

formais do metal, por exemplo, são completamente diferentes daquelas da madeira. Se a forma inerente da madeira é o plano geométrico, chato de ambos os lados e feito com serrote para ter quinas regulares, o metal é manufaturado em folhas finas, sendo sua forma mais pura na ambientação urbana o cilindro ou o cone, produzidos por corte, curvatura ou dobragem. Se a madeira tem a sua própria cor natural, a superfície polida do metal reflete a luz, acentuando desse modo a sua forma. Se a madeira, mesmo quando cortada em pequenos triângulos, quadrados ou perfurados com um instrumento, se caracteriza pela solidez, o metal tem flexibilidade e maleabilidade para adquirir diferentes formas. Um terceiro *medium* usado por Tátlin é o vidro, seja na forma de vidraças retangulares ou de cilindros ou cones. A principal característica do vidro explorada pelo artista é, naturalmente, a sua transparência, uma transparência que, como observa Margit Rowell, “nos dá uma transição entre o espaço interior e o exterior, o espaço da obra de arte e o espaço do contemplador”⁴².

O léxico de materiais de Tátlin corresponde assim ao apelo de Marinetti para a destruição da sintaxe e colocação das palavras livres, ou, mais próximo de casa, à linguagem *zaúm* de Khliébnikov, na qual as palavras são fragmentadas e as sílabas e outros fenômenos realinhados a fim de se produzirem novos significados. De fato, diz-se que Khliébnikov sonhou com um alfabeto no qual as consoantes eram de metal e as vogais, de vidro⁴³.

Quando olhamos um contra-relevo (algumas vezes chamado de “relevo de canto de parede”) de Tátlin (ver Fig. 2.9)⁴⁴, ficamos impressionados, antes de mais nada, pelo fato de que não é um re-

42. Ver Rowell, “Tatlin”, p. 97; John Milner, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1983, pp. 91-98. As ilustrações de Milner exemplificam as diversas espécies de relevos.

43. Ver Rowell, “Tatlin”, p. 97.

44. No mundo ocidental hoje, os contra-relevos de Tátlin e a maior parte dos relevos de parede são conhecidos apenas através de fotografias, desenhos e reconstruções. Ver Stephanie Barron e Maurice Tuchman, eds., *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, Los Angeles County Museum of Art, 1980, p. 255.

levo de modo algum, mas uma *assemblage* feita para se pendurar sem um suporte que limite ou defina a sua extensão física no espaço. A referência implícita à pintura, a algo emoldurado, noutras palavras, não está mais presente. Enquanto Boccioni segregava a sua *Garrafa no Espaço* do espaço real colocando-a num pedestal de base, Tátlin, como nota Rosalind Krauss, relaciona os seus relevos de canto de parede aos planos de paredes reais, que servem de suporte físico da obra:

Se a função do pedestal de Boccioni é pôr entre parênteses o objeto escultural em relação ao espaço natural, declarando que a sua verdadeira ambiência é algo diferente do mundo aleatoriamente organizado de mesas, cadeiras e janelas, a função do canto de parede de Tátlin é insistir em que o relevo ali sustentado tem continuidade no espaço do mundo e é dependente dele para o seu significado⁴⁵.

Aqui, mais uma vez, defrontamo-nos com a aspiração futurista de produzir uma arte limítrofe com a vida, a aspiração refletida na exigência de Marinetti de uma “imaginação sem fio” ou na insistência de Cendrars, em seu manifesto de *Sturm*, de que “Je n’écris pas par métier. Vivre n’est pas un métier”. O contra-relevo de Tátlin é percebido pelo observador como uma projeção de paredes reais em que está pendurado. As finas e aéreas folhas de metal são reunidas como que para se estenderem para fora no espaço em vez de se aglutinarem em torno de um núcleo central. Na verdade, não há centro 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 sua instalação inclinada e a sua complexa interação de diagonais. Charlotte Douglas escreve:

Tátlin conduziu seus materiais a um equilíbrio tão cuidadoso que não temos consciência do seu peso, mas apenas de sua textura e sua harmonia estrutural. Ao suprimir o su-

porte óbvio – tanto com o plano de apoio de um relevo como o plano assentado no chão da escultura tradicional –, Tátlin parece suprimir a própria gravidade⁴⁶.

