

Entropia e os novos monumentos

On rising to my feet, and peering across the green glow of the Desert, I perceived that the monument against which I had slept was but one of thousands. Before me stretched long parallel avenues, clear to the far horizon of similar broad, low pillars.

John Taine (Erick Temple Bell) "THE TIME STREAM"

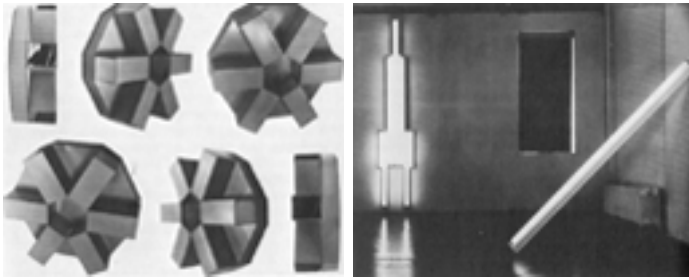


Muitos conceitos arquitetônicos encontrados na ficção científica não tem nada a ver com a ciência ou ficção, em vez disso, sugerem um novo tipo de monumentalidade que tem muito em comum com os interesses de alguns artistas de hoje. Estou pensando em particular em Donald Judd, Robert Morris, Sol Le Witt, Dan Flavin, e em certos artistas do "Park Place Group." Os artistas que constroem telas estruturadas e pinturas "tamanho parede", tais como Will Insley, Peter Hutchinson e Frank Stella estão mais indiretamente relacionados. Os produtores de aço cromado e plásticos, tais como Paul Thek, Craig Kauffman, e Larry Sino também são relevantes. As obras de muitos destes artistas celebram o que Flavin chama de "história inativa" ou o que os físicos chamam de "entropia" ou de "esgotamento energético". Eles trazem à mente a Idade do Gelo, ao invés da Idade do Ouro, e confirmariam de forma mais adequada a observação de Vladimir Nabokov de que: "O futuro não é senão o obsoleto ao reverso." De maneira tortuosa, muitos desses artistas proporcionaram uma analogia visível para a Segunda Lei da Termodinâmica, que extrapola o alcance da entropia, mostrando-nos que energia é mais facilmente perdida do que obtida, e que no futuro derradeiro todo o universo vai queimar-se e ser transformado em uma mesmice totalizante. O "apagão" que cobriu os estados do nordeste americano recentemente, pode ser visto como uma prévia de tal futuro. Longe de criar um clima de terror, a falta de energia criou um clima de euforia. Uma alegria quase cósmica varreu todas as cidades escurecidas. Por que as pessoas se sentiram assim, talvez nunca seja explicado.

Em vez de fazer-nos lembrar do passado, como os monumentos antigos, os novos monumentos parecem levar-nos a esquecer o futuro. Em vez de serem feitos de materiais naturais, tais como mármore, granito, ou outros tipos de pedra, os novos monumentos são feitos de materiais artificiais, plástico, aço cromado e luz eléctrica. Eles não são construídos para todas as eras, mas sim contra as eras. Eles estão envolvidos numa sistemática redução de tempo até frações de segundos, em vez de representar os longos espaços dos séculos. Tanto o passado quanto o futuro são localizados em um presente objetivo. Este tipo de tempo tem pouco ou nenhum espaço; é estacionário e sem movimento, não avança para nenhum lugar, é anti-newtoniano, bem como instantâneo, e é contra as voltas do tempo do relógio. Flavin faz "monumentos-instante", partes do "Monumento 7 para V. Tatlin" foram compradas na *Radar Fluorescent Company*. O "instante" faz do trabalho de Flavin uma parte do tempo e não do espaço. O tempo torna-se um lugar sem movimento. Se tempo é um lugar, então, inúmeros lugares são possíveis. Flavin transforma o espaço da galeria em tempo da galeria. O tempo se divide em muitos tempos. Ao invés de dizer: "Que horas são?" deveríamos dizer: "Onde está o tempo?" "Onde está o Monumento de Flavin?" O presente objetivo parece ausente dos tempos. Um milhão de anos, está contido em um segundo, mesmo que tendamos a esquecer o segundo assim que ele acontece. A destruição do tempo e espaço clássicos de Flavin baseia-se numa noção inteiramente nova da estrutura da matéria.

