

Parloff - Futurismo e Minimalismo. (1)
(Michael Fried: Art and Objecthood in
Zakach: Minimal Art: A Critical Anthology)

Uma

Uma obra de arte "denota" o teatro quando tem uma estrutura formal auto-suficiente e coerente, que se mantém fiel ao seu próprio meio (medium) e gênero.

Quando, por outro lado, a obra de arte não tem existência à parte de uma determinada situação ou audiência, quando depende de seu observador, é incompleta sem ele, tem fixado a espera dele e se recusa a parar de confrontá-lo, distanciando-o, isolando-o então ela

"degenera" em "meio" teatro. Há uma guerra, escreve Fried, em curso entre o teatro e a pintura modernista, entre o teatral e o pictórico - uma guerra que não é basicamente um assunto de programa e ideologia, mas de experiência, convicção e habilidade.

A discussão de Fried é uma reação direta à obra de artistas minimalistas (ou, como ele diz, "literalistas") como Robert Rauschenberg, Donald Judd, Tony Smith, e outros todos, nas palavras de Howard N. Fox, "Explorando o modo no qual a ambiência, a escala, a localização e a repetição poderiam influenciar e maneira pela qual a mais simplicidade de suas estruturas mínimas de "primários" - cubos, cilindros e outros sólidos básicos - eram percebidas."

Como os seus antepassados construtivistas - e mais notavelmente Tatlin, cujo "contra-relevo" discutido no capítulo precedente - os minimalistas dos anos recentes afirmaram que as suas "esculturas" podiam existir apenas em relação ao ambiente e ao observador, que eles eram afetados pelas condições externas à sua materialidade.

É esse "latente ou oculto naturalismo" - a pretensão de objetividade ao mundo real - que Fried chama de "teatralidade".

P. 195/6.

Teatro/arte/plástica

anos 60 -
minimal art

Uma preleção relacionada com ela, e que Fried deplorava e a noção apresentada por John Cage de que "os banheiros entre os artistas estão em processo de desmonocamentamento".

Enquanto de fato os artistas individuais nunca foram mais relacionados às convenções que constituem as suas respectivas esências.

E Fried conclui:

"Os conceitos de qualidade e de valor, e na medida em que não centrais para a arte, o conceito de própria arte - são significativos, ou completamente significativos, apenas dentro dos artistas individuais. O que se situa entre os artistas é teatro." Fried "Art and Objecthood".

Exatamente porque a arte "degenera" quando se aproxima da condição de teatro, os conceitos de qualidade e de valor são inerentes apenas às artes individuais e às suas divisões estabelecidas, é algo que Fried realmente nunca explica.

Presume-se que o objeto de arte não deve ser confundido com o ambiente ou com a sua situação no mundo, e que sua estrutura formal deva ser governada por valores como coerência e unidade.

A verdade é contudo que, quer se goste ou não, a maior parte de arte e de literatura desde os meados dos anos 60 tem se distanciada do modelo de coerência do alto modernismo, e rejeitar tal arte por atacado como não-arte ou não-literatura não é particularmente útil para a crítica.

Howard Fox observa:

"Uma noção mais ampla de teatralidade parece ser exigida aqui."

A teatralidade pode ser considerada aquela proposta nos arts visuais por uma obra que se revele, no nível da observação, alguma coisa diferente daquilo que de se empírico.

Isso é precisamente antitético ao ideal moderno do objeto auto-suficiente, completamente manifesto, e a teatralidade pode ser a única propriedade difusa de arte pós-moderna.

É poderíamos acrescentar, uma propriedade difusa de arte futurista também - uma arte que antecipa e nome própria predileta pelo "espaço entre os meios (meios) tradicionais", que Fried rejeita como teatro.

(Rosa de Jullio)

É a medire mesmo quando cortada em pequenos triângulos, quadrados ou papuados com um instrumento, se caracterize pela plasticidade, o metal sem flexibilidade e maleabilidade para adquirir ^{as} diferentes formas.

Um terceiro mediu usado por Tatti é o vidro, seja no formato de vidreiras, vidreiras retangulares ou de cilindros ou cones.

A principal característica do vidro explorada pelo artista, é naturalmente a sua transparência, uma transparência que, como observou August Bouell, é um diálogo transiçõ entre o espaço interior e o exterior, o espaço de obra de arte e o do contemplador.

O léxico de materiais de Tatti corresponde assim ao apelo de Marinetti para a destruição da sintaxe e docação das palavras livres, ou + próximo de caso à linguagem zaum de Khlebnikov, no qual as palavras são fragmentadas e os sílabas e outros fenômenos realizados a fim de se produzirem outros significados.

De fato, diz-se que Khlebnikov trabalhou com um alfabeto no qual os consoantes eram de metal e os vogais, de vidro.

Outro elemento / contra-relevo da alguns vgr chamo de relevo de canto de parede de Tatti, ficam impressionantes ante de mais modo, pelo fato de $\tilde{\gamma}$ n é um relevo de modo algum, mas uma anomaleza feita para se pendurar sem suporte que limite ou define, e que existem fora no espaço.

A referência implícita à pintura, e algo emoldurado, mostra palavras já está presente.

Enfoque Boccioni refere-se que quando ao Espaço do espaço real tocando - e um pedestal de base

Kraus - Pansys in Sculpture

Tatlin, como nota Rosalind Krauss, relaciona o relevo de tanto de parede ao plano de paredes reais, e Kraus de suporte físico da obra. Le e funções do pedestal de Boccioni e põe entre parater o objeto escultural e relevo ao espaço natural, declarando que a que verdadeira ambição é algo diferente do mundo aleatoriamente organizado de mesas, cedros e janelas, e funções do canto de parede de Tatlin é mostrar em que o relevo ali substituído tem continuidade no espaço do mundo e é dependente dele para o seu significado.

O contra-relevo de Tatlin é percebido pelo observador como uma projeção de paredes reais. em é até pendurado.

Os pinos e aires feitos de metal são reunidos como que para se estenderem para fora no espaço em vez de se aglutinarem em torno de um núcleo central.

Na verdade, não há centros aqui, a obra nos confronta como objeto sem peso, aparentemente móvel, flutuante por assim dizer, num espaço indeterminado.

Contudo, embora seja impossível inferir qualquer parte deste relevo das relações observáveis de suas outras partes, o todo é cuidadosamente equilibrado por uma instalação inclinada e a sua complexa interação de diagonais.

Charlotte Douglas escreve:

Tatlin conduzirá seus materiais a um equilíbrio tão cuide de dor que não tem consciência de seu peso mas apenas de sua textura e sua harmonia estrutural.

Do suprimir o suporte óbvio - tanto com o plano de apoio de um relevo como o plano anexo ao chão de escultura tradicional - Tatlin parece suprimir a própria realidade.