Nessa variante radical da colagem, os vestígios figurativos quase desaparecem. Podemos dizer, é claro, que tal contra-relevo particular parece uma vela que se enfuna ou a proa de um navio, e relacionar isso a informações biográficas de Tátlin como marujo. Por outro lado, pela sua colocação na parede de uma sala, o relevo pode ser visto como a réplica futurista do ícone familiar dos russos ortodoxos. Mas a construção é afinal um objetivo novo, que existe de seu direito próprio, uma *assemblage* construída de fragmentos justapostos – arame, ferro, alumínio, madeira –, materiais cuja natureza é deixada intacta ainda que a sua coordenação lhe dê uma nova vida. Como colocou Martyn Chalk, artista que reconstruiu os relevos perdidos de Tátlin:

Tátlin usa materiais e formas de uma maneira que parece estender os experimentos espaciais e pictóricos dos cubistas, com sombras verdadeiras situadas ao lado de ilusões de sombra, e com formas negativas e positivas funcionando junto. Como os cubistas, também ele inclui fragmentos do mundo verdadeiro em algumas das suas obras, não talvez como alusões à realidade visual (os relevos são não-objetivos, *bespredmetni*, isto é, “sem assunto” em russo), mas como emblemas para confirmar a existência dos relevos como objetos verdadeiros no mundo verdadeiro⁴⁷.

“Emblemas” do “verdadeiro” mundo, como pedaços de corda, madeira estragada ou folhas de metal descartadas, conservam inevitavelmente conotações do seu uso anterior. O contra-relevo ocupa assim um meio espaço entre representação, por um lado, e construção formal, por outro, dependendo de nova opção pela ênfase na natureza dos materiais e no contexto dos quais foram tirados ou na sua disposição real. Sua estrutura, nas palavras de Martyn

46. Charlotte Douglas, “Exposição 0-10”, em Barron e Tuchman, *Avant-Garde in Russia*, p. 37.

47. Martyn Chalk, “Missing, Presumed Destroyed: Seven Reconstructions of Lost Works by V. E. Tatlin”, em *Configurations, 1910-1940*, catálogo de exposição, Londres, Annely Juda Fine Art Gallery.

Chalk, “nem é arte, nem engenharia, mas o resultado de alguma percepção intuitiva da maneira como o mundo poderia ser formado”.

III

Uma percepção intuitiva da maneira como o mundo poderia ser formado – eis aí como os artistas do *avant-guerre* prefiguravam a tendência principal da estrutura da colagem. Deixem-me agora tentar esboçar algumas das implicações que suas obras têm para nós.

A colagem é, por definição, um conceito visual ou espacial, mas que logo foi absorvido tanto pelo domínio verbal como pelo musical⁴⁸. Do *Zang Tumb Tuuum* de Marinetti foi apenas um passo curto e talvez inevitável para os *Calligrammes* de Apollinaire, o *Kora in Hell* de William Carlos Williams ou *The Waste Land* de T. S. Eliot, poema cuja composição em forma de colagem é o resultado pelo menos parcial dos cortes feitos por Ezra Pound, ele mesmo o grande mestre da forma de colagem em inglês.

No entanto, talvez porque a colagem verbal, em oposição à visual, deva ser compreendida metaforicamente (palavras e frases não são literalmente coladas nem grudadas juntas), os críticos literários tenderam a considerá-la desfavoravelmente como algo que corrói a coerência e a unidade, seja na poesia lírica, no romance ou no teatro. A famosa declaração de Yeats, em seu prefácio a *The Oxford Book of Modern Verse* (1936), de que “a forma deve ser cheia, esférica, única”, e que conseqüentemente a poesia de Pound nos *Cantos* é uma mixórdia de “fragmentos requintados ou grotescos”, de “transições sem ligação [e] emissões inexplicadas”⁴⁹, per-

48. Sobre a colagem em música, ver, por exemplo, Jon D. Green, “Music in Literature: Arthur Schnitzler’s ‘Fräulein Else’”, em Plottel, *Collage*, pp. 141-66.

