

# Situando a Liberdade Jackson Mac Low, John Cage, e Donald Judd

## *Situating Freedom Jackson Mac Low, John Cage, and Donald Judd*

**Allan Antliff**

Diretor dos Arquivos Anarquistas da Universidade de Vitória, Canadá, é editor de arte do periódico britânico *Anarchist Studies* e membro do conselho de *Anarchist Developments in Cultural Studies*. Publicou livros sobre anarquismo e arte, além de numerosos artigos e resenha em periódicos como *Canadian Art Magazine*, *Fuse*, *C Magazine*. Contato: allan@uvic.ca.

### **RESUMO:**

Acompanhando a evolução da estética pós Segunda Guerra no anarquismo anglo-americano dos anos 1940 até os 1980, demonstro que o antiautoritarismo abriu muitas direções novas na arte e inspirou alguns dos mais significativos trabalhos da historia do modernismo. [Uma versão mais curta deste artigo apareceu em “*The writings of Donald Judd* “(Chinatti Foundation: Marfa TX, 2009)]  
Palavras-chave: liberdade, anarquismo, arte.

### **ABSTRACT:**

*Tracking the evolution of post-World War II aesthetics in Anglo-American anarchism from the 1940s to the 1980s, I demonstrate anti-authoritarianism opened up many new directions in the arts and inspired some of the most iconic works in the history of modernism. [A shorter version of this article first appeared in The writings of Donald Judd (Chinati Foundation: Marfa, TX, 2009)]*

*Keywords: freedom, liberty, anarchism, art.*

ANTLIFF, Allan (2015). Situando a Liberdade. Jackson Mac Low, John Cage e Donald Judd. Tradução de Beatriz Carneiro. *Revista Ecopolítica*, n. 11, jan-abr, pp. 28-47.

Recebido em 20 de outubro de 2014. Confirmado para publicação em 15 de fevereiro de 2015.

Em 1968, no ensaio para a revista *Encounter*, o anarquista britânico e crítico de arte Herbert Read escreveu: “o anarquista é um pragmático, ou mais especificamente, um realista pragmático. Ele não crê em nenhuma doutrina política ou filosófica a não ser que esta resulte em ações que estejam de acordo com as tendências criativas ou positivas da evolução humana” (Read, 1968: 77). A caracterização de Read fora inspirada por uma antologia publicada na época, *Patterns of Anarchy* (Padrões da Anarquia), que, no contexto de uma discussão sobre ética, chamou a atenção ao pragmatismo. Anarquismo, escreveram os editores, é ética individualizada. Configurada como “o produto de uma livre análise individual das circunstâncias”, a ética anarquista adota uma abordagem pragmática para tomada de decisões “livres de coerção” (Krimerman & Perry, 1966: 557). Este embasamento individualista que se recusa a colocar “imperativos obrigatórios”, por sua vez, subverte a possibilidade de relações hierárquicas de poder sobre os outros. “Não coagida e sem coagir, a ética anarquista integra meios e fins em um fluxo ininterrupto baseado na atividade livre” (Ibidem)<sup>1</sup> Essa congruência também informa a abordagem anarquista ao ativismo social, que é configurado não hierarquicamente enquanto processo participativo (Cohn, 2007: 116). O artista americano Donald Judd compartilha esta perspectiva afirmando que “a melhor arte se opõe aos mais importantes tipos de poder”. Judd rejeitou as “tradições herdadas” das estéticas do Ocidente a fim de destacar nossa atividade avaliadora como pragmática e anarquista (Judd, 1968, *apud* Raskin, 1999: 22)<sup>2</sup>. Seus “objetos específicos” — termo que ele inventou para seu trabalho artístico contornando a imposição da categoria “escultura” sobre o espectador — não aspira impor sentido: eles buscam estimular nossa liberdade em descobri-los (Raskin, 1999).

---

<sup>1</sup> Ver sobre o tema: Allan Antliff (2007: 58-59).

<sup>2</sup> A mais recente reavaliação da obra de Donald Judd feita por Raskin inclui um capítulo, “Cidadão Judd”, sobre seu ativismo político (Raskin, 2010).

Retornarei à arte de Judd no final deste artigo, mas, primeiro, é preciso traçar a genealogia de sua preocupação estética no âmbito do anarquismo anglo-americano.

A procura de uma estética mais profundamente antiautoritária que complementa a ênfase na ética pessoal vem à tona primeiramente no final dos anos 1930, na Grã-Bretanha, quando os anarquistas começaram a criticar a estética marxista codificada pelo movimento comunista sob a liderança da União Soviética. Durante a maior parte dos anos 1930, os comunistas na Europa e América do Norte defenderam o realismo socialista, um estilo que anda de mãos dadas com a subordinação da produção artística à ideologia codificada pelo aparato do partido. Os comunistas reivindicavam que sua arte era antitética aos valores estéticos do fascismo, no entanto, de uma perspectiva anarquista, o autoritarismo político tinha sua própria lógica interna. Este foi o argumento de Read em sua crítica pioneira, *Poesia e Anarquismo* (1939). Refletindo sobre o estado das artes na Alemanha Nazista e na União Soviética, Read observou que ambos os regimes subordinavam todos os aspectos da sociedade, incluindo as artes, ao controle central do Estado, um traço que qualificou de “totalitário” (Read, 1939: 23). Os comunistas celebravam as conquistas do socialismo de Estado enquanto na arte nazista os ideais de nacionalismo racial eram glorificados, entretanto, disse Read, “o método necessário” foi o mesmo. Ambos os movimentos impunham a ideologia por meio da arte, gerando estilos programáticos de “realismo retórico, vazio de invenção, deficiente em imaginação, renunciando à sutileza e enfatizando o óbvio” (Idem: 28). O corolário da submissão ideológica da arte foi a repressão a qualquer independência artística na sociedade em geral. Daí as cruéis campanhas contra os artistas recalcitrantes na Rússia e na Alemanha, independentemente de suas motivações. A contraposição a essa abordagem instrumentalista da atividade artística estaria em uma poética de inovação que poderia quebrar formas de arte calcificadas.

