
Os Cartazistas face a história ou a história da "Action Non-Painting"

Catherine Bompuis*

Neste texto escrito em 1996, a autora propõe uma revisão histórica do papel dos "cartazistas" frente à ditadura da pintura abstrata em meados do século XX. Expondo as diferentes intenções que permearam as atitudes dos artistas, sobretudo as de Hains e Villeglé, mas também de Rotella e Vostel, nega que tenha havido um movimento organizado em torno do "cartaz", mas antes reações individuais, porém sintonizadas, em relação à pintura abstrata. Questiona a adesão dos artistas às idéias de um Novo Realismo proposto por Pierre Restany, a coerência e mesmo a pertinência de uma tal proposta. Por fim, ao expor as concepções de Restany às críticas de Mario Pedrosa, questiona se já não estaria na hora de abrimos o campo histórico para além das fronteiras da Europa e dos Estados Unidos.

Cartazistas, Pintura Abstrata, Posturas, Política

Catherine Bompuis é historiadora da arte e curadora. Foi professora de História da Arte na Escola de Belas Artes de Saint-Etienne, diretora do Frac Champagne-ardenne e inspetora de ensino e da criação artística junto à Delegação de Artes Plásticas do Ministério da Cultura da França. Foi curadora das seguintes exposições: Klaus Rinke, Reims (1986), Raymond Hains, Frac Champagne-ardenne, Troyes (1987), co-curadora da exposição Os anos 50 na Europa, Museu de Arte Moderna de Saint-Etienne, Raymond Hains no Centro Georges Pompidou (1990), no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e no Museu Serralves, no Porto (1999-2000) e da exposição Claudio Paiva, na Galeria Luisa Strina, São Paulo (2002). É co-autora da biografia de Jackson Pollock para o catálogo Pollock do Centro Georges Pompidou (1981), e da biografia de Willen De Kooning para o catálogo De Kooning, Centro Georges Pompidou (1983) e do livro Raymond Hains publicado pela Editora Actar, Barcelona (2002). Também publicou diversos artigos sobre artistas contemporâneos, entre eles, Joseph Beuys e Lygia Clark, em revistas como Art Studio e Luna Park, além de inúmeros textos de catálogos.



Raymond Hains com seus óculos canelados
26, Rue Delambre, Paris, 1961

Os cartazistas não foram nem um movimento, nem um grupo, mas jovens artistas que, logo depois da Segunda Guerra mundial, não se engajaram na aventura pictural. A apropriação de cartazes dilacerados anonimamente em 1949 por Raymond Hains e Jacques de la Villeglé marca uma tomada de posição ideológica e elabora uma nova relação sujeito/objeto depois daquela de Duchamp, de Breton e do Surrealismo. Este gesto artístico foi de uma extrema radicalidade no contexto do pós-guerra.

A América do Norte influenciou de maneira determinante a história da arte e, conseqüentemente, de seus termos a partir da guerra fria em 1946. Em nome da liberdade do artista, uma completa dicotomia entre o campo artístico e o político foi então instaurada e reivindicada.

O triunfo da *Action Painting*¹ que se manteve durante vinte anos, suplantada somente pela Pop Arte como a principal forma artística “autêntica”, levanta a questão do imperialismo e da recuperação de um movimento com pretensões hegemônicas.