O tempo como decadência ou evolução biológica é eliminado por muitos destes artistas, esse deslocamento permite ao olho ver o tempo como uma infinidade de superfícies ou estruturas, ou uma combinação das duas, sem o fardo do que Roland Barthes chama de a "massa indiferenciada de sensação orgânica." As superfícies ocultas em algumas das obras de Judd são esconderijos para o tempo. Sua arte desaparece em uma série de intervalos imóveis com base em uma ordem de sólidos. As superfícies estruturais suspensas de Robert Grosvenor apagam a

noção de peso, e reverterem a orientação da matéria dentro do estado sólido do tempo inorgânico. Esta redução do tempo quase aniquila o valor da noção de "ação" em arte.

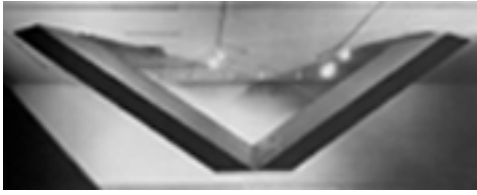


Enganos e becos sem saída, frequentemente significam mais para esses artistas que qualquer problema comprovado. Questões sobre a forma parecem tão irremediavelmente inadequadas quanto questões sobre o conteúdo. Problemas são desnecessários porque problemas representam valores que criam a ilusão de

propósito. O problema da "forma versus conteúdo", por exemplo, leva a dialética ilusionistas que se tornam, na melhor das hipóteses, reações formalistas contra o conteúdo. Reação segue a ação, até que, finalmente, o artista fica "cansado" e se contenta com uma inatividade monumental. A síndrome da ação-reação é apenas o resíduo do que Marshall McLuhan chama de estado hipnótico do mecanismo. Segundo ele, um entorpecimento ou torpor elétrico substituiu a pane mecânica. A consciência do colapso derradeiro da tecnologia mecânica e elétrica tem motivado esses artistas a construir seus monumentos para ou contra a entropia. Como LeWitt ressalta: "eu não estou interessado em idealizar a tecnologia." LeWitt pode preferir o mundo "sub-monumental", especialmente se considerarmos a sua proposta de inserir uma peça de joalheria de Cellini dentro de um bloco de cimento. Sua preocupação aqui é um fascínio quase alquímico com propriedades inertes, mas LeWitt prefere transformar ouro em cimento.

A arquitetura bastante denegrida da *Park Avenue*, conhecida como "frias caixas de vidro", juntamente com a modernidade maneirista de Philip Johnson, ajudou a fomentar o espírito entrópico. O prédio da *Union Carbide* exemplifica melhor tal entropia arquitetônica. Em seu vasto saguão pode-se ver uma exposição chamada "*The Future*". Ela oferece os inúteis *displays* "educativos" de Will Burtin, "aclamado internacionalmente por seus projetos tridimensionais", que retratam "Energia Atômica em Ação". Se existe um exemplo de ação em entropia, é isso. A ação é congelada em um arranjo de plástico e neon, e reforçada pelo som de Muzak levemente tocando ao fundo. Em um determinado momento do dia, você também pode ver um filme chamado "*The Petrified River*." Um globo de acrílico azul de nove pés, formado a vácuo, é um modelo de um átomo de urânio - "dez milhões de trilhões de trilhões de vezes o tamanho do átomo real". Luzes nas extremidades das hastes de aço flexíveis se debatem pelo globo. Partes do filme "*underground*", "*The Queen of Sheba Meets the Atom Man*", foram filmadas nesta sala de exposições. Taylor Mead rasteja no filme como um sonâmbulo maluco, e lambe os modelos de plástico representando a "reação em cadeia". As paredes lisas e tetos altos dão ao lugar uma atmosfera sepulcral misteriosa. Há alguma coisa irresistível num lugar assim, algo grande e vazio.

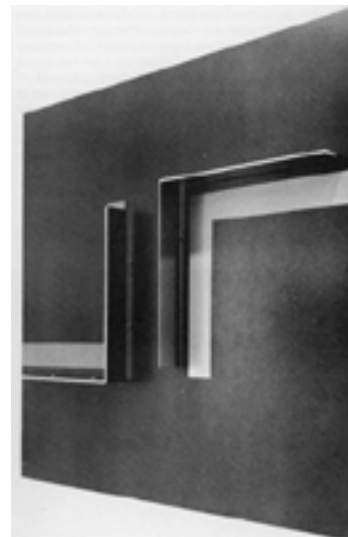
Este tipo de arquitetura, sem "valor de qualidades", é, no mínimo, um fato. Desta "indistinta" corrida da arquitetura, como Flavin a chamou, nós ganhamos uma percepção clara da realidade material livre das reivindicações gerais de "pureza e idealismo". Apenas as mercadorias podem dar conta de tais valores ilusionistas, por exemplo, o sabão é 99,44% puro, a cerveja tem mais álcool, e a ração de cachorro é ideal. No fim das contas, isso significa que tais valores são sem valor. Com o desgaste do efeito inebriante de tais "valores", percebe-se os "fatos" da margem externa, a superfície plana, o banal, o vazio, a indiferença, lacuna após lacuna. Em outras palavras, a condição infinitesimal conhecida como entropia.



