (*Artforum*, dezembro de 1965), in *ibid.*, 87.

6. *Ibid.*, 86.

7. Dan Flavin “The Artists say” (*art voices*, verão de 1965), in *ibid.*, 84.

“Posso abusar da iluminação de uma maneira suficientemente útil”, Flavin destacou uma vez, “e ainda realizar o que considero arte.”⁸ Fornecido por “qualquer loja de ferragens”, luzes fluorescentes foram implantadas no início dos anos 60, como ainda são hoje, nos espaços cotidianos: fábricas, escritórios, lanchonetes, metrô, estações de trem (em 1976, a Flavin instalou luzes em duas plataformas no Grande Terminal Central). Elas também foram usadas comercialmente, e as cores são antinaturais, muitas vezes vistosas; com efeito, além de ordinárias, as luzes são de mau gosto e Flavin não se esquivou dessa associação: uma vez ele observou que as lâmpadas fluorescentes evocam um “restaurante chinês do Brooklyn” e um trabalho incandescente como o ícone V (*Coran’s Broadway Flesh*), 1962, também tem um lado exagerado (com sua tonalidade carnuda e luzes chamativas, foi intitulado em homenagem a “um jovem homossexual inglês que amava a cidade de Nova York”).⁹ Por um lado, então, Flavin sustentou que “não há espaço para o misticismo na difamação da Pepsi....Meus tubos fluorescentes nunca ‘se esgotam’ desejando um deus.”¹⁰ Por outro lado, as luzes podem ser gloriosas, os efeitos extáticos, e Flavin usava frequentemente ambos os termos quase no sentido de transporte religioso. Aqui está outra ironia de diferentes associações unidas em tensão: evocações de espaços transcendentais de um lado (Flavin projetou luzes para uma igreja em Milão, finalmente realizada em 1997, um ano após sua morte) e de estações de trem e metrô, do outro. Newman fecha em luzes da Broadway.¹¹

8. “Dan Flavin Interviewed by Phyllis Tuchman” (1972), em Michael Govan e Tiffany Bell, *Dan Flavin: A Retrospective* (Nova York: Dia Art Foundation; Washington, DC: National Gallery of Art, 2004), 194. Eu estou em dívida com Bell por sua experiência.

9. *Ibid.*

10. Dan Flavin: three installations in fluorescent light, 94. “Difamação da Pepsi” é um bom exemplo de sua inteligência.

11. Uma ironia relacionada é ativa em sua prosa (talvez Flavin tenha aprendido com Joyce), onde estados êxticos às vezes são minados por humilhações humorísticas. Ironia é um termo-chave para Flavin, como nesta observação: “O tubo radiante e a sombra projetada por seu suporte pareciam irônicos o suficiente para se sustentar” (*ibid.*, 87). Isso sugere que cada aspecto “ironiza” o outro na maneira que resiste à decisão de um como primeiro ou fundamental. A esse respeito, Flavin é mais um ironista do que um literalista, ou melhor, ele encontra no literalismo uma ambiguidade que mantém ambos trabalho e observador em tensão: o que você vê nunca é exatamente o que você vê.

Flavin envolve outras oposições – entre imediatismo e mediação, por exemplo, e materialidade e imaterialidade – oposições em jogo em quase todos os lugares na arte avançada dos anos 60. E ele frequentemente falou pelos dois lados. Por um lado, “o tubo físico de luz fluorescente nunca se dissolveu ou desapareceu ao entrar no campo físico de sua própria luz”.¹² Por outro lado, o “brilho” da luz pode “trair de algum modo sua presença física em uma invisibilidade aproximada.” Aqui, novamente, Flavin quer manter os efeitos em tensão; no entanto, é difícil que a tensão seja mantida, e muitas vezes seu trabalho parece mais *site erosive* do que *site specific*: “Uma lâmpada fluorescente de dois metros e meio ... pressionado em um canto vertical “, ele admitiu sobre uma peça como a que ele dedicou a Johns” pode eliminar completamente essa estrutura definida “.¹³ Esse aspecto crucial de seu trabalho suscita minha principal afirmação aqui: com Flavin, vemos o anti-ilusionismo minimalista cercado ou superado como um campo expandido de ilusionismo. Para ser mais exato, seu trabalho vai além do quadro da pintura e sai do pedestal da escultura para um domínio menos de objetos específicos do que de espaços pictóricos ampliados. Pode ser que sua principal conquista não foi apenas abstrair tal pictorialismo (que foi feito antes dele), mas também atomizá-lo?¹⁴ Em seu minimalismo (se essa ainda é a palavra correta), literalizar é também pictorializar, até mesmo opticalizar: a ilusão não é negada tanto quanto extrudida no espaço.¹⁵ Essa difusão da luz colorida no espaço real, Rosalind Krauss argumentou em 1969, tem “a profundidade simultânea e a inacessibilidade física do espaço ilusionista”; com efeito, “o espaço [real] ‘da sala além’ ... sustenta as convenções da pintura”.¹⁶ Com Flavin o literal não corrige o ilusionista; pelo contrário, é incorporado por ele. E o mesmo pode ser dito de nossos próprios corpos no meio de seu trabalho: No extremo, sua luz colorida sobrecarrega nosso aparato visual. Além de qualquer mistura óptica, sua luz parece existir em nossos olhos ofuscados.

