UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

FÁBIO BROMBAL VISNADI

Forma da arte conceitual e minimalista

SÃO PAULO
2020

FÁBIO BROMBAL VISNADI

Forma da arte conceitual e minimalista

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em
Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Cristiano Queiroz

(Versão corrigida)

SÃO PAULO

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

V832f Visnadi, Fábio
 Forma da arte conceitual e minimalista / Fábio
 Visnadi; orientador Rodrigo Queiroz - São Paulo,
 2020.
 364 f.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Arte conceitual. 2. Minimalismo. 3. Formalismo.
4. Filosofia da arte. 5. Crítica de arte. I. Queiroz,
Rodrigo, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Fábio Brombal Visnadi

Data da defesa:

05/ 03/2021

Nome do Prof(a). orientador(a): Rodrigo C. Queiroz

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP.**

São Paulo, 30/03/2021

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Rodrigo C. Queiroz', is written over a horizontal line. The signature is stylized and cursive.

Assinatura do(a) orientador(a)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Fábio Brombal Visnadi

Forma da arte conceitual e minimalista

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em
Estética e História da Arte (PGEHA) da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Cristiano Queiroz

Aprovado em: _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Essa tese foi possível graças ao suporte intelectual, financeiro, pessoal e espiritual de muitos. Dentre eles, os que agradeço:

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo de nº 2018/06469-4, pela concessão da bolsa de doutorado que viabilizou financeiramente a sua realização.

Prof. Dr. Rodrigo Cristiano Queiroz, pela liberdade, acompanhamento e oportunidade alcançada na orientação da pesquisa.

Profa. Dra. Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes e Profa. Dra. Ana Maria Pimenta Hoffmann, pelas observações apontadas na banca de qualificação.

Lucas Baptista, Rafael Queiroz, Bruno Andrade, Filipe Chamy, Felipe Polamartschuk, Lucas Duarte, Marlon Krüger, César Renato Canova, Melchior Cristo, pela amizade e pelas discussões sobre arte que ajudaram a construir alguns dos pensamentos contidos nessa tese.

Proust, Joyce, Godard, Stravinsky, Mizoguchi, Klee, Giotto, Cézanne, Pound, Kafka, Rossellini, Stockhausen, Mallarmé, Rivette, Webern, Rilke, Kandinsky, Bartók, Poussin, Eliot, Mondrian, Cottafavi, Mann, O. Coleman, Marianne Moore e tantos outros que me fizeram amar a arte.

Faure, Krauss, Danto, Wölfflin, Argan, Greenberg, Wollheim, Frye, Auerbach, Spitzer, Gombrich, Arnheim, Goodman, Panofsky, Hauser, Schapiro, Michelson, Huizinga e tantos outros que me ajudaram a entender a arte.

Débora e Aline, minhas irmãs, pelo carinho, ternura e pelas prazerosas e estimulantes conversas artísticas e científicas.

Maria Ana e Jair, meus pais, pelo ininterrupto suporte educacional e familiar ao longo dos anos.

Mirela Visnadi, minha esposa, por ser o alicerce desse trabalho, com sua confiança, amparo e companhia.

Deus, a razão da síntese.

RESUMO

Essa investigação busca compreender o tratamento da forma na arte conceitual e minimalista e demonstrar a importância de uma atenção elementar a ela nas decisões composicionais das obras de arte de tais tendências. No início realiza-se a revisão teórica dos principais argumentos nos campos da filosofia e da crítica de arte envolvendo a definição de arte, seus modos de apresentação e suas linguagens, e os conceitos de forma e configuração física. Posteriormente, efetua-se a leitura crítica das obras de arte no intuito de descrever, interpretar e encontrar as reverberações históricas e estilísticas de suas estruturas enunciativas. Dentre os problemas abordados, elenca-se: a existência de identidades artísticas distintas para objetos dotados de configuração física equivalente, as relações de indiscernibilidade entre o espaço artístico e o espaço literal, a criação de obras cuja configuração reporta-se a um enunciado, os tipos de associação entre a esfera da percepção e da informação, a isonomia composicional e as relações de mediação entre discurso artístico e demais convenções na leitura, descrição e interpretação da obra de arte.

Palavras-chave: Arte conceitual; Minimalismo; Formalismo; Filosofia da arte.

ABSTRACT

This investigation intends to understand the treatment of form in minimalist and conceptual art and to demonstrate the importance of an elementary attention to it in the compositional decisions of works of art of such tendencies. In the first part there is a theoretical inspection of the main arguments in the fields of philosophy and art criticism involving the definition of art and the concepts of form and physical configuration. In the second part, a critical reading of works of art is carried out in order to describe, interpret and find the historical and stylistic reverberations of their enunciative structures. Among the problems addressed in this thesis are: the existence of distinct artistic identities for objects endowed with equivalent physical configuration, the indiscernible relationships between artistic and literal space, the creation of works whose configuration refers to a statement, the types of association between the sphere of perception and information, compositional isonomy and the mediation relations between artistic discourse and other conventions in reading, describing and interpreting the work of art.

Keywords: Conceptual art; Minimalism; Formalism; Philosophy of art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. CONFIGURAÇÃO E SENTIDO NA OBRA DE ARTE.....	39
I. SUPERFÍCIE E PROFUNDIDADE.....	41
II. O SENTIDO NA CRÍTICA DE ARTE	43
III. A FALÁCIA INTENCIONAL.....	51
IV. A TEORIA IDEAL	54
V. A TEORIA APRESENTACIONAL	59
VI. O PROBLEMA GREENBERG-KOSUTH	62
VII. O SIGNIFICADO CORPORIFICADO	66
VIII. O RADICAL FORMAL	71
2. CAMINHOS DA ARTE CONCEITUAL	75
I. ALPHONSE ALLAIS	75
II. MARCEL DUCHAMP	79
III. ROBERT RAUSCHENBERG	83
IV. ISIDORE ISOU	86
V. YVES KLEIN	90
VI. STANLEY BROUWN	93
VII. PIERO MANZONI	97
VIII. JOHN CAGE	103
IX. GEORGE BRECHT	109
X. YOKO ONO	112
XI. HENRY FLYNT	117
XII. DICK HIGGINS	125

3. O MINIMALISMO COMO MERIDIANO ENTRE A ESPECIFICIDADE DO MEIO E AS LINGUAGENS DA ARTE	131
I. FRANK STELLA E DONALD JUDD	132
II. ROBERT MORRIS	147
III. DAN FLAVIN E LARRY BELL.....	155
IV. MICHAEL HEIZER E ROBERT SMITHSON	161
V. CARL ANDRE.....	172
VI. SOL LEWITT	181
 4. O NOME DA ARTE	 191
I. LAWRENCE WEINER	191
II. DAN GRAHAM	196
III. ROBERT BARRY	200
IV. PERFORMANCE CONCEITUAL	206
V. ESTÉTICA DO DOSSIÊ.....	212
VI. JOSEPH KOSUTH.....	228
VII. ART & LANGUAGE	236
VIII. IAN WILSON	254
IX. HANS HAACKE.....	256
X. DANIEL BUREN.....	266
XI. MICHAEL ASHER.....	276
XII. MARCEL BROODTHAERS	280
 5. ENTRE CIRCUITOS, SIGNOS E ALEGORIAS	 287
I. JOSEPH BEUYS.....	287
II. OBJETOS ARTÍSTICOS EM CIRCUITOS LITERAIS	296
III. ADRIAN PIPER.....	299
IV. MIERLE LADERMAN UKELES E MARY KELLY	305
V. ANA MENDIETA	310
VI. JOHN BALDESSARI	315
VII. ILYA KABAKOV	324
VIII. VICTOR BURGIN E MARTHA ROSLER	326
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 335
BIBLIOGRAFIA	341

Longe de uma estética a priori ter presidido à minha educação de artista, foram minhas emoções de artista que me levaram progressivamente a uma filosofia da arte cada vez menos dogmática. Em muitas destas velhas páginas, poder-se-ão encontrar os traços de um finalismo que, espero, já quase desapareceu do meu espírito. É que eu evolui com as próprias formas da arte e que, em vez de impor aos ídolos que eu adorava uma religião que me tinham ensinado, pedi a esses ídolos que me ensinassem a religião. Todos, com efeito, me revelaram a mesma e mostraram-me que era inteiramente impossível determiná-la, precisamente porque é universal.

- Élie Faure

Não sabemos como será a arte no futuro. Nenhum estilo particular é o clímax final da arte. Cada estilo não é senão um modo válido de ver o mundo, uma vista da montanha sagrada que oferece uma imagem diferente de cada lugar mas que pode ser vista como a mesma de qualquer parte.

- Rudolf Arnheim

INTRODUÇÃO

De que modo o formalismo pode revelar-se uma ferramenta analítica apropriada para o exame de uma obra de arte conceitual? Está ele habilitado para tratar de obras que se articulam em torno da desmaterialização do objeto, da indeterminação da configuração física, da relação de indiscernibilidade material com o elemento não-artístico ou da subordinação a um enunciado linguístico? Por meio de alguns exemplos, procurarei explicar de que maneira penso que ele pode oferecer uma metodologia apropriada para o entendimento desse tipo de obra. Com base neles, buscarei demonstrar a abrangência do tipo de formalismo que defendo, especificar os seus limites e ratificar a sua validade como abordagem passível de ser utilizada ao lado de outras pesquisas, como a história ou a semântica.

Partindo do ponto de vista de que os demais campos da investigação científica no campo das artes podem ter resultados ainda mais vantajosos ao se beneficiarem de uma atenção elementar à forma, sem qualquer pretensão de resumir toda a complexidade do fenômeno artístico a ela, tentarei demonstrar de que modo ele auxilia a resolver alguns dos problemas colocados pela arte conceitual e pelos movimentos artísticos da segunda metade do século XX. Expostos os motivos pelos quais considero válida a abordagem, apresentarei as premissas necessárias para que o assunto possa ser devidamente interpelado e abordarei os objetos a partir delas.

I

Em 1981, o filósofo da arte Arthur Coleman Danto publicou *A transfiguração do lugar-comum*, primeiro volume de uma trilogia¹ voltada para a inquirição da natureza do objeto artístico em busca de uma definição abrangente capaz de incluir experimentos outrora recentes no campo da apropriação artística. Por ter em mente que tal definição devesse dar conta de delimitar de maneira exata aquilo que distinguiria um *ready-made* de sua contraparte material, Danto passou a observar as eventuais limitações daquilo que ele considerava uma análise “formalista”. Para o filósofo, o seu principal problema residiria em sua incapacidade de elaborar qualquer distinção entre um objeto retirado do cotidiano e alçado a uma nova condição artística e um objeto análogo, em tudo igual em suas dimensões, que não teria sofrido qualquer transformação de categoria.

O tipo de abordagem praticada por Clement Greenberg e seus epígonos parecia, tanto para Arthur C. Danto quanto para outros críticos e teóricos à época, incapaz de responder não

¹ Os outros dois volumes são *Após o fim da arte*, de 1997 e *O abuso da beleza*, de 2003.

só aos segmentos mais conceituais das artes visuais como também insuficiente para dar conta de seu próprio cânone modernista. O crítico nova-iorquino, que foi durante um tempo tomado como epítome do próprio formalismo para a crítica das artes visuais, era conhecido por sustentar que quando um objeto penetra o campo da atenção ele é acolhido “por seu próprio valor imediato” e “jamais pelo que possa ou não vir a significar em função de algo que não seja [...] uma intuição do presente; jamais por suas consequências”², definindo a experiência artística como “absolutamente intrínseca, definitiva – e completa e imediatamente presente”³.

Essa espécie de formalismo acabaria por criar problemas paradoxais na abordagem de determinadas peças artísticas ao ignorar qualquer outro elemento que não aqueles apreendidos por uma intuição imediata sensível. Ao voltar-se exclusivamente para a atenção aos aspectos relacionais de uma obra de arte (a maneira como uma linha ao lado de determinada cor faria certa obra “funcionar” mais do que outra), Greenberg desprezaria qualquer possibilidade de construção de sentido ou de tema dentro de uma peça que não a sua autossuficiência, acreditando que uma obra deveria bastar-se em si mesma sem a mediação do discurso artístico.

No entanto, como distinguir uma caixa *Brillo*, pintada por Andy Warhol e alçada à condição de obra de arte, de uma caixa *Brillo* análoga concebida pelo designer publicitário James Harvey com a finalidade de servir de suporte para a embalagem do sabão da marca *Brillo*? E como distinguir a *Fonte*, mictório alçado em 1917 ao estatuto artístico por Marcel Duchamp, desse mesmo mictório, em tudo igual em suas dimensões e medidas, projetado pela empresa Mott Iron Works para fins sanitários? Mais do que isso, como praticar uma análise das relações entre suas partes a fim de detectar o funcionamento da obra em termos da psicologia da percepção se no caso das peças de Warhol ou Duchamp os artistas detentores desses méritos seriam Harvey ou a Mott Iron Works e não eles mesmos?

E, se prosseguirmos nos problemas da apropriação e da impossibilidade de distinção entre uma obra de arte e a sua contraparte material por uma intuição sensível não mediada entre um objeto comum e aquele alçado à condição artística, encontraremos exemplos ainda mais radicais, cujo problema não se limitaria apenas à diferença perceptiva entre objetos comuns intactos e objetos comuns transfigurados à esfera artística, mas mesmo entre dois objetos artísticos. Sherrie Levine realiza, em 1980, a reprodução de uma fotografia de Walker Evans, atribuindo a autoria a si mesma. Como separar a peça da artista da obra do fotógrafo se

² Clement Greenberg, *Estética doméstica*, trad. André Carone (São Paulo: Cosac-Naify, 2013), pp. 58-59.

³ *Ibid*, p. 61.

partíssemos da imediatez perceptiva, uma vez que há certa equivalência nos seus aspectos configuracionais? Ignorar o contexto negaria à peça de Levine o seu certificado de existência.

Uma reclamação recorrente a uma curadoria “formalista” nos museus era que a mitigação ou a atenuação das condições históricas de uma obra de arte pudesse incorrer em determinados anacronismos. Por um lado, traçar relações formais analógicas, por exemplo, entre a estatuária da arte africana e certo tipo de escultura modernista poderia ser benéfico para o entendimento dos aspectos relacionais mais evidentes de cada uma das obras. Por outro, uma analogia feita nesses moldes não seria justa nem com a estatuária africana nem com a escultura modernista (desconsiderando o significado da obra, a sua dimensão histórica, a sua função particular, as suas motivações ou a sua resposta para determinados problemas de origens distintas). No entanto, ainda seria possível argumentar que tratava-se de uma perda consciente e deliberada a fim de encarar as relações possíveis na apreensão da parte física de uma peça de estrutura complexa, sem pretender com isso encerrar toda a investigação de uma obra de arte, somente chamar a atenção para certas equivalências de ordem configuracional. Mas como fazer isso no caso de uma série de pinturas monocromáticas, por exemplo?

Desconsideremos as particularidades que os espécimes mais paradigmáticos no campo da pintura monocromática trazem (as marcas dos aspectos composicionais na pintura de Robert Ryman, a extensa dimensão dos quadros de Barnett Newman que evocam a condição de sublime na pintura, a moldura branca do quadrado preto de Kazimir Malevich ou o expressionismo contido nas cruzes de Ad Reinhardt) e pensemos em uma espécie de contrafactual artístico. Suponhamos que dois quadros fossem eventualmente pintados de maneira idêntica por dois artistas distintos ao redor do globo, sem que um soubesse da atividade do outro, e imaginemos que esses dois quadros fossem acidentalmente iguais em tudo nas suas dimensões ou que, por uma maneira semelhante de encobrir as marcas físicas da pincelada no quadro, esses dois artistas tivessem produzido obras perceptivamente idênticas: como uma crítica voltada exclusivamente para a apreensão imediata dos seus fatores sensíveis reconheceria tratarem-se de obras diferentes?

Danto responderá essas indagações propondo que o objeto estético não é “uma entidade platônica eternamente fixa, uma incessante felicidade além do tempo, do espaço e da história, eternamente presente para a deslumbrada apreciação dos especialistas”⁴ e que a

⁴ Arthur C. Danto, *A transfiguração do lugar-comum*, trad. Vera Pereira (São Paulo: Cosac-Naify, 2005), pp. 205-208.

qualidade estética de uma obra é função de sua identidade histórica.⁵ Para o autor, além disso, haveria ainda uma relação interna entre a obra de arte e a linguagem que a identifica. Quero agora comentar um excerto do filósofo e tentar explicitar a partir dele o porquê dessas considerações de Danto não serem antitéticas ao formalismo e, pelo contrário, o porquê delas estarem carregadas de uma atenção elementar à forma que, caso ausente, não possibilitaria o entendimento da importância das convenções como mediadoras da experiência defendidas pelo filósofo da arte.