Os subúrbios, a expansão urbana, e o número infinito de empreendimentos habitacionais do *boom* do pós-guerra contribuíram para a arquitetura da entropia. Judd, na resenha de uma exposição de Roy Lichtenstein, fala de "um monte de coisas visíveis" que são "brandas e vazias", tais como "a maioria dos edifícios comerciais modernos, as novas lojas

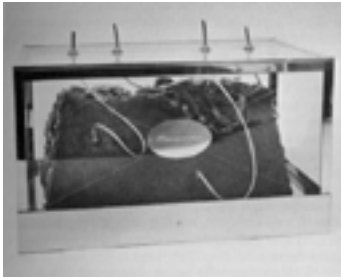
coloniais, os saguões, a maioria das casas, a maioria das roupas, folhas alumínio, e plásticos com textura de couro, a fórmica que imita a madeira, os padrões atraentes e modernos dos interiores de aviões e drogarias". Próximo às superrodovias em volta da cidade, encontram-se os centros de desconto e os lojas *dutyfree* com suas fachadas estéreis. No interior desses locais existem balcões labirínticos com amontoados de mercadorias cuidadosamente empilhadas; fileira sobre fileira, desembocando num oblívio do consumidor. A complexidade lúgubre destes interiores trouxe à arte uma nova consciência do enfadonho e do maçante. Mas essa mesma insipidez e monotonia é o que inspira muito dos artistas mais talentosos. Morris destilou muitos desses fatos maçantes e os transformou em artifícios monumentais da "ideia". Em tal procedimento, Morris restaurou a ideia de imortalidade por aceitá-la como um fato de vacuidade. Sua obra transmite um clima de enorme imobilidade, ele foi realmente longe a ponto de fabricar um sutiã de chumbo. (Ele o fez para sua parceira de dança, Yvonne Rainer, para ajudá-la a estancar o movimento em suas danças.)

Esse tipo de anulação recriou o "mundo não-objetivo", de Kasimir Malevich, onde não há mais "semelhança de realidade, nenhuma imagem, idealista, nada além de um deserto!" Mas para muitos dos artistas de hoje este "deserto" é uma "cidade do futuro", feita de estruturas nulas e superfícies. Esta "cidade" não desempenha nenhuma função natural, ela simplesmente existe entre a mente e a matéria, destacada de ambas, sem representar nem uma nem outra. Ela é, de fato, desprovida de todos os ideais clássicos de espaço e de processo. É colocada em evidência por uma condição estrita de percepção, e não por qualquer meio expressivo ou emotivo. Percepção como uma privação da ação e reação traz à mente as desoladas, mas requintadas, superfícies-estruturas da "caixa" vazia ou da "grade". Conforme a ação diminui, a clareza de tais superfícies-estruturas. Isto é evidente na arte quando todas as representações da ação cai no esquecimento. Neste estágio, a letargia é elevada à mais gloriosa magnitude. Na novela de ficção científica de Damon Knight, "*Beyond the Barrier*", ele descreve de maneira fenomenológica justamente essas superfícies-estruturas: "Parte da cena diante deles parecia se expandir. No lugar onde uma das máquinas flutuantes tinha estado, havia uma tênue rede de cristais, que se tornava cada vez mais sombria e sem substância conforme ia se expandindo. Depois a escuridão. Depois um encadeamento de complexos de luzinhas prismáticas em um vasto arranjo tridimensional, tornando-se uniformemente maior". Esta descrição não tem nenhum dos "valores" do romance "literário" naturalista, é cristalina e mental por estar fora da ação do inconsciente. Este poderia muito bem ser um conceito rudimentar para uma obra de Judd, LeWitt, Flavin, ou Insley.