“Eu percebo que forma, padrão e ordem são aspectos essenciais da existência, mas em si mesmos são atributos da morte”. Read escreveu:

Para fazer a vida é necessário quebrar a forma, distorcer padrões, mudar a natureza de nossa civilização. Para criar é necessário destruir, e o agente de destruição na sociedade é o poeta. Creio que o poeta é necessariamente um anarquista, e que ele deve se opôr a toda concepção organizada do Estado, não apenas àquelas que nós herdamos do passado, mas também as que são impostas às pessoas em nome do futuro. Nesse sentido não faço distinção entre marxismo e fascismo (Ibidem: 15).

Em um notável ensaio sobre radicalismo literário para o jornal literário anarquista britânico *Now*, o poeta e pacifista George Woodcock ampliou o argumento de Read sugerindo que, se a subordinação do trabalho criativo a um programa político for um beco sem saída, tampouco a arte produzida na ausência de tais pressões seria necessariamente radical. Nas democracias existentes, observou Woodcock, muitos parecem se contentar em trabalhar dentro do mercado capitalista, ajustando sua produção para servir aos gostos da burguesia e das instituições culturais estabelecidas (Woodcock, 1948: 16). Na realidade, eles comprometem sua criatividade e a si mesmos, desarmando a capacidade de serem radicais ao entrarem em uma relação de subordinação com os poderes constituídos. Extraíndo essa sugestão da crítica de Read à repressão sob regimes totalitários, Woodcock concluiu que a autonomia é a medida do radicalismo. “O escritor realmente independente, pelo próprio exercício de sua função, representa uma força revolucionária”, e assim argumenta:

O homem que está disposto a aplicar a qualquer assunto sobre o qual ele escreve critérios de valores baseados em uma concepção sincera de verdade obriga-se a agir em sua escrita contra a injustiça e a falsidade, *mesmo* que ele não escreva com o propósito específico de acelerar a mudança social (Idem: 17).

Na realidade, a radicalidade reside na relação do escritor com o

trabalho e a qualidade desse relacionamento triunfa sobre outros critérios. Em uma passagem memorável, Woodcock pareceu pronto a dar um basta às certezas de uma arte radical enquanto *agitprop* socialmente crítica, ao afirmar: “Cada artista honesto é um agitador, um anarquista, um incendiário. Ao expressar um independente critério de valores, ele ataca o princípio de autoridade; ao retratar a verdade de acordo com sua própria visão, ele ataca das manifestações factuais da autoridade” (Ibidem: 18).

Para Woodcock, na liberdade do indivíduo estava o “supremo valor, acima da sociedade.” Ele afirma que

o problema social é fundamentalmente um problema individual para cada pessoa resolver pessoalmente. A sociedade será livre somente quando cada indivíduo conhecer o significado da liberdade, harmoniosa somente quando cada indivíduo perceber sua própria harmonia, integrada somente quando cada indivíduo se tornar integrado consigo mesmo. Anarquismo é apenas um ensinamento social em segundo plano. Seu objetivo primeiro é a realização pelo indivíduo de sua própria natureza (Ibidem: 24).

Prosseguiu com a afirmação de que o papel do escritor era “não fazer leis ou elaborar dogmas. É a humilde tarefa de perceber e retratar a verdade. É uma tarefa de revelação, e a verdadeira revelação não é nada mais do que fazer com que os homens se deem conta das leis harmoniosas e naturais que já existem dentro deles” (Ibidem: 27).

Como então um artista libertário sinalizaria uma verdade reveladora que estaria sendo comunicada? Woodcock supôs que esta dimensão do sentido seria transmitida por meio do conteúdo, dizendo: “O romancista que mostra o vazio da vida da classe média, o poeta que exhibe sem comentários as agonias da guerra, assim como o pintor que mostra em sua tela um símbolo da futilidade esquizoide da cidade moderna, todos estão fazendo sua parte para a subversão de uma sociedade corrupta.” Quanto à forma, Woodcock postulou que o desejo de se

comunicar ‘sinceramente’ pode levar um artista a abandonar modelos mais sofisticados de prosa, mas não o elaborou (Ibidem: 18; 27).

Na época em que Woodcock afirmou sua causa, uma das figuras anarcopacifistas mais proeminentes era o escritor estadunidense Kenneth Patchen. Durante a Segunda Guerra Mundial, Patchen, cujos escritos apareciam em jornais anarquistas britânicos e norte-americanos, distinguiu-se por seus termos inequívocos como um rigoroso opositor ao conflito (Smith, 2000: 170-171). Em 1946, ele expressou: “não há em lugar algum nenhum homem em posição de autoridade que não seja culpado. Toda sua autoridade é maléfica, fundada em ódio e escuridão e não em amor: projetada para destruir e não salvar” (Patchen, 1946: 10).