Imagine-se uma entidade que, sem o benefício da interpretação ou da identificação artística, fosse considerada um mero exemplar do catálogo telefônico de Manhattan de 1980. Trata-se no entanto de uma obra de arte, e ao lhe atribuir tal condição meu objetivo é ressaltar que o gênero artístico a que ela pertence não é absolutamente óbvio, de modo que os critérios para sua apreciação serão diferentes de acordo com a solução que daremos ao problema de sua classificação de gênero: a obra pode ser uma escultura de papel, um álbum de gravatas, um romance, um poema ou talvez a partitura de uma composição musical – de Luciano Berio, quem sabe – escrita no espírito das novas notações e em que os nomes devem ser cantados. Se for um romance, poderemos lamentar a exiguidade do seu enredo, o que não faremos se for uma escultura, porque as esculturas não têm enredo. Poderíamos louvar o feito do poeta que não usou um único verbo em toda a obra (o que corresponderia a elogiar um pintor que só usou vermelhos), mas o impressor não faria jus à mesma homenagem. Não obstante, este poderia ser incensado por ter dispensado o uso do papel de luxo e escolhido um papel de segunda ou ter desprezado a riqueza das águas-fortes e optado pela banalidade estudada da fotocomposição – elogio esse que é aplicável a diversos gêneros, pois também pode ser usado para a poesia concreta. E assim por diante, passando de gênero em gênero [...] O que nos interessa é [...] chamar a atenção para o fato de que suas experiências se definem pelas regras do gênero em que trabalham. “Começo e fim”, por exemplo, continuam sendo atributos do romance, mesmo que coincidam apenas com o ato de ler. Mas se deixamos o romance de lado e nos voltamos para a escultura em papel, “começo e fim” dão lugar a “frente e verso”, e todo um conjunto de experimentações artísticas completamente diferentes se torna possível.⁶

Danto inicia a sua fábula sugerindo que se imagine um exemplar do catálogo telefônico de Manhattan de 1980 como objeto comum alçado à condição artística. Não se trata de uma proposição absurda, embora o possa parecer para um público pouco iniciado na história recente de arte, mas, mesmo à época em que foram lançados, *ready-mades* já não eram

⁵ Posteriormente, Danto elaborará de maneira mais marcada uma distinção entre “experiência estética” e “experiência artística”, definindo a primeira como algo mais próximo de uma intuição imediata e sensível e a segunda como um tipo de experiência mediada pela história, teoria e crítica de arte. Embora a experiência estética esteja presente na experiência artística, elas não são equivalentes. Greenberg, por sua vez, equivalerá a experiência estética à experiência artística, afirmando que todo objeto pode ser intuído esteticamente ou vivenciado artisticamente e que a arte seria uma mudança de atitude perante sua consciência e objeto. Embora essa mudança de atitude perante a sua consciência possa parecer, à primeira vista, uma proximidade com o pensamento de Danto a respeito da mediação da experiência através das convenções artísticas, ela se revela, na extensão e desdobramento de seus argumentos, seu exato oposto. Enquanto Danto argumenta que a experiência estética pode estar na experiência artística, Greenberg realizaria uma espécie de inversão, alegando que a experiência artística poderia estar na experiência estética, algo como reconhecer que um pôr-do-sol ou a própria natureza poderiam ser obras de arte caso o espectador se concentrasse em encará-las como tal.

⁶ Arthur C. Danto, *op. cit.*, pp. 205-206.

novidade. Parte da especulação de Danto era a conclusão de uma investigação iniciada cerca de vinte anos antes com o artigo “The Art World” com as suas indagações acerca do que separaria ontologicamente uma obra de arte de um objeto comum caso as suas propriedades físicas e materiais imediatamente perceptíveis fossem equivalentes. Se dois corpos podem ser idênticos, o que faria um diferir do outro em essência? A resposta, para Danto, deveria passar pela definição de arte e por uma eventual descoberta de uma propriedade intelectual, uma espécie de denominador comum que realizasse a mediação com a consciência entre os objetos físicos e as suas categorias ideais, uma mesma característica que estivesse presente em todas as obras de arte e que ao mesmo tempo não estivesse presente em nada além de obras de arte.

Enquanto Danto prossegue percebemos aos poucos que o filósofo não está preocupado exclusivamente com o exame da arte como um todo, mas também com o modo como as categorizações e as relações internas de cada obra com o campo e a modalidade artística em que está inserida influenciam na sua interpretação. A sua preocupação com o contexto histórico não gira em torno de uma formulação universal que paira de maneira abstrata sobre os entes que procura analisar, mas em uma atenção e concentração rigorosa em seu aspecto mais específico e particular. Primeiramente, ele se esforça para não situar a lista telefônica imaginária dentro de uma categoria ampla o suficiente de *ready-mades*, gênero que informa uma prática que pode ser lida a partir das convenções de um meio (podem haver, por exemplo, apropriações de tal natureza no campo da escultura ou do cinema), tradicional ou experimental, e compreensíveis apenas mediante a sua operação conceitual. Pelo contrário, o escritor reconhece justamente que, embora o gênero em que a sua lista telefônica imaginária esteja situada não seja evidente, os critérios necessários para interpretá-la devidamente dependerão da ênfase que se dará para a sua contraparte material.

Caso a obra seja tomada como uma escultura, um romance, um poema ou a partitura de uma composição musical, seu significado será substancialmente diferente e sua relação com o gênero em que se enquadra, como solução para um determinado problema da tradição que pretende se inserir e para o seu entendimento enquanto objeto artístico, também será distinta a depender da mediação realizada entre o discurso artístico e a peça que se apresenta enquanto existência material. Lamentaríamos a exiguidade de seu enredo, conforme Danto, se a tomássemos como um romance tradicional (ou, por outro lado, poderíamos elogiar-lhe as experimentações realizadas com o número de personagens ou com a multiplicidade manifesta de espaços domésticos e comerciais sintetizada de maneira brilhante por uma narração concisa e pouco descritiva caso nos inclinássemos para esse tipo de predicado).

Poderíamos encará-la, como sugere o filósofo, à maneira das notações experimentais da música moderna e contemporânea, baseadas muitas vezes em indicações indeterminadas, através de diagramas, desenhos ou sugestões textuais, que procuram conferir mais liberdade ao intérprete, direcionar a sua sensibilidade e exigir uma tomada de decisões emocionais distintas da habitual, criando-se uma imprevisibilidade musical ou uma incontingência configuracional, cuja execução mudaria conforme cada execução da peça. Caso assim o fizéssemos, o que estaria em jogo seria o entendimento do modo como os nomes ou os números de telefone deveriam indicar gestos musicais análogos por parte dos músicos ou qual seria a especificidade de cada letra em cada nota, altura, compasso ou elemento material, por exemplo. E “assim por diante, passando de gênero em gênero”⁷.

Em qualquer um desses casos, quer fosse a peça considerada como um exemplar de obra tipográfica, quer fosse observada como uma escultura em que o papel de “frente e verso” ensejasse todo um “conjunto de experimentações artísticas completamente diferentes”⁸, a atenção à sua configuração física deveria ser necessária para o seu entendimento. De maneira complementar à argumentação de Danto, portanto, que sugere tal parábola como indicação da necessidade de mediação discursiva (do entendimento das convenções artísticas nas quais a obra está inserida) para a apreciação artística de uma obra, quero propor a mesma parábola como indicação da necessidade da mediação formal (do entendimento dos aspectos estruturais mais elementares) para a interpelação artística da mesma peça.

De modo que, se Danto parece ter compreendido a questão ao oferecer o exemplos de possibilidades de significados diferentes mediante enquadramentos convencionais distintos, ele também parece ter apontado, ainda que de maneira menos formulada, que esse discurso artístico traça o seu raio de significação mediante a sua contraparte formal. Caso tomássemos, por nossa vez, um atlas geográfico ao invés de um catálogo telefônico de Manhattan na década de 80 como espécime artístico, o gesto conceitual talvez permanecesse o mesmo (de maneira inversamente proporcional à fábula das duas pinturas monocromáticas que sugeri mais acima, que seriam em tudo, das dimensões físicas à aplicação da pincelada, exatamente as mesmas), mas a obra seria fundamentalmente distinta.

Todo o raio de possibilidades de execuções a serem inferidas por um intérprete musical não se baseariam mais em nomes e números, mas sim em mapas e bandeiras, o que ocasionariam um direcionamento de sensibilidade muito distinto. Toda a compreensão da peça como um romance de um vasto número de personagens em uma multiplicidade de

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

ambientações domésticas se converteria imediatamente na percepção de uma obra em que os personagens são poucos e os lugares são abstratos e poucos individualizados, de modo que, da mesma maneira que um formalismo sem dimensões históricas terminaria por desconsiderar as especificidades formais de cada obra de arte, uma interpretação que não levasse em conta a sua especificidade formal acabaria por nivelar um vasto número de obras contemporâneas a uma mesma operação conceitual.

II

Uma contraparte conceitual proporcional ao pensamento de Clement Greenberg pode ser encontrada em Joseph Kosuth. Em 1962, no artigo “Art after philosophy”, o artista e teórico alegará que o que é importante em uma obra de arte é a novidade e não a convenção. No texto, ele argumenta não só que um artista deve se preocupar com o modo com que a arte é capaz de crescimento conceitual, mas que todo o valor de uma pintura formal residiria antes na metacrítica que faz da arte do que em seu objeto físico. Em seus termos, as proposições artísticas não descreveriam “o comportamento de objetos físicos ou mentais, mas sim definições da arte ou as consequências formais das definições da arte”⁹. Nesse sentido, o valor do cubismo residiria antes nas suas hipóteses de trabalho do que na materialização física delas em uma determinada pintura ou na “particularização de certas cores ou formatos”¹⁰. O mérito de Jackson Pollock, por sua vez, consistiria no ato de levar a pintura ao chão no momento de sua criação e não nas relações de linha e cor presentes nela. Esse ponto de vista acabaria por conceder de antemão a qualquer obra o valor conceitual almejado por Kosuth, a despeito de suas particularidades históricas.

De maneira espelhada à Greenberg, que equivalia a experiência estética à experiência artística insinuando que mesmo uma bela paisagem poderia fornecer uma experiência artística com a concentração adequada do espectador, ele afirmaria que os objetos apresentados dentro do contexto artístico “são tão elegíveis para consideração estética quanto quaisquer objetos artísticos no mundo, não havendo nada que distinguisse uma obra de arte de sua ideia”¹¹. Para o artista, “o que a arte tem em comum com a lógica e com a matemática é que ela é uma tautologia”¹², uma afirmação paradoxal que certamente não explicaria os impasses entre críticos, teóricos ou historiadores a respeito do sentido de uma obra e que desconsideraria

⁹ Joseph Kosuth, “Art after Philosophy” in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *Conceptual art: a critical anthology* (Cambridge: The MIT Press, 1999), pp. 162-172 (tradução nossa).

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

totalmente os esforços das investigações iconográficas que procuram o entendimento de certos símbolos e metáforas perdidas com o avançar da história.¹³

Em uma avaliação retrospectiva da arte conceitual, o historiador da arte Benjamin H.D. Buchloh pondera em seu artigo “Conceptual art 1962-1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions” que, na realidade, o que Kosuth faz é justamente argumentar a favor da “continuação e expansão do legado positivista do modernismo com as ferramentas do positivismo lógico de Wittgenstein e da filosofia da linguagem”, ainda que “essa autoconsciência seja agora discursiva ao invés de perceptiva, epistemológica ao invés de essencialista”¹⁴. Para Buchloh, a redução do modelo do *ready-made* a uma proposição analítica ou à ideia da proposição artística em Kosuth constituiria na “negação de toda referencialidade, seja do contexto histórico do signo (artístico), seja de sua função social e uso”¹⁵. Nesse sentido, espero poder apontar por que considero que o pensamento de Danto não é necessariamente antitético ao formalismo e sim a uma espécie de imediatismo apresentacional, presente tanto em Greenberg, quanto em Kosuth; e de que maneira Danto demonstra, por vezes, que uma atenção detida na parte física do objeto pode revelar mais sobre a sua condição histórica, sobre o seu significado e sobre a própria epistemologia da arte. No prefácio de *O abuso da beleza*, publicado em 2003, o filósofo da arte escreve:

Um pressuposto do formalismo como abordagem crítica é que tudo aquilo que é relevante para tratar uma obra de arte precisa estar presente e acessível a qualquer momento da existência da obra. Há, por assim dizer, uma posição na filosofia da arte análoga ao Internalismo na filosofia da mente e do significado. Obras de arte, evidentemente, sofrem alterações físicas ao longo do tempo, algumas de modo radical - pigmentos esmaecem, estátuas perdem membros, como braços e pernas. E informações relevantes para a identificação e a interpretação de uma obra às vezes são simplesmente esquecidas: não conhecemos mais a identidade de pessoas em antigos retratos; os indivíduos que conheciam as chaves para a leitura de certos signos e símbolos morreram sem passar adiante seu conhecimento. Simplesmente não sabemos como ler as imagens de Pieter Bruegel da maneira como, presumimos, seus contemporâneos, ou alguns deles, podiam fazer. Há palavras cuja única

¹³ Podemos nos lembrar das meditações de Erwin Panofsky em “Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition” a respeito do conceito de transiência em Poussin a partir de aspectos específicos de seus elementos cuja acessibilidade do significado teria sido perdida fora de seu contexto, ou das notórias investigações de Edgar Wind a respeito das metáforas contidas nas *Stanza della segnatura* de Raffaello Sanzio no Vaticano em “The Four Elements in Raphael’s *Stanza della Segnatura*”, publicado no *Journal of Symbolic Logic* em 1938, e como ambas revelam não somente uma nova percepção da organização formal de suas respectivas peças, não percebida sem a mediação (como sugeriria Greenberg), mas também um distinto entendimento conceitual de suas contribuições para o campo da história da arte, o que inviabilizaria a proposição de Kosuth de que haveria uma tautologia entre a ideia de uma obra e ela mesma, já que não há qualquer coisa como uma exatidão na percepção dessa ideia na manifestação física da peça e sequer uma garantia de que um juízo circunstancial seja na realidade o juízo definitivo de seu sentido.

¹⁴ Benjamin H.D. Buchloh, “Conceptual art 1962-1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions”, in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *Conceptual art: a critical anthology* (Cambridge: The MIT Press, 1999), pp. 521-522 (tradução nossa).

¹⁵ *Ibid.*

ocorrência conhecida na língua inglesa é observada em algumas das peças de Shakespeare, de modo que, caso o manuscrito tivesse se perdido, nem mesmo os especialistas teriam como saber que palavras estavam faltando. A relação entre a peça e o manuscrito é metafisicamente delicada, mas com certeza não se trata de uma identidade estrita. Assim, as mudanças que as obras de arte, como objeto, passam são, de fato, meramente contingentes. É a obra de arte, na medida em que se pode distingui-la do objeto físico, que se faz referência quando se diz que nada fora dela é relevante para seu entendimento crítico e estético. Internalismo na arte é a posição segundo a qual tudo o que é relevante para a sua apreciação está idealmente disponível ao olhar do crítico a qualquer momento, e nada além disso é relevante para experimentar a arte como arte.¹⁶

Danto inicia o seu argumento baseando-se primordialmente na hipótese do formalismo como uma abordagem que não só acredita em uma espécie de imediatez e acessibilidade atemporal de uma obra de arte, como também na ideia de que essa ausência de mediação já seria o suficiente para abordar “tudo aquilo que é relevante para tratar uma obra de arte”¹⁷. Não podemos, por nossa vez, alegar que Kosuth era um formalista, embora a ausência de qualquer referencialidade, análoga ao que Danto chama de formalismo, certamente estaria presente nele. Os problemas mencionados no trecho acima, das chaves de leitura de certos signos ou símbolos perdidas ou mortas antes que os detentores de seus segredos pudessem passá-las adiante, ou da relação entre a peça e o manuscrito, também se aplicariam à narrativa conceitualista proposta por Kosuth, embora em seu caso somados ainda ao problema de se acreditar em uma imediatez de significado independente da forma, o que colocaria em risco a própria ideia de significado no caso dos exemplos citados. Será, portanto, que é especificidade do formalismo acreditar em uma imediatez e, mais do que isso, será que é todo formalismo que concebe uma espécie de presente eterno da obra ou que, mais do que isso, acredita que tudo o que se precisa para tratar dele está contido nessa premissa, não acreditando na importantância de nenhuma outra abordagem?

Não haveria, por exemplo, uma contraparte inversamente proporcional ao argumento da imediatez da forma representada pelos proponentes de um determinismo histórico? Sobre isso, o argumento de Kenneth Burke, crítico afinado com os estudos retóricos na literatura, reconhecendo os mesmos problemas levantados por Arthur Danto no excerto transcrito acima acerca das alterações de sentido apreendidas pelo espectador de uma obra de arte com a variação dos contextos sociais e históricos que a circunscrevem, levaria a crer que, de fato, o problema estaria antes em uma perspectiva reducionista ou determinista de uma abordagem (formalista, conceitual, histórica) do que na simples coordenada de seus postulados.

¹⁶ Arthur C. Danto, *O abuso da beleza*, trad. Pedro Süsskind (São Paulo: Martins Fontes, 2015), pp. X-XI.

¹⁷ *Ibid.*

Observando que certas grandes obras do passado foram postas em “perigo” pelas subsequentes mudanças da História, críticos influenciados pelos postulados do evolucionismo sustentaram que, para poder apreciar uma obra, devemos compreender as condições ambientais de que surgiu [...] A noção é irrefutável. Na medida em que se altere o contexto social, a obra de arte sobre ele erigida terá possivelmente alterada sua avaliação (embora o crítico genético não nos diga se devemos aplicar também o seu método a um artista cuja reputação subiu com o correr dos anos - se devemos, com colocar Melville em sua época, “restaurá-lo” na posição de inferioridade que ocupava entre os contemporâneos) [...] Em alguns casos, a matéria a ser restaurada é tão remota, encontra-se num campo de pensamento ou sentimento tão alheio ao nosso, que mesmo uma “restauração” do contexto ambiental, feita por um especialista, não é bastante [...] A comunicação absoluta entre épocas é impossível, da mesma maneira que a comunicação absoluta entre contemporâneos. E, inversamente, assim como nos comunicamos de forma aproximada embora “aprisionados dentro dos muros de nossa personalidade”, assim também nos comunicamos de forma aproximada embora aprisionados dentro dos muros de nossa época [...] Mas a senha de “caráter prático”, tal como foi posta em uso pelo crítico econômico, converteu esta teoria genética dos contextos sociais numa teoria causal, com as forças econômicas como primeiros motores e a Arte como mero “resultado”. Se a Arte surge de um contexto social, argumentava o crítico econômico, então é “causada” pelo contexto social. E dessa forma, com simplificar o conceito de contexto social, dele excluindo todos os fatores que não fossem os políticos e econômicos, semelhante crítico podia interpretar a Arte como mero reflexo de questões políticas e econômicas contemporâneas.¹⁸

III

Transcrevo agora um segundo excerto para, a partir dele e de outros trechos que apoiariam e ressoariam as premissas nele contidas, procurar responder a essa pergunta.