12. Ibid., 91.

13. Ibid., 87.

14. Talvez seja isso que Robert Smithson tinha em mente quando escreveu em 1966: “A destruição de Flavin do tempo e espaço clássicos se baseia em uma noção inteiramente nova da estrutura da matéria” (Robert Smithson: The Collected Writings, ed. Jack Flam [Berkeley: University of California Press, 1996], 10).

15. Dan Graham chamou o efeito de “ilusionismo reverso” em “Art as Design / Design as Art”, em *Rock My Religion: Writings and Projects 1965–1990* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), 211.

16. Rosalind Krauss, entrevista sem título, *Artforum*, janeiro de 1969, pp. 53–54.

“Como já disse por vários anos”, escreveu Flavin em 1966, “acredito que a arte está derramando seu vaidoso mistério por um senso comum de decoração bem realizada. “Simbolizar” está diminuindo – tornando-se modesto. Estamos pressionando para baixo em direção a nenhuma arte – um senso mútuo de decoração psicologicamente indiferente – um prazer neutro de ver conhecido por todos.”¹⁷ Como sabemos, Flavin não queria derramar esse “mistério” completamente (anteriormente, ele caracterizou sua arte “magia em branco”), mas a “decoração” não era inconsiderável para ele, como era para os abstracionistas de Kandinsky e Mondrian nos anos 1910 e 20, e para os greenbergianos nos anos 60.¹⁸ Pois a decoração é avaliada negativamente apenas se a abstração se comprometer absolutamente com a especificidade do *medium* e/ou com autonomia estética, e para Flavin não era. “Às vezes,” ele disse sobre os ícones, “eles podem ser blocos de lâmpadas perdendo sua identidade para um conjunto maior”; e ainda mais com as lâmpadas fluorescentes, “as luzes são integradas aos espaços ao seu redor”.¹⁹ Mas Flavin recusou qualquer conexão com a então incipiente arte de instalação: “Não gosto do termo ‘ambiente’ associado à minha proposta”, escreveu em 1967. “Me parece implicar condições de vida e talvez um convite para uma residência confortável. Tal uso negaria um senso de artifício visual direto e difícil.”²⁰ Apesar de seu movimento para o espaço real, ele queria reter a intensidade pontual da abstração modernista tardia: “Pretendo por compreensões rápidas – situações de entrada e saída. Acho que se tem momentos explícitos com tal espaço de luz em particular.”²¹ Essa “decoração bem realizada”, que libera a opticalidade de uma pintura de Poons ou Olitski no meio espacial da luz colorida, afasta Flavin de Judd, Andre e amigos para Irwin, Turrell e companhia; isto é, alinha-o a uma genealogia da arte que frequentemente envolve condições de imersão e efeitos de deslumbramento (“encare a luz e você é fascinado”).²² Se a proeminência de um artista como Olafur Eliasson é alguma indicação, essa linha antes secundária (que efetivamente desfaz a dimensão materialista do minimalismo - é vontade de “especificar” objeto, observador e espaço) é agora dominante. E essa devolução pode ser levada a representar uma catástrofe (no sentido etimológico de uma “virada inferior”) - a catástrofe do minimalismo.

17. Dan Flavin: three installations in fluorescent light, 89.

18. Ibid., 83.

19. Ibid., 82 and 89.

20. Ibid., 95.

21. Ibid.

22. Ibid., 87.