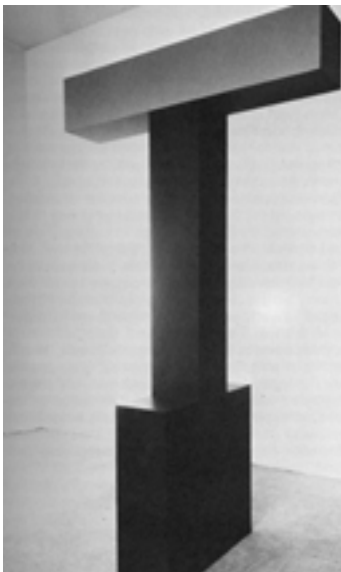


Parece que, para além da barreira, existem apenas mais barreiras. "*Night Wall*" de Insley é tanto uma grade como um bloqueio; ele não oferece possibilidade de fuga. As lâmpadas fluorescentes de Flavin, quase impedem a visualização prolongada; em última análise, não há nada para ver. Judd transforma a lógica da teoria dos conjuntos em fachadas de blocadas. Estas fachadas não escondem nada, além da parede onde estão penduradas.

A primeira exposição individual de LeWitt na agora extinta *Daniel's Gallery* apresentava um grupo descompromissado de "obstruções" monumentais. Muitas pessoas foram "congeladas" por eles, ou acharam o seu acabamento "muito lúgubre". Essas obstruções funcionavam como pistas visíveis do futuro. Um futuro de praticidade monótona na forma dos edifícios de escritórios padronizados modelados a partir de Emery Roth, em outras palavras, um futuro construído de maneira barata e precária, um futuro fingido, um futuro *ersatz* muito parecido com aquele retratado no filme *"The Tenth Victim"*. A exposição de LeWitt ajudou a neutralizar o mito do progresso. Ela também corroborou com o insight de Wylie Sypher que "Entropia é a evolução em sentido reverso." O trabalho de LeWitt traz consigo o caráter lavagem cerebral do "Tennyson" de Jasper Johns, do "Coran's Broadway Flesh", de Flavin, e do "The Marriage of Reason and Squalor" de Stella.



Morris também revela esse futuro olhando para trás com "ereções" e "vaginas" incrustados em chumbo. Eles tendem a ilustrar uma sexualidade fossilizada por meio da mistura entre o estado do tempo ou as ideias de "1984" e "One Million BC". Claes Oldenburg alcança uma conjunção semelhante de tempo com seus pré-históricos "ray-guns." Este sentido de passado e futuro extremos tem sua origem parcial com o Museu de História Natural. Nele, o "homem das cavernas" e "homem do espaço" podem ser vistos sob o mesmo teto. Neste museu toda a "natureza" é empalhada e intercambiável.



"Esta Cidade" (pensei) "é tão horrível que sua mera existência e perduração, ainda que no centro de um deserto secreto, contamina o passado e o futuro e de certo modo compromete os astros".

Jorge Luiz Borges, *O Imortal*

Os Tromaderianos acham que qualquer coisa azul é extremamente pornográfica.

Peter Hutchinson, *Arte extraterrestre*

"*Lust for Life*" é a história do grande pintor sensualista Vincent van Gogh, que ricocheteia por entre as páginas e as paixões do eterno best-seller de Irving Stone. E este é o Van Gogh esmagadoramente trazido diante de nós por Kirk Douglas, na

versão para o cinema da MGM, rodado em cores estouradas, em Cinemascope, nos locais originais onde Van Gogh se esforçava para sentir sentimentos nunca antes sentidos.

Cópia promocional, citado em
Vincent Van Gogh - The Big Picture, John Mulligan

Ao contrário da hiper-prosaísmo de Morris, Flavin, LeWitt, e Judd, as obras de Thek, Kauffman, e Bell transmitem uma hiper-opulência. A geometria sádica de Thek é feita de falsos pedaços de carne partida. Carne sangrenta na forma de um bolo de aniversário é colocada debaixo de uma armação piramidal cromada - com doces de aço inoxidável nela. Tubos para beber "coquetéis de sangue" são inseridos em alguns de seus objetos dolorosos. Thek consegue uma fineza pútrida, não muito diferente daquela apresentada no romance *"Nova Express"* de William S. Burroughs: "suco de carne em espinhas de esgoto terminal podre - Corra de Espanha e 42 St. para a cidade

peixe de enxertos de carne de mármore". Os relevos de plástico formados a vácuo por Kauffman têm uma presença de superfície pálida e lustrosa. Uma sexualidade protuberante está implícita nas formas transparentes que ele emprega. Tanto em Thek quanto em Kauffman existe algo dos pesadelos primordiais. A lama borbulhante e escorregadia do filme "*The Blob*" vem à mente. Thek e Kauffman controlam o movimento da matéria do tipo bolha. Os reflexos espelhados no trabalho de Bell são contaminações de uma ordem mais evasiva. Suas grades cromadas contêm um caos pitagórico. Reflexos refletem reflexos de uma forma excessiva, mas primitiva.