49. W. B. Yeats, ed., *The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935*, Oxford, Clarendon Press, 1936, pp. xxiv-xxvi.

manece por trás de duas décadas do New Criticism, o qual impôs-se a tarefa de encontrar o que Reuben Brower chamou de “propósito-chave”, a “aura em torno de um centro brilhante e claro” (frase de Eliot), o “algo central que permeia [a obra]” (Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway*), e assim por diante⁵⁰. Se a tarefa do poeta é “despejar todo o vinho na taça”, como disse Yeats, o “jogo de diferenças” das colagens só pode ser suspeito.

Curiosamente, a crítica formalista da colagem por parte da direita do New Criticism é rivalizada à esquerda por uma desconfiança da heterogeneidade semântica da colagem, a sua corrosão daquilo que Walter Benjamin chamou de aura ou a singularidade do único na obra de arte. A descrição de Benjamin da “decadência da aura” aparece em “A Obra de Arte na Era de Reprodução Mecânica”, publicado no mesmo ano que o prefácio de Yeats ao *Oxford Book of Modern Verse*.

A técnica de reprodução [escreve Benjamin] separa o objeto reproduzido do domínio da tradição. Ao fazer muitas reproduções, ela substitui a existência única do objeto por uma pluralidade de cópias. E ao possibilitar que a reprodução encontre o observador ou ouvinte em sua situação particular, ela reativa o objeto reproduzido⁵¹.

Benjamin não usa a palavra *collage* aqui, mas claramente o processo que descreve como a “separa[ção] [d]o objeto” e sua “reativa[ção]” em algum outro ponto, é o que os artistas e poetas do *avant-guerre* compreendiam como o processo de colagem. É um

50. Ver Reuben Brower, *The Fields of Light: An Experiment in Critical Reading*, New York, Oxford University Press, 1951, *passim*. As frases citadas são dos títulos de capítulos; ver p. ix. O livro de Brower é um exemplo clássico do New Criticism aplicado, e, através dos anos cinquenta e sessenta, foi usado em incontáveis salas de aula universitárias.

51. Walter Benjamin, “The Work of Art in an Age of Mechanical Reproduction”, em *Illuminations*, de Walter Benjamin, ed. de Hannah Arendt, trad. de Harry Sohn, New York, Schocken Books, 1969, p. 221, subseqüentemente citado como *Ill*; *Idem* “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, 2. ed., em *Gesammelte Schriften*, de Walter Benjamin, ed. de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhauser, Frankfurt, Suhrkamp, p. 477. No alemão, a passagem em questão está em itálico. Subseqüentemente citado como *GS*.

processo suspeito pelo fato de que a “função artística” se torna uma das muitas funções, e de que conseqüentemente, como diz Benjamin da fotografia, “o valor de exibição começa a deslocar o valor do culto” (III 225; GS 485).

Tais afirmações, por mais neutras que pareçam, carregam uma nostalgia impertinente daquilo que Eliot chamou de “a aura em torno de um centro brilhante e claro”. Assim, Benjamin, ecoando a distinção de Mallarmé entre o jornal e o livro, escreve:

Com a ampliação cada vez maior da imprensa, que continuou colocando diante dos leitores órgãos políticos, religiosos, científicos, profissionais e locais, uma quantidade crescente de leitores se tornaram escritores – a princípio, ocasionais. Começou com a imprensa diária abrindo espaço aos leitores para “cartas ao editor”. E hoje é difícil que um europeu vantajosamente empregado não possa, em princípio, achar uma oportunidade para publicar em algum lugar comentários sobre a sua obra, queixas, relatórios documentais, ou qualquer coisa do gênero. Assim, a distinção entre autor e público está a ponto de perder o seu caráter básico. [...] A qualquer momento o leitor está pronto para se transformar num escritor.

III 232; GS 493

E isso, é claro, é precisamente o que os futuristas queriam que acontecesse. “A distinção entre autor e público” é a distinção que eles almejavam romper. O populismo declarado do *avant-guerre* é um grito distante do que Benjamin chamava, com certo escárnio, de “qualquer coisa do gênero” (“oder dergleichen”).