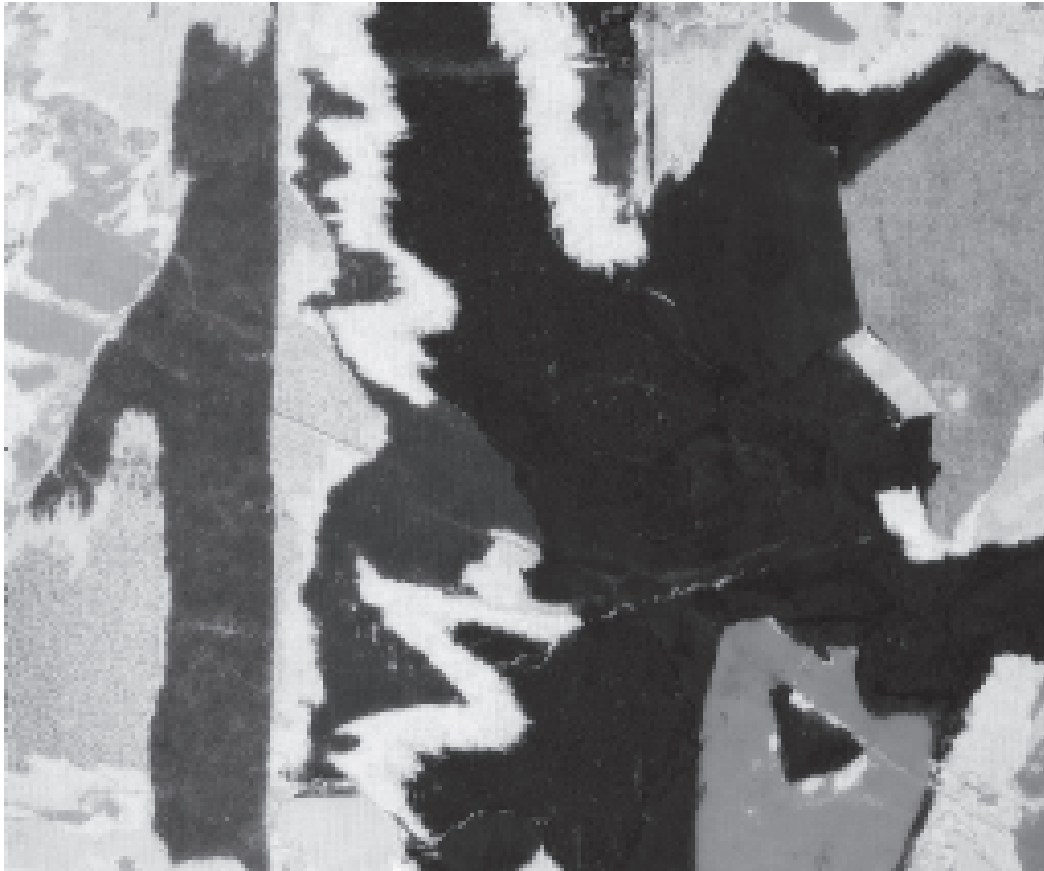
Na França, as disputas entre a arte figurativa, o realismo socialista e a arte abstrata gestual ou geométrica monopolizaram o debate artístico. O abstracionismo gestual estava na moda e constituía o novo academicismo. É necessário lembrar que Duchamp rompeu, em 1912, com o cubismo afirmando que tomar uma posição intelectual era opor-se à servilidade manual do artista. No entanto, os questionamentos éticos e estéticos de Duchamp e de Breton quanto ao objeto de arte, foram marginalizados ao proveito de uma tomada de posição formal que limitava a interrogação artística ao espaço do quadro. Se Hains qualifica-se de “*Inaction Painter*”, a história da ação de não pintar não é somente a história de uma das práticas artísticas menos compreendidas, mas também uma das mais subversivas do pós-guerra. A “ditadura do abstracionismo”, da qual fala Villeglé, oculta o sentido de um engajamento que atacava de maneira drástica a ideologia da pintura quando interpunha o real entre o sujeito e o objeto como necessário afastamento do sistema artístico.

A apropriação crítica libera o artista da produção. A colaboração de Hains e Villeglé para a realização de um filme abstrato, *Pénélope*, e na retirada das ruas de um certo número de cartazes que depois eram assinados pelos dois artistas durou de 1949 a 1954. Porém, seria redutor se restringir aqui aos cartazes sem abordar o processo de pesquisa em sua globalidade. A invenção por Hains do *hypnagogoscope* – procedimento destinado à observação de imagens e de letras ou à criação de formas obtidas ao intercalar-se, entre o ponto vista e o objeto, de um a três vidros enfileirados fixados na objetiva fotográfica – substitui o conceito de criação pelo de invenção. A apresentação de suas fotografias hipnagógicas² em 1948, em Paris, na Galeria Colette Allendy, propunha uma concepção de abstração que ia ao encontro da relação fusional sujeito/objeto reivindicada pela pintura abstrata.

Os fios de aço, os fragmentos de prospectos, os pedaços de muros recolhidos por Villeglé em 1947 na praia de Saint-Malo e apresentados como esculturas, já obedecem ao princípio da apropriação. Os primeiros fragmentos de cartazes, fotografados e filmados antes de serem arrancados por Hains e em seguida por Villeglé, se inscrevem na prática do acaso objetivo definida pelo surrealismo. Se o objeto surrealista foi ostentado em nome de uma "surrealidade" – a vaidade intelectual e artística do objeto de arte havia sido denunciada por Breton –, os cartazistas o fizeram em nome de uma realidade. Se a noção de "testemunha oculista"³ faz parte da questão da apropriação como reveladora do já visto e do jamais visto - segundo Michel Carrouges -, ela opõe-se à concepção duchampiana de artista e à idéia de indiferença visual que acompanha o *ready-made*. O Cartaz não está desprovido da gestualidade, da "autenticidade do gesto" tão estimado pelos abstracionistas líricos. Formalmente, ele tem a aparência de uma pintura abstrata, possui inclusive suas qualidades plásticas: composição, formato, cor. Hains apelidou-a de "pintura radiosa" em homenagem a Le Corbusier⁴. A escolha do cartaz, do enquadramento, permite diferenciar plasticamente o sistema de apropriação de cada um dos dois artistas que repousa, como o anuncia Hains, sobre o prazer do encontro e a "paixão fulminante". O humor e a ironia vêm a ser a técnica de trabalho. Os cartazistas se propõem a ser as "Testemunhas Oculistas"⁵ da obra dos outros. Hains e Villeglé olham o mundo como um quadro. A atitude provocadora e intercambiável dos papéis e das regras do jogo leva estes *experts* a designar como arte os objetos que expõem à crítica do mundo. O cartaz dilacerado testemunha uma consciência coletiva e política, simboliza uma forma de protesto. O artista escolhe aquilo que, da história do mundo, deve ser salvo. Está, desta forma, harmonizado intelectualmente com o sentido dos objetos que ele se apropria.