A estratégia artística anti-guerra de Patchen consistia em atacar formas literárias que habituassem a consciência do leitor às relações autoritárias, embalando-nos para “dormir” e sustentando assim o *status quo*. O deslocamento da voz do autor pelo texto era sua meta principal. A voz de Patchen cutuca continuamente por meio de narrativas que são abertamente manipuladas para quebrar-lhes a coerência, expondo o leitor ao diálogo, não com a história, mas com ele através da história. Logo no início do seu romance contra a guerra, *The Journal of Albion Moonlight*, de 1941, Patchen se apresenta perguntando retoricamente: “Meu propósito? Não é nada notável: eu quero falar com você” (Patchen, 1961: 22). Mais adiante, antecipando objeções em relação ao que um escritor deveria fazer, ele afirma seu ponto de vista: “As pessoas foram feitas para falarem umas com as outras. Você pode entender isto. Mas eu digo que a escrita do futuro será exatamente este tipo de escrita — uma pessoa tentando contar a outra os eventos de seu próprio coração. A escrita se tornará fala” (Idem: 200). A comunicação direta demanda transparência. Em uma passagem reveladora Patchen mostra que, da narrativa construtiva até à exclamação disruptiva, é a sua voz. “Penso que você concordará”, ele escreve, “que eu estou vivo em cada parte

desse livro, vire vinte, trinta, uma centena de páginas – eu estou lá de volta. É por isso que eu odeio o enredo; personagens não são nada mais do que uma ação: o que o homem é... ah! Mas eu estou na sala com você. Eu escrevo esse livro *como uma ação*. Tal como nocautear um homem” (Ibidem: 261).

Ao se desalienar enquanto escritor a partir do texto, Patchen comunica ‘com sinceridade’, tomando emprestada uma frase de Woodcock. E, ao fazer os leitores conscientes de si mesmos no ato de ler, ele recusa o poder sobre os outros como o poder exercitado através de um enredo fictício fechado. Durante a guerra, Patchen escreveu um livro, *Memoirs of a Shy Pornographer* (1945), inteiramente dedicado a esse único propósito. O livro narra os esforços de um tímido escritor cujo livro romance é temperado por inescrupulosos editores que estrategicamente substituem os verbos e nomes de suas cenas de amor por asteriscos. A narrativa prova ser uma sensação comercial e o escritor traumatizado é posteriormente perseguido por legiões de predadores sexuais boêmios em busca de um espírito irmão — a intenção aqui é mostrar que a arte comercializada impõe falsidades tanto para o escritor como para o leitor (Patchen, 1945).

O que o modo autêntico de escrever de Patchen transmite uma vez despojado das obstruções? Antes de tudo, o seu universo moral em estado bruto. O *Journal* está repleto de protestos queixosos contra a violência e a guerra, diretamente endereçados ao leitor: “O que vamos fazer? Onde podemos transformar?” Patchen pleiteia: “Há muito ódio no mundo. Eu poderia rastejar de quatro por mil milhas, se isto eliminasse a guerra” (Patchen, 1961: 206-207). Patchen apresenta texto e voz autoral como uma unidade orgânica e nesta busca ele implantou uma miríade de inovações formais como variações tipográficas para dar ênfases, narrativas autônomas na mesma página e, numa vez, o desenho de um homem enforcado incorporado em um discurso acerca da insanidade moral de se torturar torturadores (Idem: 245).

O quão efetivas foram tais estratégias artísticas pode ser medido pelas memórias de David Dellinger, militante da Liga dos Opositores à Guerra (fundada em 1923, como um resultado dos esforços anarquistas contra a Primeira Guerra Mundial, a Liga permanece ativa até hoje). Dellinger lembra ter comparecido a um encontro da Liga na cidade de Nova Iorque em 1943, onde o crítico literário Paul Goodman e outros discutiam como responder enquanto anarquistas à atividade de guerra dos Estados Unidos. Naquele momento, Dellinger preparava-se para ser preso por se recusar ao alistamento. Motivado pela situação, levantou-se para falar.

Comecei a contar para eles sobre este maravilhoso poema de Patchen que tinha sido recentemente publicado em uma edição da revista *Retort*. Mas como eu não tinha uma cópia, de algum modo tentei recitá-lo. Quando parei depois de algumas poucas linhas ouvi uma voz na audiência. Um homem levantou-se e recitava o poema inteiro. Surpreendi-me: eu tinha me encontrado com Keneth Patchen (Smith, 2000: 169).

A disposição poética, *Instructions for Angels*, de Patchen, afirmava intimamente a “superioridade da paz sobre a violência” (Patchen, 1943: 28).

A relação entre o ativista e o escritor ultrapassou a subsequente prisão de Dillinger como um opositor da guerra. Patchen era um dos cinco ativistas com os quais ele se correspondia<sup>3</sup> e quando a esposa de Dillinger deu à luz um menino, em 1944, o casal deu-lhe o nome de Patch para homenagear o escritor. As inovações estilísticas de Patchen em nome da sincera comunicação antiautoritária pessoa a pessoa espelhavam a ética fins-meios da política de Dellinger. Sobre sua libertação da prisão em 1945[,] em seguida ao bombardeio de Hiroshima e Nagasaki, Dellinger publicou uma “Declaração de Guerra” que apontava os traços mais evidentes. O Estado norte-americano escreveu ele, mobilizara “toda fúria

---

<sup>3</sup> Ele poderia selecionar cinco correspondentes (Cf. Smith, 2000: 170).



destrutiva, ódio violento, arregimentação, e desonestidade da campanha militar” em nome da vitória. “Os combatentes eram meros recrutas em vez de homens livres.” A cada dia da continuidade da guerra, eles foram “compelidos a agir em contradição com os ideais que motivaram muitos deles.” Sob essas circunstâncias, a derrota do Japão foi uma “farsa vazia” trazendo um “fim parcial a uma matança que em primeiro lugar nunca deveria ter começado.”<sup>4</sup> A guerra de Dellinger contra a guerra estava, por outro lado, baseada em uma ética diferente: a recusa em se submeter “a qualquer autoridade ou impô-la a outros em nome da paz”. Dellinger prosseguiu:

A guerra pela fraternidade plena deve ser uma guerra não violenta, implementada por métodos dignos dos ideais que buscamos servir. Os atos que realizamos devem ser atos responsáveis de homens livres, não os atos irresponsáveis de conscritos submetidos a ordens... Nossa fidelidade ultrapassa nacionalidades e classes e cada ato que efetuamos hoje precisa refletir o tipo de relações humanas que lutamos para estabelecer amanhã (Ibidem: 23).