Alguns artistas assistem um número infinito de filmes. Hutchinson, por exemplo, em vez de ir para o campo para estudar a natureza, vai até a 42nd Street para assistir um filme como "*Horror at Party Beach*" duas ou três vezes e fica contemplando-o por semanas a fio. Os filmes criam um padrão ritualístico para a vida de muitos artistas, e isso induz a uma espécie de misticismo "de baixo orçamento", que os mantém em um transe perpétuo. O "sangue e tripas" dos filmes de terror abastece suas "necessidades orgânicas". Filmes sérios são pesados demais em "valores", e por isso são rejeitados pelos artistas mais perceptivos. Esses artistas têm olhos de raios-X, e podem ver através de toda aquela substância grosseira que, atualmente, é considerada "profunda e densa".

Alguns marcos da ficção científica são: *Creation of the Humanoids* (filme favorito de Andy Warhol), *The Plant of the Vampires* (filme sobre a entropia), *The Thing*, *The Day the Earth Stood Still*, *The Time Machine*, *Village of the Giants* (primeiro filme adolescente de ficção científica), *War of the Worlds* (máquinas metálicas interessantes). Alguns marcos de referência de terror são: *Creature from the Black Lagoon*, *I Was a Teenage Werewolf*, *Horror Chamber of Dr. Faustus* (muito enjoativo), *Abbott and Costello Meet Frankenstein*. Artistas que gostam de terror tendem para o emotivo, enquanto artistas que gostam de ficção científica tendem para o perceptivo.

A atual sala do cinema é ainda mais condicionadora do que os filmes. Especialmente a arquitetura de interiores "moderna" das novas salas de cinema de "arte", como os Cinema I e II, 57th St. Lincoln Art Theatre, o Coronet, o Cinema Rendezvous, o Cinema Village, o Baronet, o Festival, e o Murray Hill. Em vez da porcaria barroca e rococó dos teatros da 42nd Street, temos a aparência "acolchoada", a aparência "despojada", ou a aparência de "bom-gosto". O confinamento físico da sala tipo caixa escura, indiretamente, condiciona a mente. Até mesmo o lugar onde você compra seu ingresso é chamado de "caixa". Os saguões são geralmente cheios de utensílios tipo caixa, como máquinas de refrigerante, balcões de doces e cabines telefônicas. O tempo é comprimido ou parado dentro da sala de cinema, e isso por sua vez, provoca uma condição entrópica no espectador. Passar o tempo numa sala de cinema é fazer um "buraco" na vida de.

Recentemente, tem havido tentativas de se formular uma analogia entre "teoria da comunicação" e as ideias da física em termos de entropia. Como A.J. Ayer apontou, não só comunicamos o que é verdadeiro, mas também o que é falso. Muitas vezes, o falso tem uma "realidade" maior do que o verdadeiro. Por essa razão, parece que toda a informação, e isso inclui tudo o que é visível, tem o seu lado entrópico. Para concluir, falsidade é intrinsecamente uma parte da entropia, e esta falsidade é desprovida de implicações morais.

Como os filmes e os cinemas, "o material impresso" desempenha um papel entrópico. Mapas, tabelas, publicidade, livros de arte, livros de ciência, dinheiro, plantas arquitetônicas, livros de matemática, gráficos, diagramas, jornais, gibis, folhetos e panfletos impressos industrialmente são todos a mesma coisa. Judd tem uma coleção labiríntica de "material impresso", alguns dos quais ele "olha" em vez de ler. Dessa maneira, ele pode, através da visão, traduzir uma equação matemática em uma progressão metálica de intervalos estruturados. Nesse contexto, é melhor tratar o "material impresso" da maneira que Borges os trata, como "O universo (que alguns chamam de Biblioteca)", ou como a "*Gutenberg Galaxy*" de McLuhan, em outras palavras, como uma interminável "biblioteca de Babel". Esta condição é refletida na observação de Henry Geldzahler: "Eu estou fazendo um livro sobre pintura europeia desde 1900 - um livro de farmácia

A Dell está imprimindo 100 mil cópias." Pena que a Dell não está imprimindo 100.000.000.000.