Volto-me agora para a outra questão, o fato de que o rótulo “formalismo” tem, no mínimo, duas leituras. O sistema dogmático de avaliação de Greenberg foi declarado obsoleto e reacionário por Haacke, e havia bons motivos para tal. Ele havia fechado gradativamente as portas para a maior parte da produção artística que veio depois do expressionismo abstrato, somente admitindo em seu panteão um punhado de artistas cujas obras nem eu nem Haacke considerávamos particularmente atraentes. No calor da discussão, porém, os termos da polêmica oposição foram colocados da seguinte maneira: ou alguém é formalista, e por essa razão, necessariamente cego ao “significado”, ou é antiformalista e, por essa razão, completamente desinteressado das questões formais. A estrutura ou/ou, isto é, a estrutura genérica da chantagem, parecia inevitável. Não obstante, Jean Clay e eu tentamos convencer nosso interlocutor de que tal oposição era falsa, e de que ele próprio não podia deixar de levar em conta a questão da forma de maneira extremamente séria em sua obra, pelo menos em dois níveis diferentes, o da morfologia e o da estrutura. Se suas pranchas de magnésio da obra *On Social Grease*, sobre a Mobil, não dessem a nítida sensação “de estarem à vontade no saguão ou na sala de reuniões da diretoria da matriz de uma empresa”, como ele próprio descreveu, seu significado estaria completamente perdido. Quanto a esse significado - uma crítica a essa criação recente da indústria cultural chamada patrocínio corporativo -, ele se apoiava numa estratégia semântica muito específica, uma estrutura discursiva extremamente exigente, um tipo de retórica na qual Haacke se tornou o mestre, e que denomino, alhures, de estratégia de pagar na mesma moeda. Ambos os níveis formais tinham enorme importância para a obra de Haacke, como o têm para qualquer obra, e, além disso, o êxito de sua

¹⁸ Kenneth Burke, *Teoria da forma literária*, trad. José Paulo Paes (São Paulo: Cultrix, 1953), pp. 86-88.

obra apoiava-se no fato de que esses dois níveis estivessem em constante interação.¹⁹

O argumento de Yve-Alain Bois está contido na introdução de *A pintura como modelo*, conjunto de ensaios publicado no ano de 1990²⁰. Nele, o crítico e historiador da arte francês apresenta a sua metodologia, que consiste em uma reabilitação do formalismo, agora informado pela teoria e pela história.. Bois certamente não é o primeiro nem o único a fazê-lo. Pesquisadores de outros campos artísticos (literatura, música, cinema, entre outros) já tiveram que responder em um dado momento às acusações da a-historicidade da análise formalista ou, sem que tivessem redarguido o problema diretamente, expuseram e delinearam de antemão as suas próprias metodologias, ausentes de qualquer monolitismo e, muito menos, dos problemas ocasionados por um formalismo atrelado diretamente com uma proposição estética essencialista, como a greenbergiana. Discutirei esses exemplos de maneira mais apropriada em parágrafos futuros. No instante, quero me deter no comentário de Bois, ilustrado por uma conversa com o artista conceitual Hans Haacke, por acreditar que ele explicita alguns dos problemas da especificidade da abordagem formalista praticada na década de 60 no campo das artes visuais e o peso que tal metodologia teve para a crítica de arte nas décadas subsequentes, acarretando em algumas confusões e respostas que geraram certos efeitos colaterais, benéficos no caso das proposições dos artistas, mas problemáticos nas formulações dos críticos e teóricos.

Bois inicia o parágrafo com o diagnóstico de que haveria ao menos duas leituras para o termo “formalismo”. Uma delas, como ele evidenciará a seguir, consistiria na identificação do formalismo com o sistema de avaliação praticado por Clement Greenberg e seus epígonos que, nas palavras de Bois, praticariam um formalismo “dogmático”. Tal formalismo pode ser encontrado no ensaio “Modernist painting”, de 1961, espécie de formulação paradigmática da metodologia praticada por Greenberg no período. Nele, o crítico nova-iorquino endossava o mito modernista de que cada modalidade artística deveria ser autoconsciente e que os artistas deveriam empreender uma investigação formal em busca daquilo que as constituiriam por si só, reduzindo-as aos seus valores axiomáticos. No caso da pintura, ela deveria desvencilhar-se da ilusão volumétrica e espacial possibilitada pela perspectiva, despir-se subsequentemente de

¹⁹ Yve-Alain Bois, *A pintura como modelo*, trad. Fernando Santos (São Paulo: Martins Fontes, 2009), pp. XXII-XXIII.

²⁰ Uma extensão do problema levantado por Yve-Alain Bois nessa introdução e a sua subsequente defesa de uma crítica formalista pode ser encontrada no artigo “Whose Formalism?”, publicado na *The Art Bulletin* de março de 1996, em Nova Iorque.

qualquer profundidade em prol da planaridade e reafirmar a sua bidimensionalidade, valor que não partilharia com a escultura ou a arquitetura.

Embora mitigada no texto de Clement Greenberg e mesmo que o próprio autor tenha refutado tal tese, uma noção teleológica também percorre boa parte desse mito modernista na produção dos artistas e nas proposições dos críticos. Uma narrativa que identificava nos indícios de planaridade na pintura de Édouard Manet a gestação de um processo em direção à autoconsciência pictórica que resultaria na “pincelada” dotada de uma espécie de valor metafísico capaz de assegurar a especificidade do meio pictórico e de não representar nada além de si mesma encontra a sua ilustração não só nos expoentes do expressionismo abstrato, aparecendo de forma emblemática na pintura de Jackson Pollock, mas é também ironizada nas mãos daqueles que não partilhavam de tais hipóteses de trabalho (como na série de pinturas *Brushstrokes*, de Roy Lichtenstein, expoente da pop art que devolve a pincelada à figuração realizando através do desenho e da reprodução a sua própria representação realista, ainda que estilizada pelos referenciais da publicidade e da arte popular).

Dentro dessa narrativa, confundia-se uma tendência ou uma proposição estética, específica de algum movimento ou afiliação com a própria ontologia do meio e reduzia-se todos os outros predicados do que a pintura *poderia* ser (realista, ilusionista, metafórica) àquilo que somente ela era e que nenhum outro meio mais conseguiria realizar, deduzindo a partir do diagnóstico do padrão da arte praticada a partir de Manet, que ela descobriria por meio da história aquilo que ela *deveria* ser. Havia, portanto, um deslocamento da atenção descritiva à toda e qualquer forma, presente em uma abordagem formalista neutra, para o endosso prescritivo de *uma* forma, passando da observação e investigação dos fenômenos configuracionais particulares de uma obra de arte para uma indicação normativa dos predicados que toda ela deveria conter. O formalismo, nesse caso, não era somente descritivo, mas principalmente prescritivo.

Não se tratava, desse modo, de um análise destituída de juízo de valor que poderia ser utilizada como ferramenta de descoberta de relações latentes percebidas através da atenção concentrada nas manifestações configuracionais, mas do próprio juízo de valor se beneficiando da informação de tais descobertas para defender uma ideia essencialista de arte. Nos ensaios e seminários presentes na *Estética doméstica*, o próprio Greenberg pontuará os problemas implicados na hipótese:

Se soubéssemos com precisão quais as classes de propriedades e quais os graus de tais propriedades que favoreceriam sempre a arte superior, teríamos condições não apenas de provar e inferir juízos estéticos como também de saber antecipadamente

os tipos de propriedades que a arte superior sempre teria e deveria ter. Disso seguir-se-ia que qualquer pessoa suficientemente informada teria condições de criar arte superior por sua própria decisão, deliberadamente; e poderia também decidir de antemão quão superior seria sua arte.²¹

Greenberg, contudo, parece argumentar acerca da inexistência de um juízo *a priori* que poderia determinar o funcionamento de uma obra antes dela ser realizada. Isso não implica que, no próprio meio de ação de Greenberg, não houvesse uma predisposição *a priori* na eleição de certos problemas e predicados. Tal inclinação é natural e inevitável. Mesmo na seleção de uma determinada obra para investigação há algo como o impulso do gosto pessoal, por mais que se pretenda abordá-la de maneira pretensamente imparcial ou científica, no seio da internalização dos problemas teóricos e históricos da arte. Ainda assim, ela é mais do que um simples impulso na análise greenbergiana, com o juízo tornando-se central em sua crítica e as formulações do “gosto” e do “valor” servindo como seus carros-chefe.

Evidentemente, a figura do crítico como árbitro não foi criada por Greenberg e a ideia da crítica como a parte do discurso artístico ligada ao juízo terá os seus defensores (discussão que não pretendo abordar). O que é específico no problema greenbergiano é a associação da sua capacidade descritiva dos fenômenos configuracionais à sua capacidade prescritiva, como se não se pudesse dissociar uma da outra e, mais do que isso, como se pudesse se deduzir que, a partir de uma atenção concentrada à forma, todos eventualmente chegariam às mesmas conclusões. Mais do que isso, ainda, é a correlação dos fenômenos observados com a procura de um sentido transcendental que marcará esse tipo de crítica: há tanto a procura por um essencialismo como um pressuposto de que essa vocação se manifesta no tempo e deve se concluir no futuro através de uma narrativa que desconsidera os outros exemplares paralelos ou contrários a ela (no caso da hipótese greenbergiana, se a vocação da pintura é, dentro dessa perspectiva, sua bidimensionalidade, o surrealismo só poderia ser considerado um “atraso” do ponto de vista artístico).

Proponho, portanto, a dissociação da ideia de “formalismo” como abordagem crítica, descritiva e interpretativa, da ideia de “modernismo” (ou, mais especificamente, de *uma* ideia de modernismo) que encontra nos predicados do “essencialismo” e da “teleologia” uma espécie de sentido transcendental. Ainda que tal crítica modernista seja atenta ao objeto e utilize da ferramenta formalista para a sua análise, não são as suas premissas teóricas parte indispensável do instrumento analítico. Em outras palavras, toda crítica greenbergiana é formalista, mas nem toda crítica formalista é greenbergiana. Uma formulação desse tipo, por sua vez, não só deve reabilitar o “formalismo” das críticas nas artes visuais que eram

²¹ Clement Greenberg, *op. cit.*, p. 77.

habitualmente direcionadas ao “modernismo” (como na fala de Danto no prefácio de *O abuso da beleza*), como também pode recuperar os acertos da própria crítica de Clement Greenberg, Michael Fried e seus pares, ao oferecer a possibilidade de extração do sumo teórico e interpretativo de seus textos, destituindo-os do juízo de valor e dos aspectos prescritivos consequentes a eles.

Dessarte, para uma crítica científica o que interessaria em uma análise é antes a sua descoberta do que o juízo posterior decorrente dela (para citarmos um exemplo, nas definições de Fried acerca da *presença* e da *teatralidade* na arte minimalista, a extração do “sumo teórico” consistiria na retenção dos predicados descobertos acerca do minimalismo, sua própria *presença* e *teatralidade*, ficando o juízo de valor delegado ao leitor ou espectador, que pode inferir por si próprio se esses aspectos o interessam ou não e se é justamente por esse motivo que apreciam ou que não apreciam esse tipo de arte). Esse uso instrumental dos pensamentos de um autor pode recuperar as suas conquistas no campo da história e teoria da arte sem que se precise descartá-lo por conta de qualquer imprecisão identificada em suas premissas.

IV

Devemos agora retornar à análise do excerto de Yve-Alain Bois para nos atentarmos a outros problemas decorrentes do entendimento contextual da crítica formalista. Bois diagnostica que, à época, “no calor da discussão”, a discussão havia se colocado nos termos da oposição entre “formalismo” e “antiformalismo”. Dentro da polêmica haveria algo como a pressuposição, também contida em Danto, da ideia do formalismo como metodologia crítica que acreditava que tudo aquilo que interessava em uma obra de arte estava exclusivamente em sua *forma*. Em decorrência disso, haveria algo como uma reação compensatória que afirmaria que nada do que interessava em uma obra de arte poderia ser encontrado em sua *forma*.

Por mais que existissem, no caso do formalismo, representantes que certamente afirmariam que não haveria nada além da forma, quero argumentar através de alguns exemplos que a ideia de um formalismo monolítico e reducionista como um todo era antes uma amostra de “falácia do espantalho”, representação distorcida de uma posição, do que um posicionamento recorrente, central ou compartilhado no tipo de análise praticada. Na verdade, se observarmos atentamente as falas de representantes de escolas formalistas da crítica de arte, perceberemos que o perigo do monolitismo não só era reconhecido internamente como era evitado e, por vezes, combatido. Não é isso que advertia Rudolf Arnheim, na introdução

de seu tratado *Arte e percepção visual*, livro publicado em 1954 e que serviu de base teórica a respeito da psicologia da forma e da percepção visual para certo hemisfério da crítica formalista?

A primeira tarefa será: a descrição dos tipos de coisas que se vêem e quais os mecanismos perceptivos que se devem levar em consideração para os fatos visuais. Parar ao nível da superfície, contudo, deixaria todo o empreendimento truncado e sem significado. Não há motivo para que as formas visuais se desassociem daquilo que nos dizem. Esta é a razão pela qual procedemos constantemente dos padrões percebidos para o significado que comunicam; e uma vez que nos esforçamos para ampliar o campo de visão, podemos esperar recuperar em profundidade o que perdemos em extensão estreitando deliberadamente nosso horizonte [...] No passado, os visitantes podiam concentrar-se no assunto e portanto evitar enfrentar a arte. Então uma geração de críticos influentes ensinou que mesmo considerar o assunto era um sinal certo de ignorância. Desde então, intérpretes de arte começaram a pregar as relações formais. Mas desde que consideraram formas e cores num vácuo, esta atitude não foi nada mais que uma nova maneira de evitar a arte.²²

De maneira semelhante, Yve-Alain Bois argumenta que a deficiência de Greenberg encontrava-se no fato de ter “perdido aos poucos a percepção de que a estrutura formal de qualquer obra é, igualmente, parte e determinante de seu significado”²³. Para Bois, o crítico nova-iorquino “separava deliberadamente os dois níveis e, além disso, optava por expressar apenas o primeiro”²⁴, de um modo no qual para ele a “forma se transformara num ingrediente autônomo e o significado num vírus do qual se podia abrir mão”²⁵. Entretanto, ainda que possamos delegar mais uma vez a culpa desse formalismo à abordagem modernista purista não acredito que realizar mais uma vez esse tipo de diagnóstico possa ser útil no momento para tratar esse aspecto específico do problema. Devo, portanto, argumentar de que maneira os erros ocasionados por uma total desconsideração com os aspectos configuracionais presentes em uma obra de arte pôde provocar esse tipo de reação, bem como procurar desvendar os possíveis motivos para que certas obstruções no diálogo tenham acontecido.

Uma das mais populares defesas do formalismo foi realizada por Susan Sontag no ensaio “Contra a interpretação”, publicado em 1964 e incluído em uma coletânea homônima de 1966. Por ter sido escrita no calor da época, pela extensão de seu alcance na esfera cultural e por conter algumas das premissas que pretendo delinear, elejo-a para comentário, embora acredite que o formalismo já tenha tido defesas melhores (assim como a interpretação já teve críticas mais contundentes). Nesse texto, contudo, encontramos afirmações incisivas como a

²² Rudolf Arnheim, *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão*, trad. Ivonne Terezinha de Faria (São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005), pp. XVI-XIX.

²³ Yve-Alain Bois, *op. cit.*, p. XXIV.

²⁴ *Ibid*, p. XXIII.

²⁵ *Ibid*, p. XXIV.

de que “a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz”, a alegação de que a melhor crítica é do “gênero que dissocia as considerações de conteúdo das de forma” ou, de forma conclusiva, que “a função da crítica deveria ser mostrar *como é que é*, até mesmo *que é que é*, e não mostrar *o que significa*”²⁶.

Há algo como a nostalgia de um paraíso perdido da arte, uma época em que não haveria qualquer mediação do discurso artístico entre a experiência do espectador e a própria obra, expressa na formulação de que “nenhum de nós poderá jamais recuperar a inocência anterior a toda teoria, quando a arte não precisava de justificativa”²⁷ e também uma visão escatológica da interpretação como a edificação de um “mundo fantasmagórico de *significados*”²⁸. Também há uma recusa a ver algo além de uma imediatez mesmo em obras que se articulam através de algo mais do que a sua própria “fiscalidade”, recusando algo como a articulação deliberada de certas obras na sugestão de suas interpretações. Em relação ao filme *L'année dernière à Marienbad* de Alain Resnais (1961), Sontag escreve que, embora se pudesse inferir essa abertura para a interpretação, o que importaria nele é o seu “caráter imediato, puro, intraduzível e sensual de algumas de suas imagens, e suas rigorosas, embora acanhadas, soluções de certos problemas de forma cinematográfica”²⁹.