Um desprezo similarmente elitista pelo mundo do discurso público, o mundo impresso das “Cartas ao Editor”, surge na crítica marxista de Fredric Jameson. Após fazer um poderoso pleito pela distinção entre o romance praticado por Flaubert e Joyce – uma forma literária ainda marcada pela *parole pleine* – e a “colagem satírica” de Wyndham Lewis, Fredric Jameson escreve:

A composição-colagem praticada por Lewis conduz assim, pesada e centralmente, ao armazém de clichê cultural e da cultura de massa, ao rebotalho de materiais do capitalismo industrial, com a sua arte degradada de mercadoria, a sua reprodutibilidade mecânica, a sua alienação serial da linguagem. [...] Em tal situação, a linguagem pessoal, o pensamento

privado, são eles mesmos ilusões onde as fórmulas convencionais ditam por antecipação o pensamento que pareceu escolhê-las para seus próprios instrumentos⁵².

Jameson compartilha a nostalgia de Benjamin – uma nostalgia reminescente não apenas de Mallarmé, mas também, ironicamente, dos Novos Críticos “agrários” – por um mundo ainda não manchado pela máquina. “A colagem sátira”, escreve Jameson, “é a forma tomada pelo épico artificial no mundo degradado da produção de mercadorias e da comunicação de massas” (p. 80). Aqui Jameson toma o degradado como algo determinado, uma conclusão que nos devia dar alguma incerteza quando nos lembramos de que os grandes artistas cubistas e futuristas – Picasso, Braque, Gris, Boccioni, Severini, Carrà, Maliévitch, Tátlin – aceitaram rapidamente “o mundo da produção de mercadorias e da comunicação de massas” mais como um desafio do que como uma ameaça, uma nova fonte de imageria e estruturação. A “reprodutibilidade mecânica”, no fim de contas, foi um meio de introduzir o discurso público no campo poético e deu ao artista a oportunidade de questionar os sistemas de organização estabelecidos. Gertrude Stein descreveu a Primeira Guerra Mundial no seu estudo sobre Picasso:

A composição dessa guerra não foi a de todas as guerras anteriores, não foi uma composição em que havia um homem no centro cercado por uma porção de outros, mas uma composição que não tinha nem começo nem fim, uma composição em que um ângulo era tão importante quanto o outro, a composição do cubismo, de fato⁵³.

Num recente ensaio sobre a estética de Maliévitch e Kru-tchônikh, Charlotte Douglas afirma de modo persuasivo que já é

52. Fredric Jameson, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1979, p. 73. Ver também Craig Owens, “Analysis Logical and Ideological”, resenha de *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, de Rosalind Krauss, *Art in America*, 73, maio 1985:31. Owens escreve: “a colagem [...] representa o momento em que a lógica do consumo penetra definitivamente na obra de arte”; ela “participa completamente do fetichismo moderno do código, do seu fascínio pelo diferencial, pelo sistemático, pelo factício”.

53. Gertrude Stein, *Picasso* (1938), em *Gertrude Stein on Picasso*, ed. de Edward Burns, New York, Liveright, 1970, pp. 18-19.

hora de deixar de lado os nossos ainda difusos clichês sobre a vanguarda como “a cultura da negação”, da “desumanização” e da “alienação”, a crença de que “um universo desordenadamente ilógico gera uma arte desordenadamente ilógica”. Ao contrário, sugere Douglas, artistas como Maliévitch e Tátlin, e poetas como Khliébnikov e Krutchônikh, que foram treinados como matemáticos ou cientistas naturais, aprenderam com a geometria não-euclidiana de Nikolai Lobatchevski e com o *Tertium Organum*, de 1911, de P. D. Uspenski a considerar a produção da arte não como uma imitação da realidade sensível, mas como uma espécie de construção de modelo:

Quando, por exemplo, Krutchônikh chamou a palavra de “auto-suficiente, não foi porque ela tivesse cessado de ter quaisquer referentes, mas por que incluía todos eles simultaneamente; a palavra era “valiosa em si mesma” como a objetificação de um lampejo ou intuição, o momento de resolução de velhas dicotomias. [...] Longe de achar a incerteza uma força destrutiva que mina o significado da vida, os futuristas ficaram encantados com as ocorrências acidentais, os erros tipográficos, por exemplo; eles deram ocasião ao júbilo, porque tornaram manifestas as leis naturais completamente difusas que ligam o homem à natureza⁵⁴.