A apropriação supõe um processo de identificação assim anunciado pelos dois artistas: "[N]ós não descobrimos os cartazes, fomos descobertos por eles"⁶(Villeglé). "Inventar é ir além de minhas obras. Minhas obras existiam antes de mim, mas ninguém as via porque cegavam⁷ os olhos"⁸(Hains).

A identidade do artista é, de fato, transformada. Villeglé toma a identidade do colecionador e apresenta as obras do *Dilacéré anonyme* (“Dilacerado anônimo”) no atelier de Dufrière. Ele coleciona cartazes por séries temáticas, estabelecendo um sistema de representação pictural sem pintura. Hains que instaura uma dialética entre forma e discurso, endossa sucessivamente várias identidades: “Raymond, o Abstrato”⁹ (este que fez abstração da abstração), uma “Abstração personificada”, um “Dialético das Palissadas”. Se o artista é testemunha de um encontro com o mundo, lhe resta viver a arte como uma nova realidade. “Meu atelier é a rua”, acrescenta Hains. A história da arte se vê marginalizada em sua abordagem formalista e acadêmica ao ser substituída por uma história do mundo. Em 1957, Hains e Villeglé expuseram seus cartazes na Galeria Colette Allendy sob o título “Loi du 29 juillet 1881”, lei que determina as condições dos lugares destinados ao cartaz, e que, portanto, condena a arte aos locais reservados. Eles convidavam o público a atravessar as “palissades” da exposição¹⁰. O ato de rasgar um cartaz revela o ato artístico como transgressor da lei estabelecida. Sob o título “*La France déchirée*” (A França rasgada), Hains expõe, em 1961, na Galeria J (Jeanine Restany), sua série de cartazes políticos (de 1950 a 1961) que vai da guerra da Indochina a guerra da Argélia. Apresenta obras em co-autoria com Villeglé: *Et quand vous nous dites Soviétique Patrie est notre plus juste histoire de lard* (1950); *L’humanité, c’est la vérité* (1957). Seus próprios cartazes: *La révérente Mère expulsée de Chine*, 1950; *Paix en Algérie* (1956); *L’Algérie perdue, ce serait Sedan*, (1956); *C’est ça le nouveau*, (1959); *Quand vous tiriez à la courte paille, c’est toujours le mousse qu’on bouffait*, (1960); *De Gaulle veut un bain de sang, il l’aura*, (1961) – estas obras mostram o interesse que sempre conservará pelas palavras. Seus sentidos, ou melhor, os duplos sentidos das palavras determinam o enquadramento e o pedaço a ser retirado e apropriado. A exposição aconteceu um ano antes da proclamação da independência da Argélia. A guerra da Argélia durou de 1954 a 1962. No entanto, se nos reportamos apenas aos discursos oficiais da época, não houve guerra nenhuma, pois a Argélia pertencia à França. O título *La France déchirée* (A França rasgada) revela o *non-sense* de uma posição nacionalista e colonialista. Hains recusa-se a vender sua coleção de cartazes políticos em nome de uma ética: “[A] França não está a venda”. A decisão de retirar as obras do mercado, numa época em que o consumo de obras de arte estava em alta, marca, em si mesmo, uma data histórica. Desta forma, Hains opera uma adequação entre a exigência estética e a ética. Nenhum artista na época, nem mesmo Rothko¹¹, coloca com tanta radicalidade a questão do objeto de arte e de sua não interferência com o comércio. Hains estabelece uma dialética entre arte e política em nome da liberdade do artista, e desvia os cartazes de uma recuperação fetichista pela instituição, conferindo às suas obras a real e total autonomia de seu poder crítico. Depois desta exposição, e se vendo como *poulain*¹² da galeria J, Hains abandona os cartazes como uma *vieille dépouille*³(7) colocando esta interrogação: “[S]eria o artista um cartaz de propaganda para o seu país?”¹⁴



Raymond Hains

Palissade, 1976. Pefis plásticos, cartazes dilacerados, 200 x 280 cm
Fond régional d'art contemporain Bourgogne

A apropriação ultrapassa a questão do objeto e do cartaz para elaborar um aparelho autônomo que articula forma e discurso. Em 1950, Hains inventa o conceito de “*ultra-lettre*” e deforma as palavras com a ajuda do vidro canelado já utilizado em suas fotografias *hipnagógicas*. Hains – agora chefe do laboratório dos *Irmãos Lissac de l’Illisible*¹⁵ – e Villeglé fizeram estourar, em 1953, um poema fonético de Camille Bryen: *Hépérile éclaté*¹⁶. Este pequeno livro de Bryen, que trata da “desapropriação” da linguagem, foi, então, passado no *hypnagogoscope* por Hains e Villégé: “enfim nos servimos de tramas de vidro canelado que desapropriam as escritas de sua significação original.