Mesmo assim, ao exercitarmos um olhar atento, nos surpreenderíamos ao perceber que, da mesma forma que Danto confrontava o formalismo inteiro quando na realidade queria apenas esboçar os problemas de um tipo de formalismo essencialista e reducionista, também Sontag procura acusar apenas um tipo específico de interpretação, incorrendo na mesma falácia do espantalho inevitável no seio dos acontecimentos culturais da época (aparentemente, a expressão “jogar a água do banho com o bebê dentro” nunca foi tão praticada como na crítica de arte nos anos 60). Caso desvinculemos do texto as suas próprias implicações mais ortodoxas, perceberemos uma certa flexibilidade nas suas premissas à luz do contexto da época e, caso adentremos à produção textual de Sontag nesses e em outros livros, perceberemos que não só ela passou distante de qualquer dogmatismo de abordagem como também praticou a interpretação muito mais do que parecia sugerir nesse texto. Há um indício de qual tipo de interpretação Sontag se opunha no seguinte excerto:

O zelo contemporâneo pelo projeto da interpretação é frequentemente inspirado não pela piedade para com o texto problemático (que pode ocultar uma agressão), mas por uma agressividade aberta, um claro desprezo pelas aparências. O antigo estilo de interpretação era insistente, porém respeitoso; criava outro significado em cima do

²⁶ Susan Sontag, *Contra a Interpretação*, trad. Ana Maria Capovilla (Porto Alegre: L&PM, 1987). pp. 11-23.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

literal. O estilo moderno de interpretação escava e, à medida que escava, destrói; cava “debaixo” do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro.³⁰

Sontag distingue dois tipos de interpretação: o primeiro, que ela denomina “antigo estilo de interpretação” e que considera respeitoso (e que, penso, ela não consegue se desvincular em sua produção de crítica de arte) é atento aos limites do texto original, busca o seu sentido no próprio raio de significado contido na sua construção. Evidentemente, haveria nesse raio uma margem para leituras dissonantes de um mesmo trecho ou representação, uma certa abrangência que possibilitasse uma relação individual e histórica com o próprio objeto artístico. Entretanto, toda essa gama de sentidos possíveis estaria indicada em sua própria forma. Toda a sua expressão, as emoções que ela evocaria, as percepções visuais, o sentido dela enquanto obra e demais fatores estariam inscritos em sua própria configuração.

Embora representem a mesma ação, uma oração como “Eu lia Júlio Verne aos seis anos de idade das doze às dezoito e gostava” contém um sentido bem distinto quando escrita “Quando pequeno, apreciava passar seis agradáveis horas dos meus dias a ler Júlio Verne”. O modo de formular a ação, no primeiro caso, é mais próxima de um relatório. Embora haja alguma pessoalidade contida na primeira oração, a relação do narrador com o objeto de sua infância ou com as suas memórias parece ser impessoal, ao passo que, na segunda oração, não só a escolha das sentenças (“mais de seis horas por dia” ao invés de “das doze às dezoito”), mas a disposição subordinada das ações ou a utilização de seu tempo verbal indicariam uma tonalidade nostálgica, criariam a ideia de uma lembrança constantemente revisitada, possibilitariam o leitor recriar a imagem de maneira vívida em sua mente.

Sem a necessidade de qualquer juízo comparativo de valor entre as duas frases, pode-se preferir a primeira justamente por sua impessoalidade e a segunda por seu tom elegíaco, encaixar a primeira em um gênero como “diário” ou “relatório” e a segunda como “confissão” ou “testemunho” e inferir a proposta estética da obra a partir desses indícios. De todo modo, uma razoável alteração em seu encadeamento ou na eleição dos termos já lhe alteraria o sentido e mudaria o raio de sensações e emoções possíveis de serem evocadas ao leitor e, mesmo em uma crítica não consciente de seus aspectos formais de maneira lúcida, aquilo que induz ao entendimento do sentido da obra estaria contido nesse próprio aspecto.

Parece-me, nesse sentido, que uma abordagem crítica que procurasse entender o sentido do texto ou da obra de arte a partir daquilo que está contido e inscrito em sua forma não seria desaprovada por Sontag, que sustentou esse tipo de investigação em seus textos subsequentes. Ela consistiria, em suma, da procura de sentido possibilitada socialmente por

³⁰ *Ibid.*, p. 15.

certas convenções de gênero e pela dimensão histórica, mas que não desconsideraria a própria obra como objeto de análise. Dessa forma, quando Sontag alega que *L'année dernière à Marienbad* é um filme aberto para a multiplicidade de interpretações, ela mesma está oferecendo uma interpretação do sentido do filme e das razões para a sua construção. O que ela depreende a partir disso é que o resultado final dessas múltiplas interpretações, suas leituras para se entender o que acontece dentro do filme, não interessariam a ela, o que não quer dizer que uma interpretação do porquê do filme se construir dessa maneira ou de sua proposta formal deveria ser descartada.

Enquanto um dos perigos do formalismo era eventualmente cair em uma espécie de reducionismo da imediatez, Susan Sontag parece alegar algo semelhante em relação à interpretação, mas em sentido inverso: o seu perigo habitaria justamente em uma espécie de desprezo pela imediatez e por uma multiplicação de mediações possíveis. Há uma distinção implícita nesse tipo de raciocínio. Haveria um tipo de interpretação, centrípeta, cuja mediação do objeto seria realizada no próprio campo da ciência artística (a sua história, teoria e crítica, a sua preocupação com a morfologia, a semântica, a iconografia) e um outro tipo de interpretação, centrífuga, que estenderia essa mediação para outros campos do conhecimento humano (psicanálise, sociologia, política), multiplicando os seus problemas e muitas vezes perdendo de vista o objeto ou a própria arte ao encará-los a partir de um determinismo teórico.

V

Há alguns ensaios de Meyer Schapiro - dentre eles “The Still Life as a Personal Object—A Note on Heidegger and van Gogh” e “Leonardo and Freud: An Art-Historical Study”³¹ (publicado em abril de 1956 no *Journal of the History of Ideas* pela University of Pennsylvania Press) -, que sugerem o alcance e a limitação de um tipo de “crítica centrífuga” que extrapolaria os limites do sentido da obra inscrito em sua forma, adulterando por vezes o seu significado a fim de encaixá-la como argumento para uma demonstração filosófica ou científica. Em Schapiro, pode-se subentender que, embora esse tipo de análise possa ser interessante para os seus respectivos campos, com a obra servindo de ponto de partida para importantes divagações que vão além dela, elas acabariam prescindindo da própria arte ao desconsiderar o seu sentido formal.

³¹ Meyer Schapiro, “The Still Life as a Personal Object—A Note on Heidegger and van Gogh”, publicado em 1968 e “Leonardo and Freud: An Art-Historical Study”, de 1958, ambos presentes na coletânea *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society* (Nova Iorque: George Braziller, 1994).

No artigo em que discorre acerca de uma leitura psicanalítica da obra e vida de Leonardo, ele demonstra de que modo algumas informações históricas e culturais levantadas de maneira defectiva acabaram levando a uma interpretação incongruente acerca do que seria possível de ser apreendido pelos indícios manifestos na obra. Ainda assim, Schapiro não se opõe a esse tipo de análise, apenas aos seus aspectos mais fantasiosos, aqueles que dispensariam a atenção rigorosa aos seus limiares formais e históricos em uma busca apressada pela especulação, e reconhece os méritos parciais de suas conquistas. Um caminho de integração possível entre a crítica formalista e a Teoria, termo empregado por Yve-Alain Bois e que era recorrente no campo do discurso cultural nas décadas de 60 e 70 para designar de maneira abrangente a utilização eclética de diversas linhas de investigação da filosofia continental, será apontado pelo autor na introdução de *A pintura como modelo*, reconhecendo as suas possíveis contribuições e também as suas limitações para o estudo mais específico da obra de arte enquanto ciência autônoma.

Por um lado, longe de ser um *corpus* homogêneo ou um sistema determinado, a teoria, do modo como se apresenta hoje, é composta por um conglomerado de obras altamente complexas e frequentemente antagônicas reunidas sob o rótulo moderno de “pós-estruturalismo”, e um dos efeitos mais temerários do teorismo é o fato de apagar essas diferenças. Por outro lado, a relação entre teorismo e teoria é puramente instrumental, e eu diria que esse instrumentalismo não pode ser produtivo. Na verdade, a primeira lição que se deve aprender com um dos teóricos provavelmente mais invocados pelos teoristas - Roland Barthes - é que não se “aplica” uma teoria; que os conceitos precisam ser moldados *a partir* do objeto investigado ou importados *de acordo* com a exigência específica daquele objeto; e que a principal ação teórica é definir esse objeto, não o contrário.³²

Desse modo, mesmo nas mãos de críticos menos hostis à interpretação, há o reconhecimento dos perigos de uma crítica centrífuga e, ainda que muitas vezes nem Schapiro nem Bois detenham-se unicamente em uma análise centrípeta, lançando mão de expedientes alheios ao campo autônomo da arte, eles nunca perdem de vista que essa teoria deveria ser utilizada para esclarecer o próprio objeto. Em outras palavras, quando utilizada, a Teoria deve servir ao objeto e não o objeto servir à Teoria. Uma das saídas para esse problema, sem que se corra riscos desnecessários, reside na atitude crítica de apoiar-se primeiramente na investigação centrípeta, com o crítico fiando-se de maneira mais comedida aos seus interesses mais específicos. É nesse sentido que Roman Jakobson, ao lado de Yuri Tynianov, ligados ao formalismo russo, em um texto pioneiro das abordagens estruturais, publicado em 1928, afirmaria que:

³² Yve-Alain Bois, *op. cit.*, p. XV.

A história da literatura (ou da arte) está intimamente ligada às outras séries históricas: cada uma dessas séries comporta um feixe completo de leis estruturais que lhe são próprias. É impossível estabelecermos uma correlação rigorosa entre a série literária e as outras séries sem havermos previamente estudado essas leis.³³

Procurando desempenhar uma espécie de “metacrítica” através do desnudamento de um arcabouço de relações possíveis, o estruturalismo, ponto de vista epistemológico cujo campo mais fértil na crítica de arte se deu na literatura, concentrou-se primordialmente na investigação dos sistemas organizadores da obra, abstraindo certas particularidades a fim de encontrar os correspondentes universais nas disposições de um determinado texto por meio de uma extensa e rigorosa categorização conceitual de predicados narrativos ou poéticos de uma obra. Por mais que a ele some-se a admoestação da abstração do objeto à acusação de a-historicidade, comum ao formalismo, deve-se entender que é próprio da função da teoria esse pairar “abstrato” acima dos detalhes de modo a apreender relações menos visíveis que as possibilitadas por um contato “corpo a corpo” com a obra, e que essa é a sua função própria, distinta da função da crítica ou da história.

Essa abstração de um esquema atenderá, entretanto, às exigências de sua validade justamente por meio do contato próximo com a peça artística, que fornece tanto o ponto de partida da sua premissa como a possibilidade de confirmação ou negação de seus predicados. A teoria artística funcionaria, portanto, da mesma maneira que a cartografia, encontrando na escala a justificação de suas razões. Dessa forma, caso se queira apreender uma relação global entre os biomas ou as delimitações geopolíticas, o cientista recorrerá a um mapa mais abrangente, que mitigará as especificidades de cada habitat e comunidade biológica ou das cidades, bairros e ruas. Caso o interesse seja local, a dimensão do todo se perderá por um instante de modo a se concentrar nas propriedades regionais características.

O que sustenta a relação entre ambas deve estar contido na coordenação entre os aspectos mais e menos extensivos, não só para que um mapa não cause, por meio de suas generalidades ou de sua excessiva proximidade, imprecisões problemáticas ou tautologias a depender de suas respectivas escalas, mas para que o esforço entre uma e outra seja cooperativo e contribua para o entendimento do objeto. O mesmo deve ocorrer entre os esforços mais abrangentes e teóricos, que devem encontrar a sua confirmação na peça, e os esforços críticos, que devem ter o empenho de procurar relações abstratas para não incorrer na

³³ Yuri Tynianov e Roman Jakobson, “Os problemas dos estudos literários e linguísticos” in Dionísio de Oliveira Toledo (org.), *Teoria da literatura - formalistas russos*, trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt (Porto Alegre: Globo, 1978), p. 96.

redundância meramente descritiva³⁴. É nesses termos que o escritor e crítico literário Roland Barthes afirmaria:

Não devemos ter muita pressa em descartar a palavra formalismo, porque seus inimigos são os nossos também: cientificistas, adeptos da teoria da causação, espiritualistas, funcionalistas, “espontaneístas”; os ataques contra o formalismo são feitos sempre em nome do conteúdo, do sujeito, da Causa (uma palavra ironicamente ambígua por se referir à fé e ao determinismo como se fossem a mesma coisa); i.e., em nome do significado, em nome do Nome. Não precisamos nos distanciar do formalismo simplesmente para conservar nossa tranquilidade (a tranquilidade, na ordem do desejo, é mais subversiva do que a distância, na ordem da censura). O formalismo que tenho em mente não consiste em “esquecer”, “negligenciar”, “reduzir” o conteúdo (“homem”), mas apenas em não parar no limiar do conteúdo (conservemos, por ora, a palavra); conteúdo é exatamente o que interessa ao formalismo, porque sua tarefa interminável é, a cada vez, fazer o conteúdo recuar (até que a ideia de origem deixe de ser relevante), deslocá-lo de acordo com um jogo de formas sucessivas.³⁵

Não se pode descartar, contudo, a possibilidade de uma crítica centrífuga cuidadosa, mas deve-se enfatizar que a viabilidade de tal alternativa residiria precisamente no próprio formalismo, que, quando destituído de sua carga modernista teleológica e essencialista, pode auxiliar nessa investigação informando a interpretação não só especificando-lhe os limites de sua empreitada, como também sugerindo, através de uma atenção rigorosa e repetitiva do objeto e de uma concentração aos seus detalhes microscópicos, associações filosóficas de maior profundidade.

Desse modo, críticos com ênfase na área da estilística ou do estudo comparativo no campo de suas respectivas artes, região da pesquisa formalista que exige um viés mais panorâmico (seja do estudo de um autor, de um gênero ou de uma época) como Heinrich Wölfflin no domínio da pintura e escultura, ou Leo Spitzer, na área da literatura, endossariam a premissa que essa passagem crítica para uma especulação filosófica abrangente só poderia ser efetuada a partir da atenção microscópica aos detalhes da obra de arte.

Meu método pessoal consistiu em passar da observação do detalhe a unidades cada vez mais amplas, que repousam em larga medida sobre a especulação. É, ao meu ver, o método filológico, indutivo, que pretende mostrar a importância do que é aparentemente fútil, em contraste com o procedimento dedutivo, que principia por unidades supostamente dadas, e que é o método seguido pelos teólogos, que, começando de cima, descem até o labirinto terrestre dos detalhes [...] É claro que a tentativa de descobrir significação no detalhe, o hábito de tomar um detalhe linguístico com a mesma seriedade que o significado de uma obra de arte, ou, em outras palavras, a atitude que considera todas as manifestações do homem como

³⁴ Como exemplo dessa relação benéfica entre teoria e crítica, especulação e análise, ou entre estruturalismo e um formalismo “de contato”, recomenda-se a coletânea de ensaios de Gérard Genette denominada *Figures*, em especial as de número I a III, publicadas entre 1967 e 1970.

³⁵ Roland Barthes *apud* Yve-Alain Bois, *op. cit.*, p. XXXI.

igualmente sérias, é uma consequência da firme convicção preestabelecida - do “axioma” do filólogo - de que os detalhes não são uma agregação casual de material disperso que nenhuma luz deixa transparecer [...] O filólogo continuará seu estudo a partir do pequeno, porque no microscópico se vê o microcósmico.³⁶

Há, evidentemente, uma formulação quase metafísica na exposição metodológica de Spitzer que depende da convicção de que existiria a possibilidade de, através dos detalhes, apreender essa unidade psicológica, histórica ou cosmológica. Ainda assim, o impulso específico do autor nos interessa menos do que os resultados pragmáticos e demonstrativos de seu instrumento de análise. Por meio da concentração no detalhe, Spitzer estudará, por exemplo, o perspectivismo linguístico em Miguel de Cervantes através da diferença de tipo de discurso em suas personagens ou a maneira específica de Marcel Proust retratar o mundo por meio de seus travessões, de suas orações subordinadas ou de seu uso específico dos nomes próprios, encontrando um motivo interno para a organização formal da obra, independentemente da biografia de seus autores, da especulação acerca de possíveis significados subliminares ou de seu sentido como ilustração de paradigmas culturais.

Por mais que haja um impulso metafísico em sua metodologia crítica, ela se demonstra na prática muito mais consciente dos aspectos corporais da obra de arte e limitada aos seus aspectos centrípetos. Para Spitzer o método “filológico” seria muito menos metafísico do que as metodologias teológicas que “começando de cima, descem até o labirinto terrestre dos detalhes”³⁷. Parte-se da obra, nesse caso, para empreender investigações mais amplas acerca dela mesma e não de uma perspectiva externa que pode ou não encontrar seu respaldo naquilo que o próprio texto sugere, dependente quase exclusivamente das convicções preestabelecidas de seus autores.

De maneira análoga, o historiador da arte Heinrich Wölfflin escreverá na introdução de *Conceitos fundamentais da história da arte* que:

O psicólogo da forma encontra um material particularmente rico nos pregueados estilizados dessa época. Com relativamente poucos elementos produziu-se, então, uma enorme variedade de formas amplamente diferenciadas de expressão individual. Centenas de pintores retrataram a Virgem Maria sentada, com o manto formando dobras por sobre os joelhos. E não há um só caso em que a forma do pregueado não revele uma personalidade inteira. Não apenas nas diretrizes básicas da arte do Renascimento italiano, mas também no estilo pictórico holandês dos quadros de gabinete do séc. XVII, o pregueado possui esse mesmo significado psicológico [...] Com sutileza cada vez mais apurada devemos tentar, deste modo, revelar a relação da parte com o todo, para que possamos chegar à definição dos tipos individuais de estilo, não apenas na forma do desenho, como também no tratamento da luz e das cores. Compreenderemos, então, como uma determinada concepção formal está

³⁶ Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria* (Madrid: Gredos, 1982). (tradução nossa)

³⁷ *Ibid.*

necessariamente ligada a uma certa coloração e aos poucos entenderemos o complexo global das características pessoais de um estilo como a expressão de um certo temperamento. Para a história descritiva da arte ainda há muito a ser feito nesse sentido.³⁸

Por mais que a exposição metodológica de Wölfflin esteja ainda mais tingida de romantismo do que a de Spitzer, ao superestimar as possibilidades de uma psicologia da forma revelar “uma personalidade inteira” através dos detalhes (o que invariavelmente pode levar às especulações fantasiosas que Sontag ou Schapiro se oporiam), a demonstração prática de sua premissa em suas análises sobre certos predicados comuns nas pinturas de determinadas épocas se demonstra muito mais contida (ainda que por vezes dependa de algumas pequenas distorções para encaixar determinados “pontos cegos” dentro de sua tese) e limitada a uma análise centrípeta da obra de arte que depende de maneira fundamental de sua atenção aos detalhes e aos aspectos mais específicos da forma para que deduções mais amplas dentro do campo do estudo comparado, do estilo, da psicologia artística ou da filosofia da arte possam ser inferidas a partir dela.