Penso que esse é um ponto muito importante. O que Fredric Jameson chama de “armazém de clichê cultural” é visto talvez de forma mais aguda como “um laboratório gigante do poema”⁵⁵, um laboratório no qual a arte, em todas as suas formas, trabalhou para encontrar o desafio da nova ciência. Isso quer dizer, é claro, um questionamento radical dos modelos existentes de representação. “A extraordinária contribuição da colagem”, escreve Rosalind Krauss, “é que é o primeiro exemplo dentro das artes pictóricas de alguma coisa como uma exploração sistemática das condições de representabilidade necessariamente acarretadas pelo signo” (OAG

54. Charlotte Douglas, “Views from the New World: A. Kruchenykh and K. Malevich: Theory and Painting”, em *Ardis Anthology of Russian Futurism* p. 353.

55. A frase é de Raymond Bellour em “Pourquoi écrire, poète?”, em *L'Année 1913: Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la Première guerre mondiale*, ed. de L. Brion-Guerry, Paris, Klincksieck, 1971, 1:586.

34). No nível visual, a colagem traz consigo a perda de uma imagem pictórica coerente; no verbal, a perda do que David Antin chama de “as relações lógicas mais fortes” entre grupos de palavras em favor de relações de similaridade, equivalência e identidade (“Questões sobre o Modernismo”, p. 21). Na colagem, a hierarquia cede lugar à parataxe – “um ângulo é tão importante quanto qualquer outro”. O que significa que não mais existe um sistema de ordenação central; aquela presença, como coloca Rosalind Krauss, é substituída pelo discurso, um “discurso fundado numa origem soterrada” (OAG 38).

Como tal, as obras de colagem do *avant-guerre* influenciaram obras contemporâneas como *Glas* (1974), de Jacques Derrida; *Empty Words*, de John Cage; “Estratos: Uma Ficção Geofotográfica”, de Robert Smithson, ou *United States*, de Laurie Anderson. “Todo signo”, escreve Derrida, “falado ou escrito, numa unidade pequena ou grande, pode ser citado, posto entre as aspas de citação; assim, pode romper com todo contexto determinado, gerando uma infinidade de novos contextos, de maneira absolutamente ilimitável”⁵⁶. Tal “citação” – uma incisão livre e retransplantadora – opera em obras de Cage como por exemplo em seus diversos “escritos através dos” textos de outros (por exemplo, “Escrito através de Finnegans Wake”, “Escrito através de Howl”), e, como observa Gregory L. Ulmer em sua desafiante análise da gramatologia de Derrida como um modo de colagem⁵⁷, o próprio Derrida referiu-se a seu estilo como “uma paródia, uma colagem, uma justa-

56. Jacques Derrida, “Limited Inc.”, em *Glyph 2: Johns Hopkins Textual Studies*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, p. 197. Ver Gregory L. Ulmer, *Applied Grammatology, Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore e Londres, Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 58-59.

57. Em *Applied Grammatology*, Ulmer leva mais longe o argumento em *The Anti-Aesthetic* de que a crítica avançada assumiu os modos da colagem da arte do começo do século. Ulmer sugere então que a própria gramatologia é a *difference* da colagem levada à sua conclusão lógica. Conseqüentemente, a colagem, em seu novo disfarce como gramatologia, é a forma que os nossos escritos tomam.

posição”, conduzida “tão alegre e cientificamente quanto possível”⁵⁸. Em *Glas*, ela própria uma colagem (ver Fig. 2.10), lemos:

Que o signo se destaca a si mesmo significa, é claro, que ele se corta do seu lugar de emissão ou de suas relações naturais; mas a separação nunca é perfeita, a diferença é nunca consumada. O sangrento desligamento é também – repetição – delegação, comissão, retardamento, recolocação. Aderência. O destacado [fragmento] permanece aderido pela cola da diferença⁵⁹.