Por uma trajetória análoga, é possível fazer explodir o discurso falado em ‘ultrapalavras’ que nenhuma boca humana saberia pronunciar. O vidro enlameado nos parece o meio mais seguro de nos distanciar da leveza poética”¹⁷. A criação de uma linguagem, a linguagem do “inlisível”, desafia toda tentativa de leitura possível e assegura a autonomia das obras.

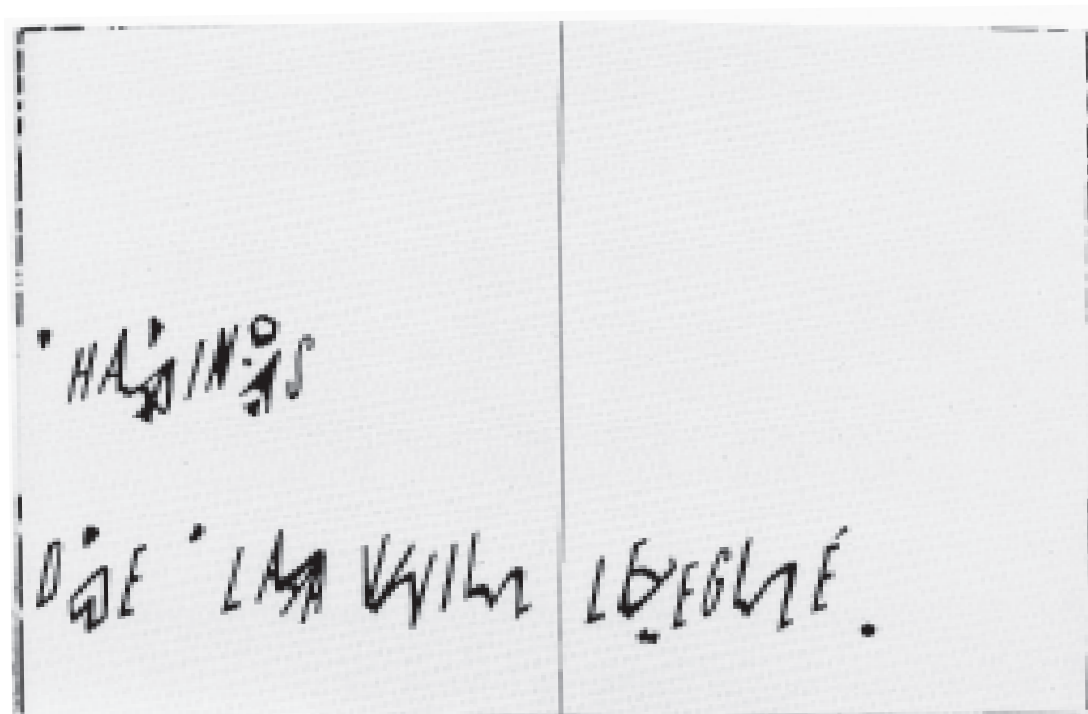
É no interior desta problemática que as obras de Hains e Villéglé tomam caminhos diferentes. 1954 foi o último ano em que os dois trabalharam em colaboração. Villéglé continua a colecionar os cartazes de maneira radical, Hains elabora sua relação discurso/forma.

Depois dos cartazes, Hains recorta, ou faz recortar des *tôles* de painéis de cartazes, e torna-se um “tôlard, prisioneiro voluntário de um estilo”¹⁸. Se a *tôle* é uma arte da fuga, da composição, é também uma arte da evasão.

A aparente futilidade, ou a *logorrhée associativa*¹⁹, como Pierre Restany o têm qualificado, é, na verdade, um aparelho complexo – chave da obra e necessário antídoto ao sistema artístico – que elabora uma construção autônoma, localizando as questões nas quais os objetos são inseridos.

Hains escapa, assim, à dimensão escrita da arte; sua decisão de fazer “estourar” certos textos resta a ser estudada para se aproximar do sentido da obra. A utilização de homônimos lhe permite, a partir de uma mesma sonoridade, mas com sentidos diferentes, organizar um labirinto dialético com o objeto. A empresa de demolição e de reorganização da linguagem utiliza as leis da retórica para destruir as categorias de pensamento. O recurso à oralidade, em Hains, define o ato de pensar na forma que deve ser necessariamente inventada e reinventada a partir de leituras, de viagens, de encontro, de acaso, de *coïncidences- incidences*²⁰. O artista constrói - para aqueles que têm tempo de o escutar - oralmente, metaforicamente, com a ajuda de homônimos e jogos de palavras, a relação do objeto com sua dimensão ao mesmo tempo crítica, teórica, histórica e biográfica. Nós nos colocamos na posição de decifradores, de decifradores, e não mais de espectadores. Fatos pertencendo ao domínio da arte são furtados e reinseridos em domínios muito mais vastos do saber. A apropriação de certos fragmentos de textos – ao mesmo título que os cartazes, fotos e outros objetos – transforma a “ancoragem” segura da obra em um contínuo e infinito jogo de pistas. O encontro com Dufrêne ocorreu em 1954. Dufrêne, poeta *lettriste*²¹ interessado nos *cris-rythmes* (Raymond Hains imitava para ele os *cris-rythmes* de Antonin Artaud) começa sua coleção de cartazes em 1957.