Aparentemente, a estética de Patchen e a política que anunciava consistiam no complemento perfeito ao ativismo de Dellinger, mas a eficácia ética desta aproximação estava destinada a ser colocada em questão. Em 1954, em um artigo crucial publicado no jornal anarquista *Resistance*, sucessor do jornal *Why?*, veiculado no período da Segunda Guerra, o poeta estadunidense Jackson Mac Low iria delinear uma outra direção.

Nascido em 1922 e educado em Chicago, Mac Low atingiu a idade adulta durante a guerra e sua política anarquista estava mergulhada nas estratégias de resistência promulgadas por Dellinger e a Liga dos Opositores à Guerra. Mac Low aderiu ao coletivo *Why* por algum tempo em 1945. Continuou a contribuir depois que os editores adotaram o novo nome,

---

<sup>4</sup> “A vitória norte-americana estava apenas consolidando o imperialismo branco como o tirano do Pacífico, e contribuindo para o desemprego, cortiços e ódio entre as classes nos Estados Unidos” (Dellinger, 1971: 21).

*Resistance*, que melhor refletia sua posição relativa à sociedade do pós-guerra norte-americano (Cabri, 1997: 45-48). Em um artigo, “Coops, Politics and Anarchism”, publicado no número de dezembro de 1945 de *Why?*, Mac Low distinguiu o anarquismo da política representativa da direita e da esquerda. Os anarquistas rejeitam a política de “disparates eleitorais, parlamentares e partidários” em troca da “ação direta, na afirmação direta da coisa real,” escreveu Mac Low (1945, *apud* Cabri, 1997: 50). Louis Cabri havia desvendado a política desse posicionamento e suas implicações na poética de Mac Low em seu incisivo ensaio “Rubus Effect Remove Government: Jackson Mac Low, *Why?/Resistance*, Anachopacifism”. A “ação direta” e o “real” foram capitalizados para sinalizar que a marca da autenticidade política no anarquismo estava na harmonização dos meios e fins. Ninguém é representado, cada um representa a si mesmo. E isso acontece diretamente, por meio de ações. Congruência foi tema central para Mac Low. E inspirou seu efetivo rompimento público com a poética da “autenticidade” tal como praticada por Patchen. Cabri se refere aqui à revisão crítica de Mac Low da poesia de Patchen publicada no final de 1954 em *Resistance*, na qual ele atribuiu a esse escritor a dedicação para o “sentimentalismo, violência histórica sem motivos, incoerência e técnica descuidada.” Pior ainda, graças à popularidade de Patchen, essas qualidades vieram “a se associar nas mentes de um grande número de escritores jovens (e de não tão jovens) como sendo o Bom, o Corajoso, — em suma, como a “Genuína, Verdadeira, Perseguida e Solitária Guarda Avançada da Literatura Americana.” Mac Low se opôs a esse desdobramento, afirmando: “*Resistance* é uma revista anarquista: em literatura isso não significa sentimentalismo, violência, incoerência e ausência de habilidade técnica. Significa responsabilidade pessoal, a responsabilidade do artífice” (Mac Low, 1954, *apud* Cabri, 1997: 53-54). Evocando a pedra de toque fundamental do anarquismo pacifista — a “responsabilidade pessoal” — Mac Low acusou Patchen de falhar em sua capacidade enquanto poeta

de encontrar o critério da congruência entre meios e fins que baliza uma política ética. Sem dúvida a escrita de Patchen fora expressiva e poderosa, mas no fundo era ainda coercitiva, mesmo que fosse uma voz libertária que gritava por nossa atenção. Ao sublinhar as insuficiências da prosa “incoerente” de Patchen, Mac Low fazia referência aos leitores de um poema exemplar de Mary Catherine Richards<sup>5</sup>, publicado na edição prévia de *Resistance* (Mac Low, 1954, *apud* Cabri, 1997: 54):

Mãos:

pássaros.

A autenticidade na estética anarquista acarreta sinceridade não apenas da mensagem, mas também da forma poética. Um escritor necessita, por exemplo, estar atento ao veículo transmissor, pois esse *medium* é o seu meio de comunicação enquanto escritor. Portanto, quando Mac Low chamou Patchen para prestar contas em termos de técnica poética, estava sugerindo que a poesia de Patchen era insuficientemente libertária do ponto de vista anarquista devido a deficiências formais. No poema de Richards, o intervalo entre as palavras era mais bem sucedido, pois estimulava, através da forma, uma abertura para a ação criativa, não coagida e indeterminada da parte do leitor. Por fim, e não menos importante, inscrever poeticamente essa ação assegurou a congruência de meios e fins realizada tanto pelo poeta quanto pelo leitor, pois também liberou o escritor de qualquer papel impositivo no processo.