Como um modo de destacamento e readerência, de transplantação e citação, a colagem inevitavelmente corrói a autoridade do eu individual, a “assinatura” do poeta ou do pintor. “Nossa renovada consciência”, declara Boccioni, “não permite considerarmos o homem como centro da vida universal. Os sofrimentos de um homem têm para nós o mesmo interesse que o sofrimento de uma lâmpada elétrica” (FM 29): Uma declaração descabidamente extremada, é claro, mas que aponta para alguma coisa importante. A inclusão num quadro de páginas “autênticas” de jornal, ou num poema de palavras e frases “autênticas” de outro escritor, coloca em questão aquilo a que Charles Bernstein se refere como “a teoria da comunicação (eu → você), [a qual] pressupõe que os indivíduos existem como entidades separadas da linguagem e que devem se comunicar *através* da linguagem”⁶⁰. O *Manifesto Intervencionista* de Carrà é um bom exemplo de discurso “coletivo”, como o são, de outro ângulo, as *assemblages* “escultóricas” de Tátlin – objetos intencionalmente expurgados de “personalidade” que podem rivalizar com a proa de um navio ou a asa de um aeroplano a fim de serem de “uso”, por assim dizer, para o mundo em geral.

De fato, congregar os elementos de fontes impessoais, externas – jornal, revistas, televisão, quadros de anúncios – é compre-

58. Jacques Derrida, “Entre crochets”, *Diagraphe*, 8, (1976):100. Estou em débito para com Ulmer por essa referência.

59. Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Éditions Denoël, 1974, p. 188. A tradução é de Ulmer; ver *Applied Grammatology*, p. 59.

60. Charles Bernstein, “Introduction”, em “Language Sampler”, *Paris Review*, inverno 1982:78.

0 4 7
E M 333

quoi du reste aujourd'hui, pour nous, ici, maintenant, d'un Hegel?

Pour nous, ici, maintenant : voilà ce qu'on n'aura pu désormais penser sans lui.

Pour nous, ici, maintenant : ces mots sont des citations, déjà, toujours, nous l'aurons appris de lui.

Qui, lui?

Son nom est si étrange. De l'aigle il tient la puissance impériale ou historique. Ceux qui le prononcent encore à la française, il y en a, ne sont ridicules que jusqu'à un certain point : la restitution, sémantiquement infaillible, pour qui l'a, un peu lu, un peu seulement, de la froideur magistrale et du sérieux imperturbable, l'aigle pris dans la glace et le gel.

Soit ainsi figé le philosophe emblémi.

Qui, lui? L'aigle de plomb ou d'or, blanc ou noir, n'a pas signé le texte du savoir absolu. Encore moins l'aigle

So sera désormais le sigle du savoir absolu. Et l'IC, notons-le déjà puisque les deux portées se représentent l'une l'autre, de l'immaculée Conception. Tachygraphie proprement singulière : elle ne va pas d'abord à disloquer, comme on pourrait croire, un code c'est-à-dire ce sur quoi l'on table trop. Mais peut-être, beaucoup plus tard et lentement cette fois, à en exhiber les bords

rouge. D'ailleurs on ne sait pas encore si Sa est un texte, a donné lieu à un texte, s'il a été écrit ou s'il a écrit, fait écrire, laissé écrire.

On ne sait pas encore s'il s'est laissé enseigner, signer, enseigner. Peut-être y a-t-il une incompatibilité, plus qu'une contradiction dialectique, entre l'enseignement et la signature, un magister et un signataire. Se laisser penser et se laisser signer, peut-être ces deux opérations ne peuvent-elles en aucun cas se recouper.

Fig. 2.10
Jacques Derrida, *Glas*, p. 1,
Paris, Éditions Galilée, 1974.



Fig. 2.11
Kurt Schwitters,
Merzbau: Vista com Janela Azul.
Fotografado c. 1930.
Landeshauptstadt Hannover, Alemanha.
Cosmopress, Genebra.

ender de certo modo que numa era tecnológica a consciência de si mesmo torna-se um processo de transplantação ou citação, um processo por meio do qual tornamos o mundo do público o nosso próprio mundo. Aragon em *La Peinture au défi* (1930), diz:

L'art a véritablement cessé d'être individuel, même quand l'artiste est un irréductible individualiste, du fait que nous pouvons suivre, en négligeant les individus, à travers des moments de leur pensée, un vaste raisonnement qui n'emprunte le truchement des hommes que d'une façon toute passagère.