Desse modo, há algo como uma passagem de estágios que depende inicialmente de um formalismo imediato, atento elementarmente à própria peça, destituído de qualquer historicidade em um primeiro passo e observador apenas dos aspectos físicos materializados na própria estrutura da obra (que, vale mencionar novamente, é um formalismo destituído também de aspectos prescritivos como a teleologia e o essencialismo, ainda que se possa extrair o sumo teórico dos textos críticos em que esses fatores estão inevitavelmente atrelados) para um formalismo integrado à análise centrípeta da obra de arte e até mesmo às especulações centrífugas. O formalismo não seria então a crença reducionista de que tudo o que é necessário para o entendimento de uma obra de arte está contido apenas na forma dele, mas de que qualquer outra conjectura (semântica, iconográfica, histórica, filosófica) só é possível se houver confirmação na própria materialidade da obra. Trata-se, desse modo, de um aspecto medular da pesquisa que pode ser utilizado de maneira paralela e concomitante com as outras investigações.

Da mesma forma que o estudo da retórica ou da semântica dependem de uma atenção à sintaxe na linguística ou que o estudo das funções vitais em um organismo requer a observação minuciosa dos aspectos moleculares na biologia, o formalismo, no campo das artes, informaria os demais estudos artísticos, não pretendendo submetê-los às suas próprias coordenadas, mas trabalhando em conjunto com eles. Por mais que as limitações da

³⁸ Heinrich Wölfflin, *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*, trad. João Azenha Jr. (São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp. 4-9).

ferramenta, quando destituída da historicidade ou da teoria, seja demonstrada de maneira capilar nos paradoxos mencionados acerca do estudo das pinturas monocromáticas, das apropriações e das obras com idêntica correspondência física, limitações ainda maiores seriam contidas na análise que ignorasse os motivos composicionais contidos na escolha de determinado tom ou dimensão em uma dessas pinturas ou na seleção de objetos comuns específicos em um *ready-made*. Ainda que duas pinturas hipotéticas pintadas com as mesmas dimensões e tons possam ter sentidos diferentes que uma análise voltada apenas para a forma que não investigasse as suas referências históricas ou conceituais não poderia captar, é necessário relembrar que essa mesma pintura teria um sentido distinto caso houvesse sido pintada com alguns centímetros a mais ou com um tom levemente mais claro ou escuro.

Pensemos em como todo o aspecto sublime da pintura de Yves Klein, dotada de uma investigação obsessiva com o desenvolvimento de uma determinada tonalidade de azul, teria uma efetividade e um sentido distintos caso houvesse sido realizada com outro tom. Da mesma forma, pensemos na imponência das pinturas de Barnett Newman sacrificadas caso as peças possuíssem vários centímetros a menos. Seus próprios predicados imateriais (a sensação, a expressão, o sentimento, o entendimento da obra) dependem da sua exatidão física e não somente de sua operação conceitual conforme sugeriria Kosuth, e uma gama totalmente diferente de percepções seria evocada com mudanças sutis em sua estrutura.

Uma análise formal consciente de suas próprias coordenadas, de suas limitações e de seu alcance, portanto, seria capaz de sinalizar outros aspectos e de fornecer argumentos comprováveis para as especulações do crítico de arte não serem construídas no vazio, sem que acreditasse que tudo o que fosse necessário para entender a obra de arte estaria contido apenas em sua forma, do mesmo modo que a sintaxe não pretende subjugar a semântica e que nem a biologia molecular crê que tudo possa ser explicado através dela, mas ambos compreendem que o estudo, de certa forma, deve se iniciar *a partir* deles. Aparentemente, isso poderia ser entendido como um truísmo, uma verdade tão evidente que não haveria nem mesmo a necessidade de ser mencionada. Entretanto, recordemos os excertos de Bois e prossigamos com alguns argumentos a favor do projeto formalista para que nos certifiquemos de que a sua defesa não é tão dispensável assim.

VI

No excerto de Bois transcrito anteriormente, o crítico e historiador da arte menciona uma conversa com o artista e teórico da escola conceitual Hans Haacke. Conforme argumenta, ele

e Jean Clay, também adepto de um projeto neoformalista, procuraram convencer Haacke de que essa oposição era falsa, de que “ele próprio não podia deixar de levar em conta a questão da forma de maneira extremamente séria em sua obra, pelo menos em dois níveis diferentes, o da morfologia e o da estrutura”³⁹ e que a sua obra teria o significado alterado caso se amparasse em uma relação formal distinta. Mais à frente, Bois alega que não só a forma era elementar para o sucesso da peça de Haacke, ainda que ele não percebesse isso de modo consciente, como também o seria para qualquer obra.

A importância desse enunciado reside na consideração de que levar em conta o aspecto configuracional de uma obra é o primeiro nível para qualquer formulação artística ou crítica (análoga às exposições metodológicas de Spitzer e Wölfflin), ainda que isso não seja realizado de maneira consciente pelo artista; e na argumentação reiterada da mudança de significado de uma peça conforme a alteração de seus componentes. Talvez o verdadeiro truísmo aqui consista, portanto, não na defesa do formalismo como ferramenta crítica interessada na morfologia e na estrutura de uma obra passível de ser utilizada ao lado de outros instrumentos de análise e nem na percepção de que o significado de uma obra de arte está inscrito em sua forma, mas de que não existe sentido construído independentemente da configuração de uma obra e de que não existe configuração abstraída de sentido (ainda que essa configuração final seja indeterminada à maneira das ditas “obras abertas”, haveria uma espécie de radical formal a que cada um dos modos como ela se apresenta em um certo instante se reportaria). Ainda assim, das três premissas, essa é a que mais encontrou relutância para ser aceita na crítica de arte dos anos 60 e 70.

Havia algo na cultura como a atribuição da alcunha de “formalista” a uma série de obras modernas que traziam à superfície o seu padrão configuracional como um de seus principais temas. Formalismo, em um certo vocabulário era, não somente uma ferramenta crítica, mas também uma estética usada para designar as obras que se inseriam na teleologia modernista da busca pelos princípios axiomáticos da sua modalidade, tanto por seus defensores quanto por seus detratores. É nesse sentido, por exemplo, que o romancista, cineasta e teórico francês Alain-Robbe Grillet escreveu em seu ensaio “Sobre algumas noções obsoletas”, presente na coletânea *Por um novo romance*, publicada pela primeira vez na França em 1963 que:

É normal que a acusação de “formalismo” seja uma das mais graves na boca de nossos censores de ambos os lados. Ainda desta vez, apesar do que dizem, aquilo que essa palavra revela é uma decisão sistemática sobre o romance; e, ainda desta

³⁹ Yve-Alain Bois, *op. cit.*, pp. XXII-XXIII.

vez, debaixo de seu aspecto natural, o sistema esconde as piores abstrações - para não dizer os piores absurdos [...] Que entendem ao certo por formalismo? A coisa está bem clara: seria uma preocupação muito acentuada pela forma - e, neste caso, pela técnica do romance - às custas da história e de seu significado. Será que esse velho barco furado - a oposição escolar entre a forma e o fundo - ainda não naufragou? [...] É bem conhecida a charge russa na qual um hipopótamo, no mato, mostra uma zebra a um outro hipopótamo: “Você está vendo, diz ele, isso é que é formalismo”. A existência de uma obra de arte, seu peso, não está à mercê de telas de interpretação que coincidiriam ou não com seus contornos. A obra de arte, tal como o mundo, é uma forma viva: ela existe, não tem necessidade de justificativas. A zebra é real, negá-la seria irracional, ainda que suas listras sejam desprovidas de qualquer sentido. O mesmo acontece com uma sinfonia, uma pintura, um romance: é na sua forma que está sua realidade. Mas [...] é também em sua forma que reside seu sentido, “seu significado profundo”, isto é, seu conteúdo. Para um escritor, não existem duas maneiras possíveis de escrever um mesmo livro. Quando pensa num futuro romance, é sempre um estilo que antes de mais nada lhe ocupa a mente e que exige sua mão. Tem na cabeça movimentos de frases, arquiteturas, um vocabulário, construções gramaticais, exatamente como um pintor tem na cabeça linhas e cores. O que acontecerá no livro vem depois, como que segregado pelo próprio estilo. E, uma vez terminada a obra, o que surpreenderá o leitor ainda é essa forma que se pretende desprezar, forma esta cujo sentido frequentemente ele não poderá dizer com exatidão, mas que constituirá para ele o mundo particular do escritor.⁴⁰

Tal noção do formalismo como uma espécie de sinônimo da “arte pela arte”, cujos fins seriam voltados para ela mesma e não para preocupações externas era a tal ponto difundida no campo da cultura que se poderia encontrá-la sendo utilizada por teóricos e críticos literários, cinematográficos, musicais ao redor do globo e mesmo no trabalho de historiadores como Giulio Carlo Argan ou Arnold Hauser, que passarão a empregar o termo para caracterizar também obras barrocas ou maneiristas nas quais haveria uma percepção da preocupação formal que se sobreporia ao “conteúdo”⁴¹. Parte dessa desconfiança com uma arte “formalista” será enunciada pelo artista conceitual alemão Hans Haacke, cujo diálogo com Yve-Alain Bois foi mencionado anteriormente, e que argumentava ainda que por décadas o formalismo conseguira “fazer-nos acreditar que a arte flutuava três metros acima do solo e não tinha nada a ver com a situação histórica de que se originava”⁴². Ao perseguir o mito da “arte pela arte”, a sua única ligação com a história se daria através da estilística, complementando ainda que “o desenvolvimento daqueles estilos ‘dominantes’, contudo,

⁴⁰ Alain Robbe-Grillet, *Por um novo romance*, trad. T.C. Netto (São Paulo: Documentos, 1969).

⁴¹ Há inúmeros excertos de ambos que demonstrariam essa utilização específica do termo, como quando Hauser argumenta que “a linguagem formal de Parmigianino também permanece de importância fundamental para ele e realiza a função de equilíbrio e dialética que continuamente incumbe ao formalismo na história da arte maneirista” em *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*, trad. Magda França (São Paulo: Perspectiva, 2007), p. 217; ou quando Argan afirma que um “sintoma claríssimo do contraste entre a religiosidade interior de Borromini e o exterior do formalismo religioso barroco é o caráter simbólico das formas arquitetônicas borrominianas em oposição ao caráter alegórico das formas berninianas” em *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*, trad. Maurício Santana Dias (São Paulo: Companhia das Letras, 2004), p. 330. Em ambos os casos, formalismo é utilizado como sinônimo de uma acentuada estilização ou estética que priorizaria a “arte pela arte” em detrimento de seus significados culturais.

⁴² Hans Haacke *apud* Michael Archer, *Arte contemporânea: uma história concisa*, trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira (São Paulo: Martins Fontes, 2001), pp. 118-121.

também era visto como um fenômeno isolado, autógeno e insensível às pressões da sociedade histórica”⁴³.

É por essa razão que diagnosticar que toda obra de arte depende de sua forma, embora seja uma verdade aparentemente evidente e banal, não o era em um determinado período. Some-se a ocorrência de que o formalismo como ferramenta crítica havia sido tomado como sinônimo da crença na explicação total do objeto através de sua imediatez ao fato de estar profundamente vinculado no campo das artes visuais à teleologia e ao essencialismo modernista e complementa a equação com a correlação do termo com a abordagem artística que coloca a própria arte ou a forma como um tema em si mesma, e se poderá explicar a hostilidade de um grupo de artistas conceituais (dentre eles Kosuth e Haacke) à noção de forma, como se ela fosse um arcabouço prescritivo opressor do qual precisassem se libertar.

Reconheço que esse seja um impulso interessante para o próprio artista, um mito necessário para a sua criação, espécie de problema que ele precisa resolver ou jogo que ele precisa jogar e que vai produzir uma série de obras que desafiarão as noções tradicionais de forma física e material através do enunciado verbal, da ênfase no gesto conceitual, da apropriação de materiais, do destaque ao processo composicional como articulação construtiva da própria peça ou do retorno a uma preocupação mais acentuada com o contexto cultural.

Ainda assim, mesmo as peças conceituais mais radicais apresentam uma determinada moldura⁴⁴, enquadram-se em um certo gênero e são dotadas de sua própria estilística e também de uma sintaxe, ainda que trabalhem com um nível de abstração que pretenda abstrair a própria forma. E, mais do que isso, é somente através de uma noção bem específica, acurada e rigorosa de forma e estrutura que esses empreendimentos podem ser levados aos níveis mais longínquos possíveis de sua abstração. Por conta disso e pela impossibilidade de uma abstração completa da forma de uma obra de arte, tais peças se revelariam por vezes ainda mais “formalistas” - no sentido do senso comum da obra de arte dotada de uma preocupação acentuada com a sua forma - do que as obras ou estéticas que se opunham.

Se este é, no entanto, um impulso ou um mito de criação para o artista, penso que deve ser tomado com cuidado pelo crítico. Todas as obras seriam, ainda que algumas em graus

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Pensemos na peça *4'33"* de John Cage, que ainda reconhece, na proposição de um tempo dedicado à contemplação dos sons ambientes, a existência de uma partitura, ainda que vazia, e de uma moldura temporal, sugerida pelo autor. Tomemos os exemplares do conceitualismo linguístico que, ainda que afirmem que é a impressão, a sensação ou a imagem evocada que consistirá no resultado final da obra de arte, ainda dependem de formulações verbais dispostas em uma certa ordem para que o seu raio de significado não seja infinito. Ou, ainda, em uma peça como *Le socle du monde*, de Piero Manzoni, que, para declarar a extensão do mundo como uma obra de arte, depende de um plinto escultórico para que o atestado se manifeste.

menores, irremissivelmente formalizadas ou conceituais. O enunciado de uma obra como “formalista” ou “conceitual” teria mais a ver com a ênfase em um determinado aspecto do que com uma propriedade essencial de sua peça. São termos que devem ser tomados, na crítica, mais como uma aproximação circunstancial da obra, como uma ferramenta pragmática, do que como um fundamento definitivo, da mesma forma que “realismo” é também uma distinção de grau e não de natureza⁴⁵.

VII

Correndo o risco de ser reiterativo no tema antes de avançar na ilustração do problema da tese, perigo que prefiro correr ao de faltar com a consistência científica na determinação dos termos, quero definir de maneira mais exata o formalismo unicamente como o estudo da configuração de uma obra de arte em relação ao seu sentido, não somente por seus aspectos físicos e sensoriais mais evidentes ou por sua disposição específica em uma determinada ordem (ou no agenciamento de disposições possíveis em obras de arte com uma forma “aberta” latente), como também por suas relações e ligações centrípetas com o objeto artístico (como por exemplo o estudo da estrutura, do estilo, dos modos, dos gêneros ou da retórica). Nesse sentido, o formalismo tanto pode ser o estudo dos elementos fundamentais da matéria artística na composição de uma obra de arte, sua estrutura e suas propriedades, como também as suas interações com outras composições e com um sistema mais amplo de substâncias, averiguando ainda as suas transformações em determinadas condições⁴⁶.

Não se trata, em última instância, de uma abordagem prescritiva ou de um método generalizante (há inúmeros modos diferentes de se abordar a forma no seio das escolas formalistas) e sim de um impulso analítico que aspira à condição de uma ciência. Esse impulso, por sua vez, ainda sem a coordenação sólida de um campo de estudos longo como outras ciências, manifestou-se algumas vezes através de um vasto leque de investigações específicas com abordagens e soluções particulares e em outras por meio da proposição de algumas teorias específicas totalizantes. No entanto, ainda que tenha mirado por vezes a construção de uma teoria artística mais ampla, constituiu-se em volume mais de um princípio e de um compromisso com uma abordagem do que um método pré-estabelecido. É nesse sentido que Viktor Jirmunski comentaria que seria mais correto falar “não sobre um novo

⁴⁵ Ernst H. Gombrich argumentará a respeito das convenções do realismo em *Arte e ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*, trad. Raul de Sá Barbosa (São Paulo: Martins Fontes, 2007).

⁴⁶ Trata-se aqui de uma analogia emprestada da definição enciclopédica de química.

método, mas sim, sobre novas *tarefas* de pesquisa, sobre um novo círculo de *problemas* científicos⁴⁷ ou que Boris Eikhenbaum afirmaria, de maneira mais extensa, que:

O chamado “método formal” não resulta da constituição de um sistema “metodológico” particular, mas dos esforços para a criação de uma ciência autônoma e concreta. Em geral, a noção de “método” tomou proporções ilimitadas, significando coisas em demasia. Para os “formalistas” o essencial não é o problema do método nos estudos literários, mas o da literatura enquanto objeto de estudo. Realmente, não falamos nem discutimos sobre nenhuma metodologia. Falamos e podemos falar unicamente de alguns princípios teóricos que nos foram sugeridos pelo estudo de uma matéria concreta e de suas particularidades específicas, e não por este ou aquele sistema completo, metodológico ou estético.⁴⁸

O formalismo tampouco está interessado em prescrever a essência de uma obra de arte e sim informar a sua investigação, sendo passível de ser utilizado em qualquer objeto de qualquer período sem que tenha uma especial afinidade ou prioridade por objetos complexos de um ponto de vista técnico.