Seu interesse pelos melhores fragmentos de cartaz lhe permite ligar suas pesquisas poéticas e fonéticas sobre o audível/inaudível com a questão do “lisível/inlisível”. Ele participa plenamente da elaboração deste aparelho verbal e teórico próximo do dadaísmo por seu espírito deliberadamente provocador e seu projeto de desconstrução dos valores tradicionais por meio da linguagem.



Raymond Hains e Jacques de la Villeglé

Hépérile Eclaté, 1953 primeiro poema deformado com a ajuda de vidros canelados

Hépérile, de Camille Bryen

A apropriação é um procedimento de substituição do pictural pelo real, e não uma anexação do real para fins picturais. A apropriação de cartazes praticada por Rotella e Vostell deve ser estudada levando-se em conta suas especificidades e diferenças. Rotella expõe, pela primeira vez, seus cartazes rasgados em 1954, no Arte Clube de Roma. O encontro com Hains, Villeglé e Dufrêne aconteceu em 1960. Originalmente pintor, Rotella concebe o ato de descolar os cartazes como uma forma de protesto “contra uma sociedade que perdeu o gosto pelas mudanças e pelas transformações fabulosas”. A técnica de descolagem depois da colagem consiste em arrancar os cartazes, em seguida os fixar sobre telas para os rasgar novamente, arrancando-os. A composição é o elemento principal sobre o qual trabalha Rotella. Até 1957, ele fala de colagem e não de descolagem ao contrário de Hains que afirma a importância de decolar do real e ajudar o público a decolar da sua realidade. O cartaz publicitário, a coleção de cartazes sobre o cinema *Cinecittá* já integram as questões colocadas pela Pop-Arte e as *Combine Paintings* de Rauschenberg.

As primeiras *dé-coll/age* de cartazes de Vostell datam de 1954, e a ação de descolar está na origem do movimento Fluxus. Vostell utiliza, integra e compõe a partir do objeto-cartaz, para elaborar uma arte total onde se mesclam teatro, poesia e pintura. Os primeiros *Happenings*, em 1959-60, se apoiam na participação do espectador. Vostell abandona a *dé-coll/age* em proveito do apagamento. A ação é fundamental em sua obra e seus cartazes e, assim, seus trabalhos passam a ser inseridos na lógica do arrancar, da desconstrução do objeto, dos pedaços de paredes demolidas, do conceito de “música decolagem”. A partir dessas diferenças, o movimento do Novo Realismo pode ser reconsiderado. Em 1960, Pierre Restany publica em Milão o primeiro manifesto do Novo Realismo. O grupo foi oficialmente constituído em 27 de outubro de 1960 na casa de Yves Klein, na presença de Arman, Dufrière, Hains, Klein, Raysse, Restany, Spoerri, Villeglé e Tinguely (César e Rotella foram convidados, mas não compareceram). O Novo Réalisme foi dissolvido no ano seguinte²².

O otimismo no mundo novo e o desaparecimento da função crítica da obra de arte caracterizam este novo movimento artístico:

[A] arte abstrata recusava o mundo real em proveito do universo interiorizado de uma consciência individual: à esta arte da evasão sucedeu-se uma arte da participação. A vanguarda atual é otimista e realista, o artista tende a integrar-se ao corpo social. No mundo automatizado do amanhã, o problema capital será a utilização do tempo livre. O artista aparecerá, desde então, não mais como um pária ou revoltado, mas o engenheiro e poeta de nosso lazer. Desdenhando a sátira estéril e a pintura de bons sentimentos, os artistas pops novaiorquinos retornaram às fontes de seu folclore urbano. Assim com clareza, tocaram no verdadeiro objetivo, eles foram em busca do grande público. Sua perfeita integração ao real constitui um primeiro passo para uma estética coletiva e socialização da arte, preâmbulo necessário a um humanismo novo²³.

Mário Pedrosa, crítico de arte brasileiro, traduziu, em 1968, o *Manifesto por uma arte total*, de Restany, para o jornal *Correio da Manhã*. Nos anos sessenta, foi o primeiro a falar do pós-modernismo, o associando à Pop Arte, que integraria o artista e a produção da obra na sociedade de consumo. Para ele a questão da pós-modernidade é antes de tudo uma questão política. O Novo Realismo é assim denunciado:

Rompendo com a estética ainda individualista e romântica da figuração narrativa, Restany tenta a fusão ou a síntese da Pop Arte americana com o Neo-Realismo europeu. [...] O ponto central do manifesto está na recusa de princípio à unicidade da obra de arte. Isto não é mais nenhuma novidade. [...] O que, com tudo, não se havia feito ainda com maior generalidade era tirar a conclusão estética e lógica desse fenômeno capital: a perda da unicidade da obra de arte. Foi a partir desta constatação que achei de designar como arte “pós-moderna” toda atividade artística enquadrada neste novo contexto técnico-cultural. Eis porém que Restany, o protagonista, senão principal,