Na época em que ele escreveu sua crítica, Mac Low desenvolvia uma nova poética “simultânea” de acordo com esses valores. Seus primeiros poemas simultâneos, baseados na Torah judaica, completaram-se em janeiro de 1955. Elementos de composição, como o número de linhas em cada

---

<sup>5</sup> Mary Caroline Richards (1916-1999), poeta, ceramista, foi membro do corpo docente da Black Mountain College, na Carolina do Norte, instituição de ensino experimental onde também lecionaram Josef Albers, Walter Gropius, Buckminster Fuller, John Cage, Rauschenberg, Merce Cunningham, entre outros [N.T.].

estrofe, determinaram-se pelos lances de um dado. Os poemas foram também escritos para uma ou mais vozes e marcados com intervalos periódicos nos quais um leitor poderia se expressar livremente (Mac Low, 2005: 18). Da mesma maneira, Mac Low especificou que elementos como tempo e sonoridade poderiam variar ao longo de uma leitura. Fontes de ruído e instrumentos musicais poderiam também ser empregados para indicar o fim das linhas e estrofes (Idem). A virtude de tal poesia estava em sua notável qualidade de colaboração: construídos de modo a se abrirem à atuação do outro, os poemas reduzem a voz do autor a mais uma entre muitas outras em contraste à singularidade assertiva de Kenneth Patchen (Ibidem: 20-21).<sup>6</sup>

Na metade dos anos 1960, Mac Low resumiu a política de tais trabalhos em um relato biográfico.

Um anarquista não crê, como alguns erroneamente têm atribuído, em caos social. Ele acredita em um estado da sociedade em que não haja estrutura congelada de poder, em que todas as pessoas possam fazer escolhas iniciais significativas em relação aos assuntos que afetam suas vidas próprias. Em tal sociedade, a coerção fica no mínimo e a violência letal não existe. (Mac Low, 1965: 231).

A poesia simultânea viria realizar esse ideal. Mac Low prossegue:

Que melhor maneira de incorporar tais ideais em um microcosmo do que criar obras nas quais tanto outros seres humanos e seus respectivos ambientes quanto o mundo ‘em geral’ são capazes de agir dentro do quadro geral e o conjunto de ‘regras’ dadas pelo poeta? Este é o artífice do enredo, do enquadramento — não necessariamente de tudo que ocorre dentro deste quadro! O poeta cria uma *situação* na qual ele convida outras pessoas e o mundo em geral a se tornarem co-criadores com ele! Ele não deseja ser um ditador, mas um leal co-iniciador de uma ação dentro da sociedade livre de iguais que ele espera que sua obra ajudaria a realizar. (Idem)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Ver o texto de “5º Poema Bíblico”.

<sup>7</sup> Em outro texto, Mac Low afirmou que, através de sua poesia, “audiência e

Os poemas de Mac Low são um quadro para situar leitores e ouvintes anarquicamente. E o papel do acaso na criação deles é também importante. O acaso situa o poeta da mesma maneira, argumenta Mac Low, ao produzir resultados que são imprevisíveis e que, por isso, desafiam os modos habituais de pensar que empesteam até mesmo as mais espontâneas composições. Desta maneira, poeta, performers e audiência são igualmente levados a questionar suposições e criar de nova maneira por meio de um processo que era intensamente colaborativo e ‘aberto’ (Mac Low, 1978: 175).

O posicionamento de Mac Low ecoa a posição de outro anarquista, John Cage, quando este foi perguntado sobre a política de sua própria obra no começo dos anos 1960. Recordando sua participação, em 1959, na sequência de eventos fortemente roteirizada da encenação de “18 Happenings in 6 Parts” do artista performático Alan Kaprow em uma galeria de Nova Iorque, Cage lembrou: “Não gostei que me dissessem (...) para me mover de uma sala para outra. Embora eu não me engaje ativamente em política, como artista eu tenho algum conhecimento do conteúdo político da arte, e isso não inclui policiais.” Sugerindo que a sociedade de massa nos EUA estava intrinsecamente hostil ao anarquismo, Cage insistiu que ele ainda poderia facilitar “momentos anarquistas” artisticamente a partir de espaços, ou tempos, ou qualquer coisa que se queira chamá-los”, quando as “coisas nas quais estou tão interessado — conscientização, curiosidade etc. — estiverem em jogo” (Kirby & Schechner, 1995: 69)<sup>8</sup>.

---

performers podem viver por alguns momentos em uma atmosfera próxima a uma utopia” (Mac Low, 1990: 220).

<sup>8</sup> Cage afirma que o anarquismo poderá apenas ser realizado socialmente por comunidades auto-suficientes em pequena escala, e observou que a sociedade norte americana desenvolveu-se organizacional e economicamente em outra direção. Sobre a criação de momentos anarquistas, Cage prosseguiu, “Não é durante momentos organizados ou policiados que essas coisas acontecem. Admito que em uma circunstância policiada eu possa tomar uma atitude estética e desfrutá-la, tanto quanto posso ouvir Beethoven de uma maneira outra da qual ele propusera e

Faço referência a Cage, pois ele foi um impulso para os próprios esforços de Mac Low. Durante os anos iniciais de 1950, quando Mac Low estava ainda formulando sua poética simultânea, ele e Cage discutiam esses assuntos. Como Mac Low recorda: Cage estava interessado em “obras não intencionais por métodos que minimamente envolvessem o ego” por meio do “uso de operações do acaso e da composição de obras ‘indeterminadas quanto à performance.’ Esses métodos foram elaborados para permitir elementos fundamentais, como os sons, ‘serem eles mesmos’, desembaraçados de ‘expressão pessoal, drama, psicologia e similares’” (Mac Low, 2005: 12).