Evidentemente, há a eleição de objetos paradigmáticos que consigam explicar de maneira sintética um determinado problema artístico. Entretanto, eles podem tanto ser representações herméticas e labirínticas, dotadas de um vasto número de relações intrincadas entre seus elementos, como as esculturas de Anthony Caro ou David Smith (defendidas pelos formalistas modernistas do círculo de Greenberg) como também podem ser estruturas simétricas, literais em que os aspectos relacionais são coibidos em prol de uma apreensão total e objetual, como as obras minimalistas de Robert Morris e Donald Judd (hostis à ideia essencial de forma de Michael Fried e seus pares). Forma não é, portanto, uma propriedade presente somente em algumas obras nas quais ela ascende ao tema, mas uma característica compartilhada com toda a extensão da história da arte, dentre elas inclusive aquelas que procuram “abstrair” a forma física.

Outrossim, o formalismo não é dotado da perspectiva reducionista desaprovada por Danto do entendimento de que tudo o que é necessário para a compreensão da obra será descoberto por sua abordagem e nem da a-historicidade defendida por Clement Greenberg através da crença no acesso atemporal de uma obra de arte por seus aspectos imediatos, e sim de um impulso que não só é paralelo à história da arte como lhe pode ser elementar em sua construção. Com essa percepção, podemos recorrer novamente à Barthes que sustentaria, dessa vez em termos mais certos, que:

⁴⁷ Viktor Jirmunski, “Sobre a questão do ‘Método formal’” in Dionísio de Oliveira Toledo, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁸ Boris Eikhenbaum, “A teoria do *Método formal*” in Dionísio de Oliveira Toledo, *op. cit.*, pp. 3-4.

Menos aterrorizada pelo espectro de um “formalismo”, a crítica histórica teria sido, talvez menos estéril; teria compreendido que o estudo específico das formas não contradiz em nada os princípios necessários da totalidade da História. Antes pelo contrário: quanto mais um sistema é especificamente definido em suas formas, tanto mais é dócil à crítica histórica. Parodiando uma frase conhecida, diria que um pouco de formalismo afasta-nos da História, mas muito formalismo aproxima-nos dela.⁴⁹

VIII

Dito isso, por que elaborar, a essa altura do campeonato, a simples defesa de um princípio e, além disso, onde residiria o problema a ser solucionado? Caso retornemos aos excertos aqui transcritos perceberemos, não só pela noção de Danto acerca do formalismo, que tomava a parte pelo todo, como também pelo diálogo narrado por Bois entre ele e Haacke, pela defesa de um imediatismo que dispensaria a interpretação em Susan Sontag, e pela reação de Kosuth que negaria de maneira radical a dimensão formal em uma obra de arte, que havia uma falsa dicotomia entre *forma* e *conceito* na discussão cultural das artes visuais nos anos 60 e 70.

Não se deve confundir tal dicotomia com a antiga separação entre *forma* e *conteúdo*, problematizada tanto pela proposição de que o conteúdo de uma obra estaria inextricavelmente associado à sua forma⁵⁰ quanto pela sugestão da ambiguidade de sentido que uma mesma forma pode gerar dependendo do espectador⁵¹ e entendida somente como separação instrumental entre as partes para favorecer a análise. Também não se deve confundir *conceito* com o seu sentido corrente dentro de certa tradição filosófica ou semiótica, embora se possa emprestar uma definição aproximada de conceito como representação abstrata de uma determinada noção mental. O emprego do termo aqui utilizado, no entanto, é associado à sua aplicação dentro da crítica e história da arte, relacionado à proposição da abstração da forma artística em prol do gesto conceitual da peça.

⁴⁹ Roland Barthes, *Mitologias*, trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza (Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001), p. 134.

⁵⁰ Essa é a premissa dos formalistas europeus (Alois Riegl, Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand, entre outros), mencionados por Medvedev e Bakhtin em *The formal method in literary scholarship* (Baltimore e Londres: Johns Hopkins University Press, 1978) e citados por Yve-Alain Bois na introdução de *A pintura como modelo*, p. XXIV. No excerto transcrito, Medvedev e Bakhtin afirmam que “os formalistas reduziram forma e conteúdo a um denominador comum”, sendo ambos “elementos construtivos na unidade fechada da obra”. Tal premissa também será compartilhada por Roland Barthes em *Elementos de semiologia*, trad. Izidoro Blikstein (São Paulo: Cultrix, 2006), que entenderá que a distinção entre “forma” e “conteúdo” (ou entre “significante” e “significado”) é separável apenas como instrumento de análise.

⁵¹ Arthur C. Danto considera esse problema na sua trilogia iniciada em *A transfiguração do lugar-comum* como um dos pontos pelos quais o formalismo seria para ele uma ferramenta insuficiente, levantando a hipótese de obras cuja interpretação variaria de acordo com as informações culturais perdidas com o tempo. Vale ressaltar que, ao mesmo tempo que Danto reconhece essa ambiguidade, ele também cita o exemplo de obras cujo sentido se alteraria graças à desfiguração de sua forma física, como as ruínas, o que sugere que Danto está mais próximo do reconhecimento da dependência do significado à forma do que alguns gostariam (por mais que uma obra possa evocar múltiplos significados e interpretações parciais, todos eles dependeriam da sua manifestação concreta, dos indícios contidos em sua forma).

Trata-se de uma ênfase nos tópicos intelectuais de uma obra sobre os seus aspectos sensoriais que atingirá a sua culminância através de seus expoentes mais radicais no recuo da forma física no final da década de 60 e 70, como a proposição de uma peça que não precisasse ser materializada por Lawrence Weiner, o gesto de Piero Manzoni ao declarar o mundo como obra sua, a venda do “valor” de um objeto artístico por Yves Klein, as partituras de eventos de George Brecht e Yoko Ono, o conceitualismo linguístico do grupo Art & Language ou boa parte da carreira de Douglas Huebler, Robert Barry, Joseph Kosuth, Hans Haacke, Dan Graham, On Kawara, Hanne Darboven, Adrian Piper, entre outros, mas que remonta, de maneira mais longínqua, à produção dos primeiros *ready-mades* por Marcel Duchamp na década de 1910.

Embora dependentes em um maior grau de sua condição exata de objeto do que algumas das obras mencionadas acima, peças como a *Fonte* de Marcel Duchamp criaram, através da incapacidade de discernimento imediato entre o objeto artístico e o objeto da vida real do qual eles se apropriaram⁵², certos problemas para a definição de arte no campo da teoria e se tornaram paradigmáticas para a busca de predicados mais amplos que suportassem o significado de obra de arte do que aqueles materializados somente em sua forma física. Ainda que não possamos discorrer, à maneira de Kosuth, nos méritos de tal peça como unicamente dotados de seu gesto conceitual, uma vez que a própria representação de seu conceito, em um sentido mais amplo e menos reducionista, depende da especificidade de sua forma, é certo que podemos falar em uma ênfase na formulação da propriedade intelectual dela⁵³ sobre os seus aspectos retínicos ou perceptivos.

Caso considerássemos, como já nos propusemos anteriormente, a obra como existência imediata, desdotada de qualquer especificidade histórica ou semântica, teríamos que reconhecer que, no caso da obra de Duchamp, não haveria qualquer distinção entre a sua peça e o urinol produzido pela empresa Mott Iron Works, do qual se apropriou. Deveríamos procurar o entendimento da obra através de seus aspectos escultóricos (e empreendimentos desse tipo foram almejados, como nas tentativas de compará-la com as esculturas de Brancusi) e granjearíamos o fracasso ao constatarmos a ausência de qualquer singularidade

⁵² Escrevo especificamente, nesse caso, sobre os *ready-mades* que consistem de objetos inalterados, não daqueles do tipo *assistido*, nos quais há o trabalho da construção artística na junção de mais de um objeto real, e nem dos *ready-mades* do tipo *retificado*, quando há a intervenção de um gesto do artista em um determinado item.

⁵³ Evidentemente, essa separação entre “intelectual” e “sensorial” não é praticável, assim como a separação entre “forma” e “conteúdo” já mencionada, existindo algo como uma forma de pensar específica através da fenomenologia e dos aspectos puramente sensoriais, como o demonstrou Maurice Merleau-Ponty. Trata-se de uma distinção apenas para análise, que entende intelectual como próprio da abstração mental e da especulação filosófica em detrimento do sensorial, baseado na concretude e na materialidade.

além de sua forma piramidal dotada de arestas sinuosas, de seus vértices arredondados e da textura obtida por seus pequenos furos que trariam uma penetração e uma profundidade de tons em uma superfície marcada por sua excessiva brancura.

Todavia, se não reconhecemos a insuficiência da posição “internalista” reprovada por Danto que consistiria na crença da imediatez do objeto artístico e também não acreditamos na prescindibilidade da forma artística censurada por Bois em seus diálogos com Haacke ou proposta de maneira mais radical por Kosuth na abordagem unicamente conceitual da história da arte, isso não quer dizer que não possamos reconhecer que há uma ênfase (de grau e não de natureza) na necessidade de mediação do discurso e em sua ascensão como tema em certas obras. Da mesma maneira que constatamos que trata-se de um truísmo afirmar que toda obra é dotada de uma “forma”, também poderemos admitir o equivalente para um análogo conceitual. Contudo, também reconhecemos a existência de obras cuja forma é colocada como tema de sua própria realização, nas quais ganha relevo a pesquisa de certos ritmos, tons, geometrias e relações, ainda que tivéssemos precisado destituir delas, ao menos em termos científicos, a alcunha de “formalismo”, que refere-se unicamente a uma abordagem crítica passível de ser aplicada até a obras que não compartilhassem de tais premissas.

No entanto, de maneira inversa, o termo “conceitual” refere-se unicamente a obras de arte, utilizado de maneira mais específica para certas escolas e de maneira mais ampla para uma tendência presente na arte contemporânea a partir de alguns movimentos da década de 60 e 70 e inaugurada pelo dadaísmo na primeira metade do século, mas não para uma abordagem crítica (ainda que se pudesse desenvolver os princípios de Kosuth nesse sentido). Trata-se, portanto, de reconhecer uma ênfase específica em uma determinada obra de arte e não de desacreditar a possibilidade desses predicados aparecerem em toda a história dela. Em outros termos, haveria uma arte conceitual mas não uma crítica conceitual, da mesma forma que há uma abordagem crítica formalista mas não necessariamente uma arte formalista.

A definição de arte conceitual se apoiaria, desse modo, na caracterização da obra que amplia a necessidade de mediação do discurso (da crítica e da teoria) em detrimento dos indícios que poderiam ser apreendidos por seus aspectos imediatos, o que não significaria que obras não-conceituais prescindiriam dessa mediação, apenas que não a encaram como parte de seu processo composicional. Trata-se, em certo sentido, do tipo de arte que realizaria uma investigação da própria filosofia da arte, destinada a testar os seus princípios e as suas hipóteses axiomáticas, diagnosticar seus problemas e seus pontos cegos, identificar suas generalidades, propondo peças que problematizariam tais definições e que forçariam a criação de uma teoria de arte mais rigorosa e consistente.

Tal ênfase, mais do que ignorar a forma, precisou internalizá-la e absorver os seus problemas mais específicos para poder performar a sua abstração e reduzi-la a seus aspectos mais nucleares, que funcionariam como veículo da emissão de seu conceito. Não se trataria, contudo, de um veículo rudimentar, uma vez que, com a ênfase na transmissão de uma ideia, a sua comunicação deveria ser ainda mais precisa de modo a direcionar, em uma espécie de silogismo artístico, o espectador para a conclusão aproximada das premissas contidas em seus termos, habilitando os seus próprios raciocínios dedutivos.

Essa relação equivaleria a uma espécie de dialética entre forma e conceito na qual haveria uma responsabilidade ainda maior contida em suas decisões composicionais acerca de seus aspectos formais. Dentro dessa perspectiva, mesmo que aquilo que o artista procurasse comunicar no resultado final de sua obra fosse algo como a arbitrariedade das formas, ele necessitaria ainda mais da exatidão formal para que essa abertura e indeterminação material lograda pudesse ser performada na obra.

Dessa forma, as investigações promovidas por certas obras de arte conceituais podem estar inseridas dentro de um idioma escultórico (como os *ready-mades* de Duchamp ou as caixas *Brillo* de Warhol), enquanto outras dependeriam de sua mediação em um universo musical (a presença da partitura ou da sala de concerto em *4'33"* de John Cage). Haveriam peças conceituais no campo do cinema, da pintura ou da arquitetura, assim como também existiriam aquelas que inauguram novos gêneros ou que desempenham uma relação híbrida entre mais de uma modalidade artística. A arte conceitual não representaria, portanto, como sugerem alguns teóricos⁵⁴, um formato artístico por si só, mas um exame investigativo passível de ser realizado mesmo dentro de modalidades artísticas tradicionais, percepção compartilhada por Arthur Danto na parábola da lista telefônica.

⁵⁴ Anne Rorimer, por exemplo, define a arte conceitual como “uso independente da linguagem ou da fotografia no lugar da pintura ou dos materiais artísticos convencionais” em “Sitting the page: Exhibiting works in publications - Some examples of Conceptual Art in the USA”, presente em Jon Bird e Michael Newman (org.), *Rewriting Conceptual art* (London: Reaktion Books Ltd., 1999), p.11 (tradução nossa). Trata-se de uma definição que ignora a capacidade da ênfase conceitual ser realizada dentro dos materiais artísticos convencionais, como a inscrição “Everything is Purged From This Painting But Art” na tela homônima de John Baldessari, realizada em 1966, ou a obra *Erased De Kooning Drawing*, de Robert Rauschenberg em 1953 que consistia no apagamento de um desenho prévio do expressionismo abstrato Willem De Kooning, ambas inscritas dentro de materiais artísticos convencionais.

IX

Por meio da revisão teórica do formalismo como ferramenta crítica e da arte conceitual como inclinação artística e a partir dos indícios manifestados pelos excertos de Danto e Bois a partir dos quais construí a presente especulação, escolhidos pelo caráter exemplar dos problemas identificáveis no tocante à incompreensão do formalismo enquanto instrumento neutro em um determinado contexto tanto por seus defensores e seus detratores, e em relação aos alcances não concretizados de suas possibilidades no âmbito da análise da arte conceitual, ilustrados por breves vislumbres de seus autores, quero justificar aqui a aventura empreendida por essa presente tese em torno do exame formal da arte conceitual.

Por acreditar que houve um distanciamento justificável, enquanto mitologia de impulso artístico, das preocupações notoriamente formais em uma obra de arte no pêndulo das inclinações estéticas na segunda metade do século XX mas, por encarar que tal desinteresse no âmbito crítico acabou por hipertrofiar um tipo de análise alegórica e por atrofiar os empreendimentos voltados para a investigação e observação das formas e estruturas de uma obra de arte, é que a presente tese diagnostica a exigência tardia de um exame da arte conceitual. Fruto de uma confusão causada por uma falsa dicotomia entre *forma* e *conceito*, a desconfiança de que uma abordagem formal seria incompatível com a arte de tipo conceitual acabou por provocar uma vacuidade na apuração de suas propriedades específicas e uma privação na inquirição das relações dessas propriedades específicas em um quadro teórico mais geral. Quero propor, por conta disso, uma anatomia da arte conceitual.

X

Estruturada a partir de uma metodologia experimental autonomamente desenvolvida que entende a forma artística como um agenciamento entre a sua configuração física e o seu sentido, essa tese empreenderá uma investigação morfossintática que partirá tanto de um entendimento individual de certas obras quando postas ao lado de outras, quanto de uma compreensão teórica da arte conceitual e, por extensão, também da arte não-conceitual, esperando fornecer caminhos composicionais possíveis para os artistas. Antes de prosseguir, no entanto, quero esclarecer três premissas gerais da metodologia aqui empregada: o princípio da neutralidade do juízo de valor, a noção de paradigma e a concepção de falácia intencional.

Por neutralidade do juízo de valor, devo explicar que, por mais que reconheça que o impulso do gosto pessoal possa estar por trás da eleição de certos autores ou que a prioridade

de certas obras no tratamento de um problema específico possa surgir por afinidade estética, irrompendo por vezes de maneira involuntária mesmo no crítico que procura conscientemente afastá-la, ele não será levado em conta no tratamento da tese. Não busco, com isso, participar aqui do retorno a um ingênuo romantismo que crê de algum modo na imparcialidade filosófica mas atestar apenas a ausência de qualquer compromisso com uma perspectiva que reconhece no juízo a elementaridade a partir do qual o raciocínio crítico é construído. Por meio dessa diretriz, quero atestar que a presente tese não consiste em um trabalho prescritivo de avaliação ou de recuperação da reputação de uma determinada obra ou criador, mas sim em uma investigação descritiva e interpretativa dos fenômenos artísticos, desmotivada por qualquer esforço normativo. A esse respeito, compartilho em termos gerais do argumento do crítico literário Northrop Frye, na introdução de sua obra *Anatomia da Crítica*:

Os juízos de valor são subjetivos no sentido de que eles podem ser indireta, mas não diretamente transmitidos. Quando são de bom-tom ou geralmente aceitos, parecem objetivos, mas isso é tudo. O juízo de valor demonstrável é a cenoura na frente do burro da crítica literária, e toda nova moda crítica, tal qual a moda atual de análises retóricas elaboradas, tem sido acompanhada por uma crença de que a crítica finalmente divisou uma técnica definitiva para separar o excelente do menos excelente. No entanto, isso acaba sempre se revelando uma ilusão da história do gosto. Os juízos de valor são fundados no estudo da literatura; o estudo da literatura jamais pode se fundar em juízos de valor.⁵⁵

De modo trivial, acredito que o juízo de valor obscurece a compreensão de uma obra e restringe a sua experiência ao aqui e ao agora, enquanto a investigação e o entendimento das diretrizes que nela operam transferem essa experiência para uma espécie de devir, percepção corroborada por Frye na formulação de que “podemos ver que cada aumento de apreciação tem sido certo, e cada diminuição errada: que a crítica não tem de reagir contra as coisas, mas deveria mostrar um avanço constante em direção a um universalismo sem discriminação.”⁵⁶ Por conta disso, prefiro optar pela concepção de “paradigma” quanto ao valor das obras aqui analisadas.