Raymond Hains

Panneau d'affichage, style villa Arson, 03/1990

Pefil galvanizado, 400 x 300 cm

Coleção do artista

certamente o mais atuante dos *ismos* significativos da segunda metade do século, toma uma atitude radical em face de todo movimento artístico precedente, até as suas últimas modalidades, para negar a *existência real* do século XX – e projetar-se como o arauto da arte total do século XXI. A arte hoje seria apenas um embrião mal formulado de uma arte que não mais se exprimiria através de obras insubstituíveis de artistas individuais, como se verifica em toda história da cultura ocidental até nossos dias, mas através de manifestações coletivas, de festas, em uma sociedade que, depois de passar pela segunda revolução industrial, se instala na automação, no tempo livre, no lazer²⁴.

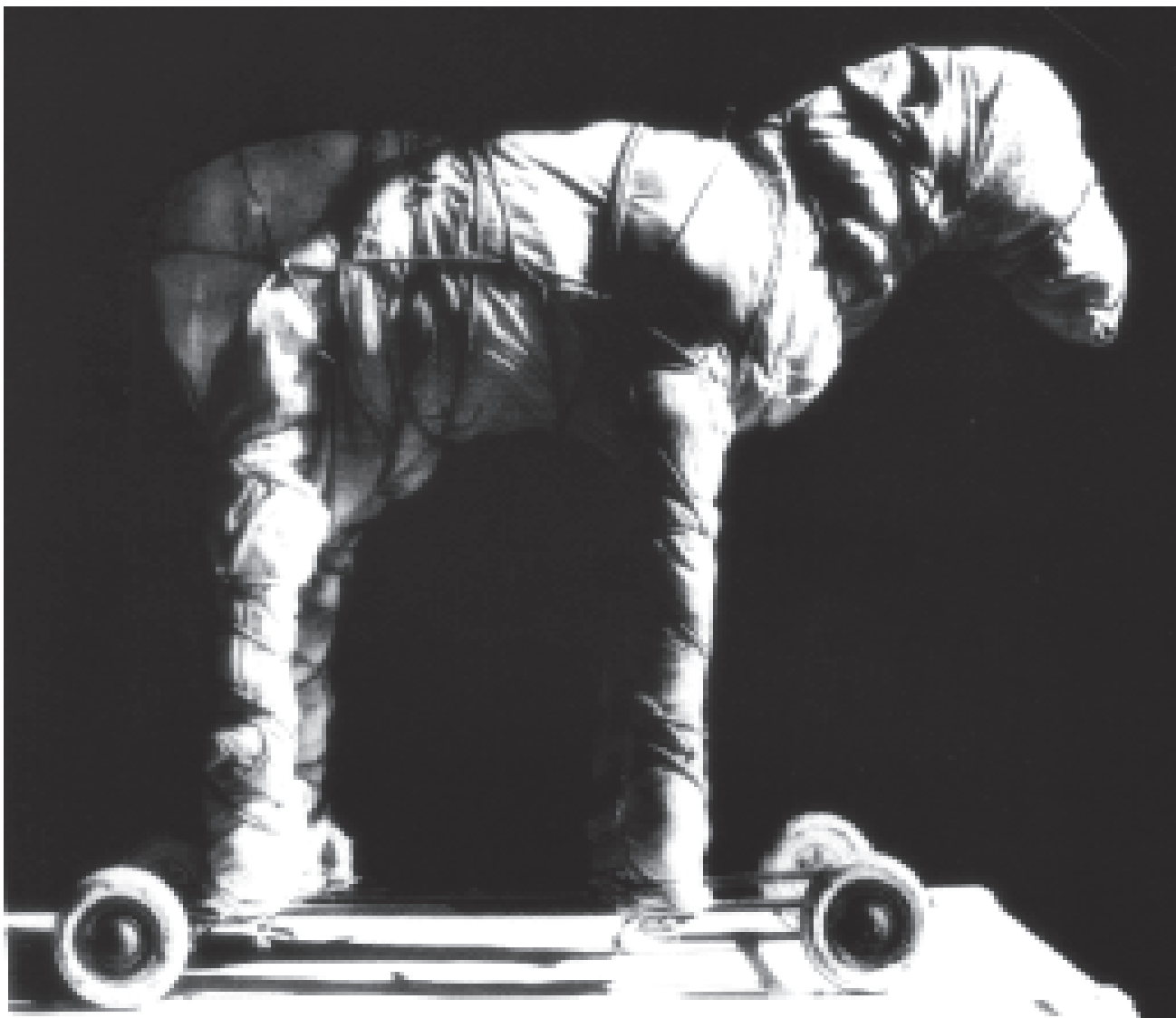
Esta reflexão introduz um novo campo histórico no debate sobre a pós-modernidade. A pertinência e a formulação de questões teóricas e políticas operam uma reviravolta nos papéis entre a história do “primeiro” e do “terceiro mundo”. A necessidade de abrir um campo teórico que não se limita à Europa e aos Estados Unidos permite igualmente de tornar aparente a História de um desnível entre as práticas artísticas e os discursos teóricos que as sustentam.