O exemplo definitivo de tal obra é a performance da composição de Cage, *4'33''*. O evento teve lugar em “*O Maverick*”, uma comunidade de chácaras de veraneio adjacentes à vila de Woodstock, Nova Iorque, onde “músicos, escultores, escritores e pintores” foram convidados a viver e trabalhar sem pagar aluguel (Cooney, 1993:92). A composição de Cage foi executada por David Tudor e apresentada como uma sonata para piano em três movimentos.<sup>9</sup> A duração da execução da peça — 4 minutos e trinta e três segundos — foi decidida por meio de lances de dados. Tudor sentou-se defronte a um piano, fechou a tampa do teclado, permaneceu nesta posição por um curto período de tempo, e então abriu a tampa para marcar o fim do primeiro movimento. Ele fechou e abriu a cobertura duas vezes mais, e então saiu do palco. O salão da exibição localizava-se no bosque com um lado aberto para os elementos, permitindo o som dos grilos, vento, e outros barulhos ocasionais misturados com assentos se movendo e comentários na

---

desfrutá-la em meus próprios termos. Mas porque você acha que tantos Happenings se tornaram intencionais? Penso que essas pessoas, por uma razão ou outra, estão interessadas nelas mesmas. Eu estou interessado em tudo, menos por eu mesmo. Essa é a diferença. Quando digo que tudo pode acontecer, não quero dizer que o que *eu quero* tem de acontecer” (Kirby & Schechner, 1995).

<sup>9</sup> Um vídeo de Tudor executando a peça pode ser visto em: <https://youtu.be/HypmW4Yd7SY?list=PL6116A305F65F40F5> (consultado em 25/05/2015) [N.T.].

plateia: e isso foi o conteúdo da composição, a qual a plateia impregnou com sentido (Aronson, 2000:32).

Mac Low data sua própria adaptação poética das ideias de Cage em 1954, quando o compositor mudou-se para uma comunidade em Stony Point, Nova Iorque, intencionalmente inspirada pelo anarquismo (Mac Low, 1997: 265)<sup>10</sup>. Lá, no decurso das discussões sobre “operações de acaso, indeterminação e assuntos correlatos”, ele pensou nas implicações (Idem: 265-266). “Decidi ver o que poderia ser feito ao se utilizar métodos não intencionais de composição com a linguagem”, e disto, ele se recorda, emergiu sua poética pós Patchen (Ibidem). A trajetória nos mostra isso. O que temos é uma genealogia na qual o imperativo dos meios-fins do anarquismo pacifista culmina com a despersonalização da obra de arte de modo a abri-la à livre atuação de outros. A obra cria “momentos anarquistas”, como Cage coloca, *situando-nos* — para parafrasear Mac Low — de um modo a nos capacitar anarquicamente. E isso nos leva a Donald Judd e à congruência dos meios-fins dos seus objetos específicos que, de acordo com Raskin, “afirma a *presença* material... mas apenas enquanto uma função das características físicas da obra” (Raskin, 2001: 647).

Como sugeri em minha asserção inicial, a intenção de Judd era de eliminar a base dos prejulgamentos socialmente impostos — estes, de uma perspectiva anarquista, seriam os correlatos da política representativa

---

<sup>10</sup> Mac Low lembra : “Em 1954, Cage mudou-se para uma comunidade cooperativa em Rockland County, Nova Iorque, iniciada por alguns amigos meus anarquistas-pacifistas e que reunia sobretudo pessoas que tinham acabado de chegar ao norte vindo do Black Mountain College, na Carolina do Norte”. Jackson Mac Low entrevistado por Nicholas Zurbrugg (16 de janeiro de 1991, transcrito, reescrito e revisado por Mac Low. (Mac Low, Levy & Harrison, 1997). “GateHill Coop” foi fundado pelos anarquistas ‘libertários’ Vera e Paul Williams, que construíram uma pequena comunidade de casas acessíveis em uma terra de propriedade cooperativa em Stony Point, não distante da cidade de Nova Iorque. Cage data sua adoção do anarquismo em 1954, quando se mudou para GateHill; (Kostelanetz, 2003: 278-279). Mac Low relata que o *5º Biblical Poem* foi primeiro apresentado na primavera de 1955 por ele mesmo, Cage e Richards no refeitório da casa de GateHill Coop (Mac Low, 1975:178)

— para abrir caminho para um encontro autêntico que estimulasse o livre questionamento. “Ao testar experiências contra crenças”, escreve Raskin, “Judd pensava que sua arte traria através de generalizações indutivas um amplo caminho para a liberdade.” Ou, como o próprio Judd escreveu, “o ceticismo metodológico é o primeiro elemento da liberdade humana trazendo o momento em que não mais haverá governo” (Judd, *apud* Raskin, 2001: 647). Não há melhor exemplo de como sua arte ocasiona tal política do que a série *100 Caixas de Alumínio Laminado Sem Título* que Judd instalou entre 1982 e 1986, em dois galpões remodelados da artilharia localizados no terreno de uma base militar desativada (Forte D. A. Russell) em Marfa, Texas (Judd defendeu ao longo da vida a Liga dos Opositores à Guerra e sua decisão em transformar um local militar em um centro de arte fala por si mesma). À primeira vista, ao entrar em cada galpão, somos confrontados por uma série de objetos uniformemente retangulares muito polidos medindo 104,1x129,5x182,9cm, cada conjunto equidistante do próximo. Rapidamente se descobre que a uniformidade é uma ilusão. Uma observação mais aproximada revela que cada objeto tem sua própria especificidade: em uma caixa, um painel superior pende para baixo no interior em um ângulo conjunto, enquanto outra caixa está aberta de um lado; uma “prateleira” baixa está inserida poucos centímetros acima do chão em uma, e outra contém dentro dela uma caixa menor suspensa. Durante todo tempo, a luz que flui através das janelas abertas do chão até o teto do galpão intensifica a dinâmica do efeito recíproco entre nós e a especificidade de cada objeto. Enquanto alguém se move ao redor das caixas de Judd e atravessa o espaço da instalação, a luz refrata para fora de cada superfície polida criando efeitos ilusionistas que estão em constante fluxo, dependendo de onde estamos, da hora do dia, das estações e assim por diante. O impacto é emocionante, e ousado dizer, liberador: isso precisa ser experimentado para que seja plenamente apreciado.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> A instalação de Judd pode ser vista em <http://www.chinati.org/collection/donaldjudd>.