Coll 57

A arte cessou verdadeiramente de ser individual, mesmo quando o artista é um individualista irreduzível, pelo fato de que podemos seguir, negligenciando os indivíduos, através dos diversos momentos do seu pensamento, um vasto raciocínio que só de maneira muito passageira toma por empréstimo a intervenção explicadora dos homens.

Mas não se segue disso que a colagem seja essencialmente uma versão “degradada” ou “alienada” de gêneros anteriores (e presumivelmente superiores). “On voit naître de ces negations”, diz Aragon, “une idée affirmative qui est ce qu'on a appelé *la personnalité du choix*” (“Nasce, dessas negações, uma idéia afirmativa que tem sido chamada a personalidade da escolha”) (Coll 53). *La personnalité du choix*: é uma bela frase, a ser recordada quando contemplamos a evolução da colagem dos primeiros *papiers collés* de Picasso e Braque até, digamos, o primeiro *Merzbau*, de 1933, de Kurt Schwitters (Fig. 2.11).

A “ambiência” improvisada, construída num quarto na casa de Schwitters em Hanôver, oblitera a distinção entre parede e colagem ou chão e escultura. Se a sua armação estrutural deriva das armações em rede do cubismo, é um cubismo transformado pelo impulso futurista (e depois dadá) para eliminar a distinção entre o campo pictorial e o mundo “real” fora do quadro. Na verdade, as pilhas de “lixo” livres de suportes que constituem a *assemblage* arquitetural de Schwitters estavam em constante fluxo, desde que o artista acrescentava ou subtraía itens e criava novas configurações com o uso de madeira, papelão, pedaços de ferro, mobília quebra-

da, impressos, tíquetes de trens, cartas de jogar e assim por diante. O *Merzbau* resultante é paradoxalmente o próprio oposto do *Kommerz*, que é a fonte dos seus materiais bem como do seu título. Uma criação pura, invendível, que não podia ser transportada ou mesmo definida. O artista dadá Hans Richter, colega de Schwitters, descreve-a deste modo:

era um documento vivo, diariamente mutável, sobre Schwitters e seus amigos. [...] a coisa toda era um agregado de espaço vazio, uma estrutura de formas côncavas e convexas que esvaziava e inflava a escultura toda. Cada uma dessas formas individuais tinha um “significado”. Havia um buraco Mondrian e havia buracos Arp, Gabo, Doesburg, Lissitsky, Maliévitch, Mies van der Rohe e Richter. Um buraco para o seu filho, um para a sua mulher. Cada buraco continha detalhes altamente pessoais da vida de uma dessas pessoas. [...] um pedaço de cordão de sapatos, um cigarro meio fumado, um cortador de unhas, um pedaço de gravata (Doesburg), uma caneta quebrada. [...]

Quando o visitei três anos depois, a coluna estava totalmente diferente. Todos os pequenos buracos e concavidades que anteriormente tinham sido “ocupados” não estavam mais visíveis [...] a coluna, em seu irresistível e ainda contínuo crescimento, tinha de certo modo estourado os limites do quarto⁶¹.

Aspirando a um espaço adicional, Schwitters fez um buraco no teto e estendeu o seu *Merzbau* para o piso acima. E assim o “armazém de clichê cultural” literalmente varou o teto. Uma extensão que se revelou mais do que literal. Destruído pelas bombas em 1943, cinco anos depois de Schwitters ter fugido da Alemanha nazista, o *Merzbau*, tal como é conhecido por fotografias e escritos, permanece na retaguarda da geração posterior de obras-colagem, um modelo de como o mundo de objetos industriais padrão poderia ser reunido.

61. Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, trad. do alemão de David Britt (1965), reimpresso, New York e Toronto, Oxford University Press, 1978, pp. 152-53. Ver também Seitz, *Art of Assemblage*, p. 50; William S. Rubin, *Dada, Surrealism and Their Heritage*, New York, Museum of Modern Art, 1968, p. 53; e, para uma esplêndida análise do modo da colagem schwitteriana, Antin, *Occident*, pp. 22-25.