A partir de 1963, Hains assume a identidade do “sigisbée de la critique”²⁵. Se o crítico de arte é um artista que só tem a obra do outro para se exprimir, o artista é, então, seu Cavaleiro servil: “não existe grupo Novo Realista. Só existe movimento ao modo de Tinguely do qual nós somos todos Rotellas, etimologicamente pequenas engrenagens, e este movimento que é nossa máquina de glória viria a ser nossa máquina de vergonha se nós não pregássemos ao menos um prego na árvore da liberdade”. Em resposta ao texto de Pierre Restany *À quarante degrés au-dessus de Dada (1961)*, Christo realiza a partir de uma idéia de Raymond Hains²⁶ : *Le Neo-Dada emballé ou l’Art de se tailler en palissade*, maquete em madeira que será ampliada e apresentada por Hains no salão *Comparaisons*, em 1963. Este monumento dedicado ao artista amordaçado pela crítica de arte rende homenagem a uma obra que conseguiu escapar das armadilhas do sistema artístico.

Tradução de Luciano Vinhosa

Artigo originalmente publicado em *Face à l’histoire*,
Centre George Pompidou, 1996-97. Paris: Flammarion.

Os editores agradecem a autora, Catherine Bompuis, que, gentilmente,
autorizou a tradução deste ensaio e sua publicação na revista *Poiesis*.



Maquete para o *Néo-dada emballé* ou *L'art de se taller en palissade*, 1963
realizada por Christo e concebida por Hains

Notas

¹ «The American Action Painters»: título do célebre artigo publicado na revista *Art News*, em dezembro de 1953, e no qual o autor, Harold Rosenberg, define pela primeira vez a *Action Painting*.

² O termo hipnagógico concerne ao estado de sonolência que precede o verdadeiro sono.

³ O termo retoma o tracadilho proposto por de Marcel Duchamp a partir de sua obra *La mariée mise à nu par ses célibataire, même* (m'aime). (ver nota 5).

⁴ O termo faz referência às unidades habitacionais, conhecida por Cidade Radiosa, que Le Corbusier criou para Marseille. (Nota do tradutor)

⁵ «Testemunha oculistas» significa também “testemunhas oculares”. É, com efeito, graças à um trocadilho típico de Duchamp que o termo “testemunha ocular” deu “testemunha oculistas”: o singular de testemunha torna-se plural de forma clara, pois a intervenção de Duchamp condensa a experiência psicológica de dois caracteres (Eros e Narciso) em um só. (In: Arturo Schwarz. Marcel Duchamp : La mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même. Editions Georges Fall, 1974)

⁶ Cf. Jacques de la Villeglé, dans *Lacéré anonyme*, cat. D'exposition, Paris, Centre George Pompidou, 1977.

⁷ A expressão em francês é *crever les yeux*. Diz-se de uma coisa que, de tão óbvia, estando diante dos olhos não podemos vê-la.

⁸ Cf. Raymond Hains, dans *La chasse au CNAC*, cat. d'exposition, Paris, Centre national d'art contemporain, 1976.

⁹ Raymond l'Abstrait foi apelidado assim por Guy Debord

¹⁰ “Para a exposição de 1957 eu anunciava que iríamos saltar a Palissada do lirismo, mas Colette Allendy estava muito decepcionada por não ver as palissadas. Era uma obra imaterial como o *Vide* (vazio) de Klein.” In: Raymond Hains. Cat. d'exposição, Barcelona, Serralves : Museu de Arte contemporânea de Barcelona e Museu de Arte contemporânea de Serralves.

¹¹ Rothko, em 1959-1960, recebe uma encomenda de um dos maiores restaurantes de Nova York aceita e depois se recusa a realizar a exposição para manifestar a incompatibilidade de sua obra com o lugar.

¹² *Poulain*: pequeno cavalo com menos de trinta meses. Estudante debutante que incentivamos e no qual colocamos nossas esperanças.

¹³ *Dépouille*: epiderme que certos répteis e artrópodes, por exemplo, trocam em certas épocas.

¹⁴ Raymond Hains, em *Guide des collections permanentes ou mises en plis*. Raymond Hains. Op. cit.

¹⁵ Les frères Lissac: fabricantes franceses de óculos, especialistas em lentes de grau e de correção de defeitos visuais.

¹⁶ Texto d'hépérite éclaté: “Estamos saturados de comunicados, de leituras, de humanismo. Vivo a corrente de ar do ilisível, do ininteligível, do aberto. Escrevendo *hépérite* com palavras desconhecidas. Eu gritava organicamente sem referência ao vocabulário – esta polícia de palavras... Hoje, graças a Raymond Hains e a Jacques de la Villeglé, os dois Cristovos Colombos das “ultra-letras”, temos aqui o primeiro livro felizmente ilisível. Um americano inventa uma máquina eletrônica destinada à nada. Eu mesmo fui inventor de objetos inúteis. *Hépérite éclaté*, novo grau poético, faz reaparecer o não humano inexplicável através do maquinismo ultrapassado. O primeiro poema *à dé-lire*”. (Camille Bryen)

¹⁷ Tratado anunciando a aparição de *Hépérite éclaté*, livraria Lutétia, Paris, 1953. Retomado em *Guide des collections permanentes ou mises en plis*. Raymond Hains. Op. cit.