A sensibilidade de Judd engloba geologia e mineralogia. Ele tem uma excelente coleção de mapas geológicos, que examina cuidadosamente de tempos em tempos, não por seu pretensão conteúdo, mas por sua extraordinária precisão estrutural. Seu próprio estilo de escrita tem muito em comum com as descrições concisas e efetivas que se encontram em sua coleção de livros de geologia. Compare esta passagem tirada de um de seus livros, *"The Geology of Jackson Country, Missouri"* com a sua própria crítica: "O intervalo entre a Cement City e os calcários de Raytown varia de 10 a 23 pés. Os três quartos inferiores são um xisto de um colorido irregular verde, azul, vermelho e amarelo, que em alguns lugares contém concreções calcárias. "E agora um trecho do artigo de Judd sobre a primeira exposição individual de Dan Flavin: "A luz é presa abrupta e desajeitadamente no bloco quadrado; ela se projeta desajeitadamente. O vermelho no verde ligado a um verde luminoso é estranho como cor, e como uma sequência."

Eu gosto especialmente do modo pelo qual ele (Robert Morris) subverte a leitura "purista" que normalmente se dá a tal arranjo geométrico.

Barbara Rose, "Looking at American Sculpture,"
Artforum, February 1965

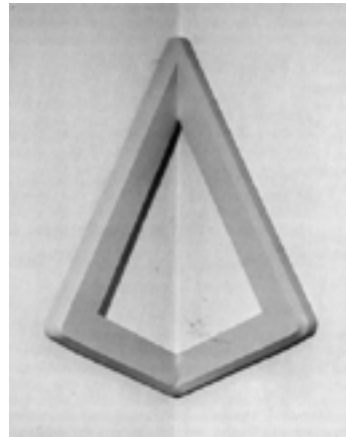
"Point Triangle Gray" Faith cantou, acenando para um cruzamento adiante.

"Esta é a seção médica. Exames e doenças, ferimentos e" - ela riu maldosamente -
"depósito de provisões para o Banco de Corpos."

J. Williamson & F. Pohl, *The Reefs of Space*

Faça uma
pintura
doente
ou um *Readymade*
doente
Marcel Duchamp, *The Green Box*

Muitas das estruturas de parede de Morris são homenagens diretas a Duchamp: eles implantam fac-símiles de *ready-mades* em quadros de referência do alto Maneirismo. Extensões da mente cartesiana são transportados para os pontos mais atenuados sem retorno por uma anulação sistemática do movimento. A cosmologia de Descartes é levada a um impasse. O movimento na obra de Morris é tragado por muitos tipos de silêncio: ação retardada, energia inadequada, lentidão geral, um amortecimento completo. Os *ready-mades* são, de fato, trocadilhos sobre o conceito bergsoniano de "evolução criadora", com suas "categorias já prontas". Bergson diz: "A história da filosofia está lá, no entanto, e nos mostra o eterno conflito de sistemas, a impossibilidade de trazer satisfatoriamente o real para a indumentária *ready-made* de nossos conceitos *ready-mades*, a necessidade de fazer para medir." Mas é justamente tal "impossibilidade" que agrada a Duchamp e Morris. Com isto em mente, as monstruosas estruturas "ideais" de Morris são *ready-mades* irrelevantes ou incertos, que estão definitivamente fora do conceito de evolução criadora de Bergson. Se são alguma coisa, elas são não-criativas à maneira do alquimista-filósofo-artista do século XVI. Os escritos de C.G. Jung em "The Materia Prima" oferecem muitas pistas nesse sentido. Alquimia, ao que parece, é uma forma concreta de lidar com a mesmice. Neste contexto, Duchamp e Morris podem ser visto como artífices do não-criativo ou "descriadores" do Real. Eles são como o artista do século XVI Parmigianino, que



¹ "Ready made categories".

"desistiu da pintura para se tornar um alquimista." Isso pode nos ajudar a entender tanto o interesse de Judd e de Morris pela geologia. Também é bom lembrar que tanto Parmigianino quanto Duchamp pintaram "Virgens", quando pintavam. Sydney Freedberg observou na obra de Parmigianino " ...uma reunião de superfícies, nada está contido nessas superfícies..." Tal observação pode ser também aplicada as "Virgens" ocas de Duchamp, com suas insidiosas, quase lascivas associações. As superfícies "puristas" de certos artistas têm uma "contaminação" em si que se relaciona com Duchamp e Parmigianino, se não efetivamente, pelo menos na ideia.