Isso sinaliza Judd como um anarquista pós-Patchen na tradição de Cage e Mac Low. Cage cria “momentos anarquistas”; Mac Low fala de realizar anarquia “no microcosmos”; e Judd nos apresenta o elemento primordial da liberdade na forma de uma estética em sintonia com a atuação subjetiva individualizada. Todos os três aspiram pela intensidade da congruência meios-fins a fomentar por meio da arte a consciência criativa sem hierarquia e autoritarismo.

Tendo acompanhado a evolução dessa vertente da estética anarquista, sobretudo pelos debates literários, eu gostaria de encerrar com uma observação referente ao estilo da escrita de Judd da década de 1950 em diante. O fluxo constante de opiniões, pontos de vista, apreciações que constituem o legado escrito de Judd é tão enfático que não deixa dúvida sobre quem está escrevendo e por que. Judd nos informa continuamente que ele está falando por si, que estas são suas opiniões, que ele é o eixo em torno do qual gira o argumento, tudo isso, ele afirma, contribui para a boa crítica. Tome-se, por exemplo, este prognóstico de um ensaio seu de 1984, “Uma longa discussão, não sobre obras-primas, mas porque há tão poucas delas”: “A principal falha da crítica, a correção do que forneceria autoridade, é que esta informação tem quase nada a ver com o que o artista pensa ou pensou ou com as circunstâncias de um desenvolvimento particular. Os artistas dificilmente falam entre si, mas o crítico quase nunca fala com os artistas, e se o fazem, segundo minha experiência, nunca escutam. A crítica destrói toda discussão, não é comunicação com o público e nem mesmo é educação rudimentar” (Judd, 1987: 71-72). Ou, novamente do mesmo ensaio: “Os artistas de minha idade (...) não escreveram nem falaram o suficiente, eu incluído” (Ibidem: 76).

Judd insiste enfaticamente que a auto expressão é o pré-requisito para uma comunicação direta e autêntica — uma posição que aparentemente

---

[php](#) (consultado em 25/05/2015) [N.T].

nos leva de volta ao círculo pleno de Patchen, e ao estilo assertivo de realização anarquista. Há, entretanto, outra perspectiva pela qual se chega à posição de Judd: o imperativo anarquista de parar de ser representado e de representar alguém. Judd exprime suas opiniões, pois quer abrir o campo da crítica de arte para a autenticidade, discussão e troca em uma tentativa de promover os valores que sua arte circunscreve. Em 1971, Judd doou uma gravura em prol da Liga dos Opositores à Guerra que ilustra essa postura. Conjugando citações de uma forma serial, Judd reproduziu enunciados sobre a guerra e a democracia norte-americana. As citações começam com as observações do comentarista político do século XIX, Alexis de Tocqueville, de que a guerra é o meio mais certo de suprimir as liberdades civis, e acabam com o antigo Secretário de Estado, Dean Rusk, que supervisionou a guerra do Vietnã por duas administrações, inadvertidamente revelando a falência das eleições presidenciais para efetivar mudanças sociais significativas.<sup>12</sup>

A política anarquista de autenticidade é notoriamente afirmada aqui, pois o leitor tem observações cumulativas da guerra e dos trabalhos do sistema político norte-americano abrangendo cerca de 200 anos. Seleccionadas por Judd, as citações formam um constrangedor convite para uma síntese, comunicada de uma maneira unitária; não obstante elas também comportem enunciados independentes de Judd, abertos para nossa atuação criativa.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> “As citações apareceram em uma gravura datilografada (22x17”) de uma ilimitada edição assinada e doada em benefício da Liga de Opositores à Guerra em 1971” (Judd, 2005: 205-207).

<sup>13</sup> Tais são os termos pelos quais Judd elogiou o trabalho do pintor expressionista abstrato Barnett Newman em 1964, sinalizando que esses termos do discurso atravessam o trabalho dos expressionistas abstratos anarquistas. Judd escreve: “a abertura da obra de Newman está concomitante ao acaso e ao conhecimento de alguém; não exige mais do que qualquer um possa saber, não implica uma ordem social. Newman afirma suas preocupações e seu conhecimento. Ele não poderia ter feito isso sem a abertura, a integridade e a dimensão que ele desenvolvera.” De acordo com Judd, “a abertura e a liberdade de Newman são agora dignas de confiança”, isto é, autênticas, ao contrário de suas primeiras obras “fechadas e algumas vezes naturalistas” (Judd, 1987: 202).

A realização do princípio elementar do anarquismo por meio da arte encontra complemento em tal escrita, que é sempre um ponto de partida, não um fim em si. Nisso, Judd se iguala a Mac Low e Cage, que foram igualmente compelidos a falar claramente em diversas ocasiões, em tácito reconhecimento de que, além da congruência transitória da realização do anarquismo pela arte, há outros termos de engajamento.<sup>14</sup>

Tradução do inglês por Beatriz Carneiro.