“A intrusão do vidro enlaidado”

Vendo Cristovão Colombo desembarcar, os índios disseram: “então nós estamos descobertos desta vez?” Anedota cara à Camille Bryen.

Nós não descobrimos as ultra-letras, nós nos descobrimos nelas. A escritura não esperou nossa intervenção para estourar. Existem ultra-letras em estado selvagem. Nosso mérito – ou nossa astúcia – é de ter visto ultra-letras onde estávamos habituados a ver letras deformadas. Enfim, nós nos servimos da trama do vidro canelado que despossuem os escritos de suas significações originais – por uma trajetória análoga é possível fazer estourar o discurso em ultra-palavras que nenhuma boca humana o saberia dizer. O vidro canelado nos parece um dos meios mais seguros de nos distanciar da leveza poética. *Hépérite éclaté* é um livro bode espiatório. (Raymond Hains e Jacques de la Villeglé)

¹⁸ *Tôlard e tôle*: termo próprio da linguagem usada entre malfeitores, marginais e malandros que quer dizer prisioneiro e cadeia.

¹⁹ *Logorrhée*: *logo* e *rrhée*, do grego *rheîn* que quer dizer “escorrer”, fluxo de discurso inútil. De fato, Raymond realiza o trabalho *langue de chaval* e *Facteur temps* (Cheval de bois/Langue de bois). *Langue de bois* é também uma *logorrhée* que procura afogar o interlocutor em fluxo de discursos inúteis, por exemplo com o objetivo de fazer passar uma ideologia ou elucidar uma questão delicada. Sobre este assunto Hains enuncia: “Meu trabalho se chama *Langue de chaval* et *facteur temps*, em vista do Palácio ideal do *Facteur Cheval* (artista naif que construiu seu palácio ideal em 1879-1912, na França, em Hauterives, N. T.) e do fato que penso frequentemente em um amigo que se chama *Philippe*, é um amigo do cavalo.” In: Raymond Hains, Actar, 2002.

²⁰ A autora joga com a homofonia do termo em francês *coïncidences/incidences* (Hains y dance).

²¹ Movimento de vanguarda em que os poetas recorriam ao uso de onomatopéias, de caligramas e outros recursos visuais em seus poemas fonéticos. Nota do tradutor.

²² Em 27 de outubro o grupo Novos Realistas é fundado na casa de Yves Klein, em Paris. Pierre Restany escreve o texto da declaração constitutiva: “Quinta-feira os Novos Realistas tomaram consciência de sua singularidade coletiva. Novo Realismo: novas abordagens perceptivas do real.”. Assinaram Arman, Dufrené, Hains, Yves Klein (Yves le Monochrome), Martial Raysse, César, Tanguely e Spoerri. Novas cópias manuscritas do documento são elaboradas por Restany e assinadas por todos os artistas presentes e distribuídas a cada um deles. Mais tarde Niki de Saint-Phalle, Gérard Deschamp et Christo assinam o manifesto. Em maio de 1961 Klein participa, juntamente com César, Hains, Tinguely, Villeglé, Dufrené, Rotella, Spoerri et Arman da primeira exposição na galeria J, organizada por Restany: *À quatre-vingt degrés au-dessus de Dada*. Restany apresenta um texto que se propõe a ser o segundo manifesto dos Novos Realistas declarando descendentes do Dada. Klein, dos Estados Unidos, escreve para exprimir seu desacordo. Em 8 de outubro de 1961 Klein, Raysse e Hains dissolvem o grupo dos Novos Realistas. In: catalogue Yves Klein. Centre Georges Pompidou. Musée national d’art moderne, 1983.

²³ Pierre Restany, « Le Pop Art et le Réalisme contemporain ». In : *Un manifeste de la nouvelle peinture : les nouveaux réalistes*. Paris: Éditions Planète, 1968.

²⁴ Mario Pedrosa, “O manifesto para a arte total de Pierre Restany”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 de março de 1968.

²⁵ Sigisbée: homem que frequenta regularmente uma casa, que presta serviços assíduos à dona de casa e que está á suas ordens. Dis-se hoje para zombar de um cavaleiro servil.

²⁶ Christo vivia em Paris neste momento e assistiu um filme com Raymond Hains sobre a guerra de Tróia. Depois do filme, Hains propôs a Christo embalar um cavalo. Este último embala um pequeno cavalo de madeira que pertencia a seu filho. Raymond Hains intitula a obra: *Le néo-Dada emballé ou l’art de se tailler en palissade* (*se tailler en palissade* é um duplo sentido. Quer dizer que é necessário entender como fugir).