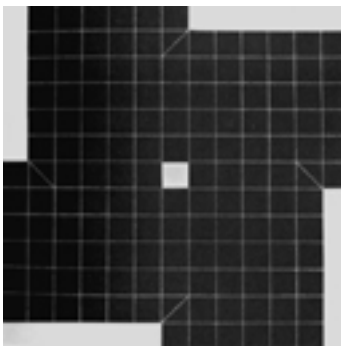
A superfície impuro-purista está muito em evidência na nova arte abstrata, mas eu acho que Frank Stella foi o primeiro a utilizá-la. As superfícies roxo iridescente, verdes e prateadas que se seguiram às obras totalmente pretas de Stella, transmitiam uma presença bastante sinistra através de suas simetrias. Uma cor exacerbada e linda dá uma fisgada gelada para o contexto purista. Inícios imaculados são subsumidos pela finais reluzentes. Como a "*Herodiade*" de Mallarmé, essas superfícies revelam uma "cintilação gélida", pois elas parecem "amar o horror de ser virgem." Estas superfícies inacessíveis negam qualquer significado definitivo da maneira mais definitiva. Aqui a beleza está aliada com o repugnante de acordo com regras altamente rígidas. A visão é mentalmente abolida pelo reino hermético de superfícies de Stella.

As simetrias imaculadas mas cintilantes de Stella são refletidas nos relevos "*Kandy-Kolored*" de John Chamberlain. "Eles são extremos, atraentes e elegantes do jeito errado; exagerados", diz Judd, "também é interessante que as superfícies dos relevos são definitivamente superfícies." O uso do aço cromado e flocado de Chamberlain lembra as superfícies de *Scorpio Rising*, filme horoscópico multifacetado de Kenneth Anger sobre motociclistas constelados. Tanto Chamberlain quanto Anger desenvolveram o que poderia ser chamado de superfícies da Califórnia. Em um artigo sobre o filme, Ken Kelman fala de "a redução derradeira da experiência derradeira com a superfície cromática brilhante; *Thanatos in Chrome* – a morte artificial" de uma forma que evoca os relevos vertiginoso de Chamberlain.

Judd comprou um cristal fluorita roxo na *World's Fair*. Ele gosta da aparência "inciada" dele e de sua cor impenetrável. John Chamberlain, ao saber do interesse de Judd por tal cor, sugeriu que ele fosse até a *Harley Davidson Motorcycle Company* e conseguisse algum verniz "*Hi-Fi*". Judd fez isso e pulverizou alguns de seus trabalhos com ele. Este verniz transparente permite que o a marcação estrelada da folha de ferro apareça, fazendo as superfícies parecerem mineral duro. Suas caixas cristalográficas padronizadas vêm numa variedade de superfícies de *Saturnian Orchid-plus* até o texturas enrugadas azuis e verdes - alquimia em relação ao ano de 2000.

Mas eu acho que, no entanto, não nos sentimos totalmente confortáveis em ser forçados a dizer que o cristal é a sede de uma maior desordem que o líquido original.

P.W. Bridgman, *The Nature Of Thermodynamics*



A lógica formal de cristalografia, com exceção de qualquer conteúdo científico preconcebido, relaciona-se com a arte de Judd de maneira abstrata. Se definirmos um cristal abstrato como um sólido limitado por superfícies agrupadas simetricamente, que têm relação definida com um conjunto de linhas imaginárias chamadas de eixos, então temos uma pista para a estrutura da "caixa de acrílico rosa" de Judd. Dentro da caixa cinco fios de arame são amarrados em uma forma que se assemelha fortemente a ideia cristalográfica dos eixos. No entanto, os eixos de Judd não correspondem com qualquer cristal natural. A caixa toda entraria em colapso sem a tensão dos eixos. Os cinco eixos polarizam entre as duas laterais de

aço inoxidável. As superfícies internas das laterais de aço são visíveis através da transparência do acrílico. Cada superfície é completamente à vista, o que faz com que o lado de dentro e o de fora igualmente importantes. Como muitas das obras de Judd, as partes separadas da caixa são

mantidas juntas por tensão e equilíbrio, sendo que ambos contribuem para sua existência estática.

Como a energia, a entropia é em primeira instância, uma medida de algo que acontece quando um estado se transforma em outro.

P.W. Bridgman, *The Nature Of Thermodynamics*

O *Park Place Group* (Mark di Suvero, Dean Fleming, Peter Forakis, Robert Grosvenort, Anthony Magar, Tamara Melcher, Forrest Myers, Ed Ruda, e Leo Valledor) existe numa ordem monástica de espaço-tempo, onde eles investigam um cosmos modelado depois de Einstein. Eles também permutaram os "modelos" da geometria "vectorial", de R. Buckminster Fuller, da maneira mais surpreendente.