Entendendo que o juízo de gosto é a formulação enunciada da experiência meramente subjetiva, ainda que amparado pela internalização do espectador de algo como a história e a crítica de arte ou pela assimilação daquilo que se costuma chamar de “repertório” ou “cânone”, e que o valor de uma peça para um indivíduo é algo bem distinto do que a importância de uma obra para um campo de estudos, emprego aqui a noção de paradigma como a eleição de certas obras ou artistas para o estudo meramente como modelos exemplares

⁵⁵ Northrop Frye, *Anatomia da crítica*, trad. Marcus de Martini (São Paulo: É Realizações, 2014), p. 132.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 138.

para o tratamento dos problemas aqui referidos. Trata-se da escolha de objetos exemplares que funcionam como parábolas sintéticas da internalização dos problemas teóricos abordados na tese, entendidos como significativos para a teoria ou para a crítica de arte, sem que essa relevância esteja baseada em qualquer ânsia de um juízo categórico que procura classificar a obra como “boa” ou “má”.

Dentro da concepção de “paradigma”, podemos prosseguir com o pressuposto de Frye, que reverbera o argumento. Para o teórico canadense, do mesmo modo que a física não é a própria natureza e sim “um corpo organizado de conhecimento”⁵⁷ sobre ela, a crítica não constitui-se a própria experiência artística e sim a coordenação conceitual de um campo de estudos acerca da arte. Nesse sentido, a relevância de certa obra dentro de um estudo sistemático não desmerece a importância pessoal de outras obras para um espectador ou o impulso do gosto pessoal que subjaz nas afinidades eletivas de um crítico, mas consiste apenas de campos diferentes. Estendendo a noção de que o conhecimento artístico tem muito a ganhar com a ampliação da apreciação e alargando o conceito de que o juízo de valor como centralidade do argumento restringiria tais benefícios, Frye negaria, aliado à noção de paradigma, qualquer tentativa de “juízo final” de uma obra de arte e afirmaria (premissa que subscrevo) que:

Estimativas comparativas de valor são realmente inferências, mais válidas quando em silêncio, da prática crítica, não princípios expressos guiando sua prática. O crítico descobrirá logo, e constantemente, que Milton é um poeta mais recompensador e sugestivo para se trabalhar do que Blackmore. Mas, quanto mais óbvio isso se torna, menos tempo ele vai querer desperdiçar elaborando essa questão. Pois elaborar tal questão é tudo o que ele pode fazer: qualquer crítica motivada por um desejo de estabelecer ou provar isso será apenas mais um documento na história do gosto. Há, sem dúvida, muitas coisas na cultura do passado que sempre serão de valor comparativamente menor para o presente. Contudo, a diferença entre a arte redimível e a não redimível, tendo por base a experiência *total* da crítica, não pode jamais ser teoricamente formulada. Há Cinderelas demais entre os poetas, muitas pedras rejeitadas de um edifício da moda que se tornaram marcos da próxima esquina.⁵⁸

Os trabalhos aqui escolhidos não foram selecionados por qualquer motivo relacionado à experiência direta ou subjetiva. Para Frye, Milton seria um poeta mais “recompensador e sugestivo para se trabalhar do que Blackmore” por conta dos desafios impostos por sua literatura e em razão das soluções proporcionadas por sua análise para o entendimento do campo literário. Isso não significa que Milton seja um poeta mais recompensador e sugestivo para o leitor e nem mesmo para o crítico enquanto espectador desinteressado, nem que

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 121-122.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 138-139.

Blackmore seja necessariamente um poeta “pior” que Milton e muito menos que haja algo como a relevância definitiva de um poeta. Blackmore pode muito bem ser, conforme Frye, a pedra angular na qual problemas críticos e literários vindouros se alicerçarão para fundamentar as suas construções. A noção é, portanto, circunstancial e pragmática.

A terceira concepção que quero discutir é em relação à “falácia intencional”, problema que considero especial principalmente em relação ao tratamento da arte conceitual, comumente amparado sobre as declarações dos artistas e a sobrevalorização da necessidade do entendimento das suas intenções para a compreensão definitiva de suas obras. Não quero, com isso, corroborar com qualquer tese auto-referencial que afirmaria que tudo o que é necessário para o entendimento de sua obra está nela mesma, mas procuro apenas descartar a centralidade da evidência externa como princípio fundamental para a compreensão de uma peça.

Não só muitas vezes aquilo que um autor procurou empreender não se efetivou necessariamente naquilo que logrou realizar, como também houveram incontáveis exemplos de momentos nos quais aquilo que verdadeiramente obteve mal foi percebido ou formulado de maneira consciente por ele próprio. Mais do que isso, em inúmeros casos as relações entre uma obra e o campo artístico, a herança genética que ela reclama de seus antecessores ou a semelhança fenotípica com seus pares se construiu por processos muito mais intuitivos do que hiperconscientes. De maneira irrefletida, puderam persistir as associações ou contrastes que ele enquanto artista não necessariamente percebeu de maneira imediata, as influências que chegaram a ele por vias indiretas ou os padrões compartilhados de maneira mais ampla em um determinado recorte geográfico ou período.

O artista, a respeito de sua obra, seria mais um comentador e, nos casos bem-sucedidos de artistas com impulso teórico, certamente um intérprete privilegiado mas não um analista definitivo, especialmente quando a sua obra, a partir de uma perspectiva em que é colocada em relação direta com o campo abrangente da arte, exige o amparo conceitual específico que somente uma dedicação a uma exegese mais ampla, dotada dos instrumentos de um campo científico, pode realizar. Trata-se novamente da distinção entre arte e estudo artístico, arguida por Frye nesses termos:

A absurda fórmula quântica da crítica, a asserção de que o crítico deveria restringir-se a “retirar” do poema exatamente aquilo que se pode vagamente presumir que o poeta possa ter tido consciência de ter “inserido” nele é uma das muitas e desleixadas tolices que a falta de uma crítica sistemática tem permitido prosperar. Essa teoria quântica é a forma literária do que pode ser chamado de a falácia da teologia prematura. Ela corresponde, nas ciências naturais, à asserção de que o

fenômeno é do jeito que é porque a Providência, em sua inescrutável sabedoria, assim o quis. Ou seja, presume-se que o crítico não possua nenhuma estrutura conceitual: seu trabalho é simplesmente o de pegar um poema, o qual um poeta diligentemente recheou com um número específico de ornamentos ou efeitos, e complacentemente extraí-los um a um.⁵⁹

Desenvolver, portanto, uma estrutura centrípeta que parte da observação indutiva do objeto artístico por meio da investigação formal, informada pela história e pela filosofia da arte, com o intuito de elaborar um conhecimento sistemático e abrangente do campo da arte conceitual é o principal objetivo dessa tese.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 128-129.

1

CONFIGURAÇÃO E SENTIDO NA OBRA DE ARTE

I

SUPERFÍCIE E PROFUNDIDADE

Rudolf Arnheim, nos capítulos dedicados à configuração e à forma da obra de arte em seu tratado acerca da psicologia da percepção publicado em 1954 sob o nome *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* pela Universidade da Califórnia, considera conveniente estabelecer a diferenciação entre uma e outra. Para isso, entende a configuração unicamente como o arranjo e a organização física do material artístico separado de seu significado, enquanto determina a forma, evocando o pintor lituano Ben Shahn, como “a configuração visível do conteúdo”¹. Estendendo esse raciocínio, a forma de uma obra de arte se referiria para nós ao agenciamento entre a sua configuração física e o seu sentido ou, em outras palavras, o seu modo de apresentação, perceptivo e experienciável, e o discurso artístico (seu significado, sua dimensão histórica e até mesmo o seu radical formal no caso de obras abertas e indeterminadas em que há mais de uma configuração física).

Da mesma maneira que a dissecação de um corpo humano ou animal na biologia consistiria na separação deliberada de suas partes para a obtenção de seu entendimento estrutural, essa divisão entre configuração e sentido em uma obra de arte, improvável e desestimulada em qualquer outro cenário, só poderia ser realizada para fins exclusivamente analíticos. Também, assim como a dissecação é informada pela anatomia, campo do conhecimento coordenado para a compreensão da organização estrutural de um ente vivo, o estudo da superfície de uma obra de arte deve carregar consigo a capacidade de recomposição dessas partes em um todo consistente. A investigação de uma obra que se baseie exclusivamente no estudo de sua configuração física desconsiderando qualquer efeito em profundidade que ela possa ter não resultaria em um exame formal completo. Corroborando essa percepção, Arnheim afirmaria que a forma de uma obra de arte não é determinada “apenas pelas propriedades físicas do material, mas também pelo estilo de representação de uma cultura ou de um artista individual”².

¹ Rudolf Arnheim, *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão*, trad. Ivonne Terezinha de Faria (São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005), p. 89.

² *Ibid.*, p. 30.

Por mais que possamos confiar na analogia, no entanto, requer-se prudência para, antes de prosseguirmos com o argumento, especificarmos que a utilização funcional dos termos “configuração” e “forma” para Arnheim direciona-se para o estudo da psicologia da forma, enquanto o nosso empréstimo de sua definição é encaminhado para o estudo da crítica de arte. Por esse ângulo, configuração, para o teórico, poderia dizer respeito unicamente aos indícios de representação de um dado talhe ou formato. Nesse sentido, Arnheim estaria interessado em algo como a configuração específica da representação de um coelho ou de uma faca, e na forma particular do sistema de representação desse coelho ou dessa faca por suas características estilísticas. O psicólogo suspenderia, no entanto, a investigação no nível do elemento. O emprego de configuração e forma aqui, no entanto, concerne à associação desses elementos no todo de uma obra de arte específica. Para o crítico de arte, portanto, seria possível analisar o sistema de representação desse coelho ou de uma faca considerando os seus padrões estilísticos presentes em seus predicados físicos (linha, cor, volume, etc) sem que isso resultasse em algo além do nível da superfície. Compreender como uma obra de arte se articula fisicamente, para o crítico, não implica necessariamente alcançar o seu sentido mais profundo, enquanto para o psicólogo da percepção a simples atenção à individualidade da representação já sinalizaria essa passagem.

Embora a coincidência dos objetos abordados pela psicologia da forma e pela crítica de arte possa corresponder-se de uma maneira mais ampla, a simples analogia terminológica desorientaria os resultados procurados. Cabe, portanto, elaborar os conceitos nos próprios termos dos estudos artísticos. Por configuração ou superfície, a tese presente entende as manifestações físicas dos elementos de uma obra de arte organizados em um determinado sistema. Desse modo, a atenção elementar à superfície de um quadro, por exemplo, presta-se a desvendar o seu uso específico da linha, o tratamento da cor ou da luz, a organização do plano, a construção de sua espacialidade, a sua dinâmica e movimentos internos, e a associação desses elementos em um sistema de representação e expressão. Do mesmo modo, a atenção à superfície de uma composição musical envolverá a preocupação exclusiva com as suas escalas, o seu uso de tons, seus intervalos, alturas, timbres, melodias, duração, tempo, métrica, andamento, etc; e a atenção à superfície de um filme estacionará na atenção única aos elementos contidos no plano, quadro, fotograma, decupagem, montagem, entre outros; e assim por diante.

É uma investigação preocupada elementarmente com a compreensão de *como* uma dada obra se articula, mas sem perscrutar-lhe as razões e detendo-se ao nível da descrição. Na dissecação superficial de uma única obra de arte, no entanto, é possível identificar

características análogas de sua configuração cujos resultados se prestam ao entendimento estendido de seu campo. Com a reunião de tais conhecimentos anatômicos, é possível observar a recorrência de certos padrões nas convenções de um determinado gênero, época ou local. No entanto, mesmo quando a sua abordagem torna-se histórica, o diagnóstico encerra-se no ato unicamente categórico de elencar modelos, normas e esquemas sem que isso necessariamente acarrete no entendimento das causas dessas diretrizes. Mais do que isso, o próprio modelo hipotético de uma análise desse tipo estaria comprometido em relação ao alcance dos *insights* possíveis dentro de uma atenção única à sua configuração. Rejeitando qualquer outro tipo de informação que não fosse apreendida por seus aspectos físicos, a análise acabaria por deixar de lado outros centros de organização composicional de uma obra que influiriam em sua própria configuração e que poderiam revelar aspectos decisivos acerca de sua construção. Muitas vezes o próprio tema ilumina, como um refletor, um determinado território da obra e permite uma nova compreensão de suas camadas mais abstratas, alterando significativamente a percepção configuracional da peça.

Por *forma*, portanto, compreende-se a articulação dos elementos configuracionais de uma obra de arte com o seu *sentido*. Esse sentido também possui mais de uma camada, e pode ser inquirido através da sondagem da referência (*o quê* essa obra expressa ou representa - seu significado); da história (as razões de sua existência contidas em seu *quando, onde e quem* - tempo, local e agentes) e da interpretação (*por quê?* - seus motivos e suas razões). A investigação formal baseia-se, conseqüentemente, na apuração de sua configuração física no momento do atravessamento de seu significado, tempo, local, agente e razão. Trata-se de uma inquirição em via de mão dupla, um círculo hermenêutico que presta-se tanto à utilização dos resultados obtidos pela descrição da superfície na compreensão de sua profundidade, como no alcance dessa profundidade para o entendimento subsequente das razões de sua superfície. Possíveis exemplos da prospecção formal encontram-se nos estudos comparados, que procuram uma aproximação transversal entre uma dada superfície e os agentes envolvidos nela a fim de encontrar semelhanças e dissonâncias em padrões recorrentes de sentido.

Em gramática, a sintaxe é a análise do arranjo das frases em uma oração e o entendimento de como essa organização opera na criação de um significado. De modo análogo, pode-se dizer que a investigação formal de uma obra de arte baseia-se no exame do arranjo dos elementos configuracionais de uma determinada peça e o entendimento de como esse arranjo emite um determinado sentido para a obra. Em linguística, a sintaxe procura compreender a estrutura interna dos processos combinatórios de uma determinada linguagem, como um determinado arranjo de frases recebe um significado dentro de um sistema. De

modo análogo, novamente, pode-se dizer que a investigação formal de uma obra de arte baseia-se na compreensão de como esse arranjo também desempenha uma função e recebe um significado dentro da história e da teoria da arte. Em outras palavras, na forma de uma obra de arte está contida a sua configuração e o seu sentido, e através de um pode-se inquirir o outro no interrogatório hermenêutico sinalizado acima.

É em um sentido muito próximo desse que o teórico e crítico literário Paul De Man afirmaria que uma crítica voltada para a imediatez do próprio texto realizaria um círculo incompleto, sugerindo que a interpretação era a camada ausente que poderia completar esse círculo nos estudos de tradições formalistas voltadas unicamente para a análise da configuração de uma obra de arte.³ A autorreferencialidade dos exames unicamente configuracionais seria para os estudos artísticos como a anatomia que não integra seus resultados com a fisiologia ou outros ramos da ciência biológica. Por outro lado, o argumento recorrente nos estudos pós-estruturais de que não haveria algo como um sentido final na compreensão de um texto, mas uma cadeia, conjunto ou enredo de sentidos derivados de outros sentidos não implica no desprestígio dos aspectos configuracionais de um texto ou obra de arte. A referencialidade múltipla dos exames unicamente voltados para o sentido funcionaria para os estudos artísticos como a biologia de um ser imaginário, possibilidade muito atraente para um autor literário de romances fantásticos, mas que não preserva qualquer relação com os objetivos de um campo voltado para o estudo da vida.

Ressalta-se, a partir disso, a circunstancialidade da pesquisa empreendida na presente tese: trata-se, em primeiro lugar, de uma investigação formal baseada nas relações entre configuração e sentido voltada para o estudo da crítica de arte. Procura-se realizar não um exame rigoroso de seus aspectos configuracionais, empreendimento bem sucedido por Rudolf Arnheim, nem uma consideração extensa de sua sintaxe e de seu sistema de símbolos, realização lograda por Nelson Goodman⁴. Não se trata, em suma, sequer de uma pesquisa histórica ou semiológica, constituída de particularidades circunstanciais ou abstrações universais, e sim de um trabalho de crítica de arte que exige o desenvolvimento de seus próprios mecanismos de abordagem dos agenciamentos entre configuração e sentido de uma peça.

Por conta disso, as relações de configuração e de sentido serão tomadas de maneira relativa ao objeto de estudo abordado e não através de uma exploração sistemática extrínseca

³ Paul de Man, *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983) (tradução nossa).

⁴ Nelson Goodman, *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, trad. Vítor Moura e Desidério Murcho (Lisboa: Gradiva, 2006).

de cada um desses campos, da mesma maneira que não seria proveitoso para o veterinário realizar uma ampla revisão dos problemas biológicos que não fossem exigidos para a interpelação de seu problema. Se a configuração, nessa lógica, refere-se unicamente à caracterização dos aspectos visíveis de uma obra de arte e seus efeitos dentro de um determinado sistema de linguagem constituído pelas técnicas do gênero em que ela está situada, cabe igualmente explicitar o que toma-se por cada um dos componentes que descrevemos como pertencentes à esfera do *sentido* de uma obra para que a análise formal possa ser empreendida além dos limites tautológicos da descrição.

II

O SENTIDO NA CRÍTICA DE ARTE

Para a definição de referência, que concentrará parte de nossa preocupação com a semântica de uma obra na crítica de arte (*o quê* ela representa ou expressa), tomemos como ponto de partida as especulações desenvolvidas em *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, de Nelson Goodman, publicado em 1968 e revisado em 1976. Definindo a denotação como “o núcleo da representação”⁵, ao contrário dos princípios difundidos de que a representação deve ter uma relação de imitação ou semelhança com o objeto a que se refere, o filósofo entende que não é essa relação de similitude entre a configuração de uma obra de arte e uma referência externa que permitiria esclarecer o que ela representa, “mas antes a aplicação das convenções e regras que correlacionam certas configurações visuais com os objectos representados”⁶. Para Goodman, “x representa y se, e só se, x denota y e existe um sistema de convenções simbólicas que fazem que x denote y.”⁷ Dentro dessa perspectiva, o estudo da referência não se encerra no exame dos assuntos contidos em uma dada peça em alusão direta ao que ela se refere (“a pintura x diz respeito ao objeto y em uma determinada situação”), mas na investigação dos sistemas de convenções que possibilitam ao espectador compreender a relação de denotação entre x e y. Nesse ponto de vista, a arte é uma linguagem, um esforço aprendido cognitivamente por suas testemunhas através da assimilação de suas convenções. Parar no nível daquilo que Goodman denominaria como “descrição” não permitiria ao crítico alcançar a sua referência de fato.