## Bibliografia

- ANTLIF, Allan (2007). “Anarchy, Power and Post-Structuralism”. In: *Substance*, nº 113.
- ARONSON, Arnold (2000). *American Avant-Garde Theatre: a History*. London: Routledge.
- CABRI, Louis (1997). “Rubus Effect Remove Government: Jackson Mac Low, Why/Resistance, Anarcho-Pacifism”. In: MAC LOW, J., Andrew, LEVY & HARRISON, Bob (eds.) *Crayon: Festschrift for Jackson Mac Low’s 75 th Birthday*, vol. I, nº 1. Brooklin: Crayon.
- COHN, Jesse (2007). “What is Anarchist Literary Theory?”. In: *Anarchist Studies* 15, nº 2.
- COONEY, Blanche (1993). *In my own sweet time*. Ohio: Swallow Press/Ohio State Press.
- DELLINGER, David (1971). “Declaration of War (1945)”. In: *Revolutionary Non-Violence*. New York: Anchor Press.
- FUCHS, Rudi (2004). “Donald Judd: Artist at Work”. In: SEROTA, Nicholas (ed.). *Donald Judd*. London: Tate Publishing.
- JUDD, Donald (1968). In: WEBER, Ana Nosei & HAHN, Otto (eds.). *La Sfida del Sistema: Inquiry on the artistic situation in the USA and France*. Metro 14 (June) Milano.
- JUDD, Donald (1987). “A long Discussion not about Master-Pieces, but why there are so few of them”. In: *Donald Judd: Complete Writings, 1975- 1986*. Eindhoven: Van Abbemuseum.

---

<sup>14</sup> É, portanto, um equívoco caracterizar (como fazem alguns) a arte de Cage, Mac Low ou Judd como gestos utópicos de desengajamento, ou seja, reivindicar que o desejado resultado — uma consciência anarquista — reside em algum outro lugar que não no presente, e desse modo, facilitar “a política de adiamento que autoriza o dualismo meios e fins” (Cohn, 2007: 116). Seus trabalhos não são nem independentes do social nem escapistas nas intenções, e sim exatamente o contrário. Esses artistas buscam adotar uma consciência que capacitará nossa atuação ética no mundo. Entretanto, reconhece-se que, se a experiência anarquista não inspira ação social, há o perigo de se tornar “isolada, impotente, socialmente irrelevante” (Moore, 1998: 119). Desse modo, a insistência dos artistas na relevância política de seu trabalho e seu convite para que atuemos opõem-se ao retraimento em sua arte como santuário ou refúgio. Sobre a oposição de Judd ao utópico, ver: Fuchs, 2004: 16-17.

- JUDD, Donald (2005). *Complete Writings 1959-1975*. Halifax, Canada: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- KIRBY, Michael & SCHECHNER, Richard (1995). "An interview with John Cage (1965)". In: STANFORD, Mariellen R. (ed.). *Happenings and Others Acts*. London: Routledge.
- KOSTELANETZ, Richard (2003). *Conversing with Cage*. 2ª edição. London: Routledge.
- KRIMERMAN, Leonard & PERRY, Lewis, (1966). "Anarchism: the method of Individualization". In: *Patterns of Anarchy: a Collection of Writing on the anarchist tradition*. New York: Anchor Books.
- MAC LOW, Jackson (1945). "Co-ops, Politics and Anarchism". In: *Why 4*, nº 7.
- \_\_\_\_\_ (1946). "Ezra Pound's Guilt". In: COMFORT, Alex & WILLS, Peter (eds). *Poetry Folis*. Barnett, UK: The Editors.
- \_\_\_\_\_ (1954). "Counter-Review". In: *Resistance 12*, nº 4.
- \_\_\_\_\_ (1961). *The journal of Albion Moonlight*. New York: New Directions.
- \_\_\_\_\_ (1965). "Biographical Note". In: LEARY, Paris & KELLY, Robert (eds.). *A Controversy of Poets: an Anthology of Contemporary American poetry*. New York: Anchor Books.
- \_\_\_\_\_ (1978). "The Poetics of Chance and the Politics of Simultaneous Spontaneity of the Sacred Heart of Jesus" (revised and abridged) July 12, 1975. In: WALDMAN, Anne & WEBB, Marilyn (eds.). *Taking Poetics from Naropa Institute: Annals of the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics*. Boulder, Colorado: Shambala.
- \_\_\_\_\_ (1990). "Language and Politics". In: BERSTEIN, Charles (ed.). *The Politics of Poetic Forms: Poetry and Public Policy*, vol. 1, nº 4.
- MOORE, John (1998). "Composition and Decomposition: Contemporary Anarchist Aesthetics". In: *Anarchist Studies* 6, nº 2.
- PATCHEN, Kenneth (1943) "Instructions for Angels". In: *Retort*. Texas, Austin.
- \_\_\_\_\_ (1945) *Memoirs of a Shy Pornographer*. New York: New Direction.
- \_\_\_\_\_ (2005) *Doings: Asserted Performance Pieces, 1955-2002*. New York: Granary Books.
- RASKIN, David (1999). *Donald Skepticism*, PhD. Diss. University of New York: Roof Books.
- \_\_\_\_\_ (2001). "Specific Oppositions: Judd's Art and Politics". In: *Art History* 24, nº 5, November.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Donald Judd*. New Haven: Yale University Press.
- READ, Herbert (1939). *Poetry and Anarchism*. London: Freedom Press.
- \_\_\_\_\_ (1968). *My Anarchism, The cult of sincerity*. London: Faber&Faber.
- SMITH, Larry (2000). *Kenneth Patchen: a rebel poet in America*. Ohio: Bottom Dog Press.
- WOODCOCK, George (1948). *The Writer and Politics*. London: Porcupine Press.