Fuller foi avisado por alguns cientistas de que a quarta dimensão é "ha-ha", em outras palavras, que é o riso. Talvez seja. É bom lembrar que o mundo aparentemente de cabeça para baixo revelado por Lewis Carroll adveio de uma mente matemática muito bem ordenada. Martin Gardner em seu livro *"The Annotated Alice"*, observa que, na história de ficção científica *"Mimsy were the Borogroves"*, o autor Lewis Padgett apresentar o Jabberwocky como uma linguagem secreta do futuro, e que, se corretamente entendida, ela explicaria o caminho de acesso à quarta dimensão. O non-sense altamente ordenado de Carroll sugere que pode haver uma maneira similar para tratar riso. O riso é num certo sentido um tipo de "verbalização" entrópica. Como os artistas poderiam traduzir esta entropia verbal, que é "ha-ha", para "modelos sólidos"? Alguns dos artistas do *Park Place* parecem estar pesquisando essa condição "curiosa". A ordem e a desordem da quarta dimensão poderia estar localizadas entre o riso e a estrutura do cristal, como um dispositivo para a especulação ilimitada.

Vamos agora definir os diferentes tipos de Riso Generalizado, de acordo com os seis principais sistemas cristalinos: a risada comum é cúbica ou quadrada (isométrica), o cacarejo é um triângulo ou pirâmide (Tetragonal), a risadinha é um hexágono ou losango (Hexagonal), o riso sufocado ou nervoso é prismático (Ortombótico), o riso de escárnio é oblíquo (monoclínico), a gargalhada é assimétrica (Triclínica). Na verdade, esta definição apenas arranha a superfície do assunto, mas acho que é suficiente para o momento. Se aplicarmos esse conceito "ha-ha-cristal" para os modelos monumentais que estão sendo produzidos por alguns dos artistas do grupo Place Park, podemos começar a compreender a natureza quadridimensional de seus trabalhos. De agora em diante, não devemos pensar o Riso como uma questão risível, mas sim como a "matéria-de-risos".

Hilaridade em estado sólido, demonstrada através do conceito do "ha-ha-cristal", aparece de uma forma patentemente antropomórfica em Alice no País das Maravilhas, como o Gato de Cheshire. Alice diz para o gato: "... você provoca vertigem!" Este elemento antropomórfico tem muito em comum com a arte impura-purista. O "sorriso sem gato" indica a "matéria-riso e/ou a anti-matéria", para não falar de algo parecido com uma vertigem sólida. Vertigem desse tipo se reflete nas engenhocas de plástico de Myers. Myers contrapõe risos nervosos a suaves risadinhas de escárnio, e coloca gargalhadas duras em risadinhas suaves. Um arranjo de bobagens se torna um losango, uma descarga estridente de alegria se torna prismática, uma explosão de felicidade se torna um cubo, e assim por diante.

Você os observou no trabalho num tempo nulo. De sua descrição sobre o que eles estavam prestes a fazer, parece evidente que eles estavam construindo um portal de transferência ligando o nível nulo com seu aspecto correspondente de entropia normal - por outras palavras, com o *continuum* normal.

Keith Laumer, *The Other Side of Time*



Através da observação direta, ao invés da explicação, muitos destes artistas desenvolveram maneiras de tratar a teoria dos conjuntos, a geometria vetorial, a topologia e a estrutura do cristal. Os métodos diagramáticos da "nova matemática" conduziram a fenômenos curiosos. Ou seja, uma matemática mais visível que é indiferente a tamanho ou forma, em qualquer sentido métrico. As "operações em papel e lápis" que tratam da estrutura invisível da natureza encontraram novos modelos, e foram combinadas com alguns dos mais frágeis estados de espírito. A matemática é deslocada pelos artistas de uma forma pessoal, para que se torne "maneirista" ou separada de seu significado original. Esse deslocamento de significado fornece ao artista o que poderia ser chamado de "matemática sintética."

Charles Pierce (1839-1914), o filósofo norte-americano, fala de "gráficos" que "colocariam diante de nós imagens em movimento de pensamento." (Ver *Logic Machines and Diagrams*, de Martin Gardner.) Esta matemática sintética é refletida nas fitas métricas caídas de Duchamp, "*Three Standard Stoppages*", nas superfícies estruturadas sequenciais de Judd, nos vetores coloridos "quadridimensionais" de Villedor, nos hipervolumes em hiperespaços de Grosvenor, e nas demolições de tempo-espço de di Suvero. Estes artistas encaram a possibilidade de outras dimensões, com um tipo novo de visão.

© Artforum, June 1966, "Entropy and the New Monuments," by Robert Smithson
from *Unpublished Writings* in Robert Smithson: The Collected Writings, edited by Jack Flam,
published University of California Press, Berkeley, California, 2nd Edition 1996