Determinar a quê uma obra se refere depende também de investigar o seu sistema de representação, de modo que a pintura x não diria respeito somente ao objeto y na situação z,

⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁶ Aires Almeida, “Introdução à tradução portuguesa” in Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 25.

⁷ *Ibid.*

mas também à densidade que y e z adquirem dentro de seus respectivos sistemas. “Um objeto assemelha-se a si mesmo ao máximo grau, mas raramente se representa a si mesmo”⁸, afirma Goodman, o que implica que o significado representativo de dois objetos aparentemente análogos - uma flor ou um pássaro - em dois sistemas distintos variará. Desse modo, uma obra que contém o retrato de uma flor ou um pássaro em uma pintura chinesa da dinastia Tang não representará o mesmo que uma obra que contém a configuração de uma flor ou um pássaro em uma pintura impressionista francesa do século XIX e, de forma semelhante, uma pintura monocromática americana pós-segunda Guerra Mundial que queira representar um pássaro ou uma flor também dependerá de seu próprio sistema simbólico para a possibilidade de que ela seja compreendida como a representação de um pássaro ou uma flor sem que exista qualquer relação de semelhança de x com o objeto y .

Há, no entanto, ainda uma nova camada ao problema da referência, além da descrição e da representação, e ela envolve a adição do elemento da exemplificação, que pode tanto ser literal quanto metafórica. Para Goodman, o aprendizado cognitivo de uma referência dependerá daquilo que ele denomina “etiquetas”, a aplicação de orientações classificatórias que possibilitariam um enquadramento contextual mais adequado para a abordagem de determinada obra de arte, noção muito próxima daquilo que definimos na introdução como a necessidade da mediação do discurso artístico para a compreensão de uma obra de arte, em oposição à visão pastoral da experiência artística como estímulo imediato.

Definindo exemplificação como “posse mais referência”⁹, o filósofo utiliza a parábola da coleção de amostras de tecido de um alfaiate para elucidar o seu ponto de vista:

Estamos perante amostras, símbolos que exemplificam certas propriedades. Mas uma amostra não exemplifica todas as suas propriedades; é uma amostra da cor, fibra, textura e padrão do tecido, mas não do tamanho, forma, peso ou valor absolutos. Nem exemplifica sequer todas as propriedades – como a de ter sido terminada numa terça-feira – que partilha com o lote de material a que pertence. A exemplificação é posse mais referência. Ter sem simbolizar é apenas possuir, ao passo que simbolizar sem ter é referir sem exemplificar. A amostra exemplifica unicamente as propriedades que simultaneamente tem e refere. Podemos dizer que a amostra exemplifica o lote no sentido elíptico de exemplificar a propriedade de pertencer ao lote. Mas nem todo o pedaço de material funciona como uma amostra, e outra coisa, como um pedaço de madeira pintada, pode ter, e ser usado para exemplificar, a cor ou outra propriedade do material. Se a posse é intrínseca, a referência não o é, e as propriedades de um símbolo que são exemplificadas dependem do sistema particular de simbolização que está ativo. A amostra do alfaiate não funciona normalmente como uma amostra de alfaiate; normalmente, exemplifica certas propriedades de um material, mas não a propriedade de exemplificar tais propriedades. Contudo, se oferecida em resposta à questão de saber

⁸ Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 36.

⁹ *Ibid.*, p. 81.

o que é uma amostra de alfaiate, a amostra pode, efetivamente, exemplificar a propriedade de ser uma amostra de alfaiate¹⁰

Embora a exemplificação possa ser metafórica, essa não é uma característica exigida para o conceito daquela. Tomemos a exemplificação em seu sentido literal: uma obra pode ser uma amostra de um determinado gênero, digamos, “pintura histórica”, “natureza morta”, “escultura antropomórfica”, “sinfonia”, “sonata”, “ópera”, “*ready-made*”, “melodrama”, “tragédia”, “romance”, “conto”, “palácio”, “arranha-céu”, “balé”, “faroeste”, “comédia maluca”, etc. Também pode servir como amostra de uma determinada técnica como “afresco” ou “gravura”; de um certo método como “dodecafonia” ou “perspectiva”; ou de uma tendência estética como “clássico”, “maneirista”, “barroco” e “moderno”. Em todos esses casos, a etiqueta fornece uma orientação para adequar a obra em um determinado contexto no qual o seu sistema de representação poderá ser apreendido de maneira mais aproximada de seu significado. Muitas vezes uma dessas catalogações alude a outra indefinidamente, o que não resolve mas amplia a percepção da necessidade da mediação do discurso artístico para a abordagem de uma obra. É por conta disso que, para Goodman, a “compreensão da metáfora exige também que se reconheça que uma etiqueta não funciona isoladamente, mas como um membro de uma família” e que mesmo a aplicação literal de uma etiqueta é “habitualmente relativa a um conjunto de etiquetas”¹¹.

Na camada predominantemente metafórica, entretanto, essa exemplificação funciona não através da amostra de uma determinada categoria a partir de um número limitado de predicados selecionados, mas por meio da interrelação entre uma categoria e outra de ordem distinta. Quando um enunciado articula-se pela sentença “A minha vida é um completo melodrama” ou “O dia a dia do meu bairro é um verdadeiro faroeste”, ele consiste na aplicação de uma nova definição para um conceito já dotado de sua própria definição. Para a crítica de arte e para a presente tese, o problema reside na identificação dos atributos presentes na articulação de uma obra de arte que permitem que ela encaminhe o espectador para uma determinada emoção ou sentimento.

Essa investigação independe da classificação última de uma obra como “triste” ou “alegre” intrinsecamente e nem poderia se encerrar na mera subjetividade do crítico. Dois espectadores distintos podem ter percepções bastante diferentes quanto ao conjunto de sentimentos que uma mesma peça evocaria nele, dependendo do contexto em que ele a abordaria. A investigação expressiva reside antes na análise das propriedades contidas no

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 98.

arranjo da configuração visível que abranjam tais possibilidades. Trata-se, nesse sentido, do entendimento da retórica da obra de arte, que consiste na detecção do emprego de certos mecanismos de sua própria linguagem como estratégia para dirimir um certo efeito.

Dentro dessa perspectiva, a expressividade de uma obra de arte não estaria contida no sentimento por trás da execução da obra pelo artista (“obviamente uma pessoa pode exprimir uma tristeza que não sente nem afirma ter, ou pode ter ou afirmar ter um sentimento que não exprime”¹²) e nem na própria obra (“é evidente que as próprias obras de arte não sentem o que exprimem, mesmo que o que exprimam seja um sentimento”)¹³ ou na emoção despertada no espectador, mas sim no seu aspecto metafórico. Expressividade seria, portanto, a exemplificação simbólica de um determinado estado ou emoção na configuração visível da obra de arte. Nesse sentido, a expressão compartilharia algumas relações de similitude com a representação, mas enquanto esta se referiria a um objeto ou a um acontecimento, aquela funcionaria como um certo tipo de representação de “sentimentos ou outras propriedades”¹⁴. Para que uma obra expresse, portanto, algo como a “alegria” ou “tristeza”, ela precisa exemplificar essas propriedades e conter as configurações visíveis necessárias dentro de um contexto convencional para que essa metáfora possa ser efetivada. Em termos mais singulares, Goodman afirma que:

Denotar é referir, mas ser denotado não é, necessariamente, referir algo. Contudo, a expressão, como a representação, é um modo de simbolização; e uma imagem tem de estar no lugar de, simbolizar, referir o que exprime. Neste caso, a simbolização ou a referência, como vimos, tem uma direção oposta à denotação – emerge do que é denotado, em vez de ir em direção ao que é denotado. Pode dizer-se que um objeto que seja literal ou metaforicamente denotado por um predicado, e que refira esse predicado ou a propriedade correspondente, exemplifica esse predicado ou propriedade. Nem toda a exemplificação é expressão, mas toda a expressão é exemplificação.¹⁵

Tendo-se delimitado na presente tese o que se reconhece por referência na crítica de arte - o acesso do *o quê* de uma peça artística pela investigação de seus aspectos denotativos (retrato e representação) e de suas propriedades exemplificadoras (literais e expressivas) -, deve-se prosseguir a análise do sentido de uma obra através da história da arte (o seu *quando, onde e quem*). Para a abordagem do problema, cabe a mesma advertência arrazoada na aproximação à questão do significado: não se busca nesse trabalho uma extensa revisão historiográfica a fim de se determinar a pertinência de cada metodologia para o tratamento de seu objeto de

¹² *Ibid.*, pp. 73-75.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, pp. 79-80.

estudo. Isso não implica, entretanto, escusar-se a um solipsismo que se contentaria com a sua própria insularidade ao renunciar qualquer ambição científica na eleição única por afinidade de uma ferramenta. Há aqui o esforço para uma espécie de acordo estatístico que atenuaria a irreconciliabilidade de certas diretrizes em prol de um pragmatismo dos resultados de cada abordagem.

Em um grau zero, portanto, da história da arte, além da exigência da absoluta atenção à fonte herdada da própria disciplina histórica, por meio de documentos, registros, escritos e demais vestígios que possam atestar o nível mais básico do tempo, local e agentes responsáveis por aquela determinada peça ou conjunto, seria exigida a atenção elementar, novamente, à sua configuração física ou ao seu radical formal. Dentro dessa perspectiva, um estudo descritivo direcionado para o exame das configurações através de uma sucessão meramente temporal, preocupado unicamente com a caracterização dos elementos em uma sequência fidedigna, pode ser considerado o ponto de partida para qualquer indagação dotada de maior profundidade.

Tal ponto de vista entende a história da arte de maneira análoga a um evolucionismo estético, noção desvinculada do conceito de progresso. Trata-se, em suma, de uma atenção dedicada à transformação das formas das obras de arte no tempo. Ela não envolve, por si só, qualquer pretensão reducionista de acreditar que essa simples observação possa abranger a totalidade ou a complexidade dos fenômenos históricos (sociológicos, econômicos, individuais, etc), mas entende que o método comparativo entre determinadas formas é necessário para fundamentar as premissas de qualquer abordagem mais ampla. Também, por concentrar-se meramente na observação, ela preserva os ganhos teóricos adquiridos por qualquer outra abordagem ao destituir-se da teleologia. Desse modo, ao não se levar em conta (e tampouco negar) a possibilidade de metas finais dirigindo as formas em um sentido histórico, adquire-se uma espécie de laicidade metodológica, que não só respeita as premissas e fins de cada abordagem, mas também oferece mecanismos pertinentes para a fundamentação de cada uma delas.

Outrossim, uma história formalista evolucionista compreende a maneira com que o *quando*, o *onde* e o *quem* viabilizaram o *como* de uma obra de arte¹⁶, perspectiva possibilitada somente pela comparação e contraste com um outro *como* atravessado por um diferente *quando*, *onde* e *quem*. No momento em que um conjunto de configurações visuais adquire um padrão identificável, ele é designado por estilo. Uma análise estilística pode ser voltada para a

¹⁶ Essa é a abordagem iniciada por Heinrich Wölfflin e prosseguida por Alois Riegl, a despeito das inclinações particulares de cada um e de certas premissas que excedem o simples evolucionismo, como uma certa tendência para o psicologismo no caso do primeiro e o positivismo dogmático nas diretrizes do segundo.

recorrência desses parâmetros em uma esfera temporal, geográfica ou autoral, ou na concomitância dos três. Desse modo, há uma série de indícios que podem reconhecer uma obra em um determinado período a despeito de suas diferenças locais (a correspondência de certas propriedades em pinturas renascentistas de Florença ou Veneza realizadas no *Cinquecento*, por exemplo) ou vestígios que priorizem os temperamentos regionais em detrimento do período (a semelhança temperamental nas pinturas franco-flamengas).

Entretanto, quando observa-se a recorrência de certos padrões em detrimento de suas especificidades temporais, geográficas ou autorais, ele é designado de gênero. Assim, para o reconhecimento dos padrões identificáveis em uma “natureza-morta”, deve haver certas convenções que reconheçam a obra como tal independente da época, local ou do traço específico de um indivíduo. Essas convenções não dependem necessariamente da denotação, como no caso da reincidência de certos temas, mas de certos parâmetros que possam direcionar o reconhecimento cognitivo do espectador para o entendimento de um esqueleto configuracional independente do estilo. A história, nesse caso, pode ainda desejar observar o aspecto evolutivo de um determinado gênero ao atentar-se para as transformações estilísticas dentro do seu interior.

Junto ao entendimento da abordagem formal da história da arte como um dos parâmetros elementares da historiografia, pode-se somar ainda a metodologia referencial possibilitada pela iconologia como o seu complemento semântico. Por ser uma disciplina voltada para o entendimento da descrição dos referentes dentro de seu contexto temático (em seu “estágio” iconográfico¹⁷) e dos sistemas de representação ou exemplificação detentores deles (nos termos daquilo que o historiador de arte Erwin Panofsky denominaria como o seu significado¹⁸), ela pode ser tomada, ao lado dos estudos formais, como uma interpelação flexível e adaptável para qualquer cosmovisão, não carregando consigo nenhuma finalidade prescritiva. Essa abordagem colocará os referenciais de uma obra em perspectiva histórica e procurará recuperar os seus contextos temáticos e semânticos para o entendimento de um objeto artístico.

Tendo determinado o que se pretende tomar na presente tese acerca dos componentes históricos contidos na configuração e significado de uma obra de arte, cabe agora, para que

¹⁷ Erwin Panofsky afirmará que “Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte” em *O significado nas artes visuais*, trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg (São Paulo: Perspectiva, 2011), p. 47.

¹⁸ Erwin Panofsky alegará que a iconologia é “um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica” (*op. cit.*, p. 54).

não desautorizemos a importância geral de suas demais variáveis (econômicas, sociológicas, políticas, etc.), especificar o uso consonante que se pode extrair delas para a compreensão de um objeto artístico. Trata-se, mais uma vez, da proposição de uma espécie de agnosticismo metodológico, que não procura impor ao eixo de uma obra de arte os referenciais externos de suas próprias disciplinas na ânsia determinista de procurar explicá-las como resultado determinado de certas causas primárias (de acordo com a afinidade do pesquisador), mas que procura apenas averiguar os demais componentes contidos na produção de condições necessárias para que um objeto artístico possa se materializar. Desse modo, compreender o florescimento da estética neoclássica na França do século XVIII envolveria examinar de que modo os demais ingredientes históricos (o regime político monárquico absolutista, a organização econômica da sociedade, o papel que os agentes históricos exerceram no incentivo de circunstâncias determinadas, entre outros fatores) contribuíram para uma parcela do arranjo configuracional, da abordagem dos temas, do modo de representação e expressão e da cosmovisão de seus autores na forma da obra de arte.

Trata-se, de certo modo, de uma inquirição de seus *porquês* históricos. Insiste-se, entretanto, uma vez mais na advertência para que essa inter-relação entre as demais ciências e a crítica de arte não resulte na subjugação da segunda à primeira, tomando o objeto artístico como mera exemplificação de um determinado problema de uma disciplina, acreditando poder reduzir a obra a uma equação simples. Para a crítica de arte interessaria a maneira como tal disciplina possibilita o esclarecimento do problema artístico. Trata-se da compreensão mais específica de quando uma obra de arte pôde ser e se constituir de determinada maneira, através da reconstrução especulativa de um contexto que viabilize o entendimento de certos parâmetros no sentido do objeto.

Essa noção contextual alinha-se aos referenciais que orientam a nossa investigação, uma vez que não só evitam o anacronismo de impor fundamentos historicamente alheios a um motivo singular, como também afastam-nos de projetar uma noção essencialista da história da arte de nosso presente para um momento futuro. Desse modo, pode-se compreender por que um objeto do cotidiano alçado à condição artística na esteira das vanguardas conceituais do século XX pôde ser considerado arte em seu período específico ao mesmo tempo que não seria reputado como tal em séculos anteriores¹⁹, impedindo que qualquer dogmatismo de nosso tempo previna-nos da abertura para referenciais alheios às idiossincrasias do presente.

¹⁹ Nelson Goodman proporá uma definição de arte a partir do contexto em seu ensaio “When is Art?”, escrito em 1977 e presente na coletânea publicada em 1978 pela Hackett Publishing Company sob o nome de *Ways of Worldmaking*. Da mesma forma, o problema será um dos pontos de partida de Arthur Danto em *A transfiguração do lugar-comum*.

Trata-se, mais uma vez, de encontrar um acordo mínimo para que a abrangência de uma quantidade maior de obras possa ser compreendida em um número inclusivo de cenários possíveis. Em uma investigação histórica mais ampla, que associe os resultados evidenciais obtidos pelo campo dos estudos configuracionais e iconológicos aos contextos culturais, a inquirição acerca dos sistemas simbólicos de cada organização formal fornecerá algumas chaves e indícios para a singularidade de cada objeto e arranjo representacional, mediando a relação com a obra de arte através desses indícios.

De maneira análoga, o elemento do autor (o *quem* de nossa equação), quando observado sob esse prisma, fornece indícios que não encerram-se meramente no “biografismo” desassossegado com os pormenores dos bastidores da vida de um artista. Encaixar a figura do autor ao elemento histórico permite a disposição de suas obras em uma determinada cronologia a fim de observar as transformações formais presentes em sua carreira. Do mesmo modo, compreendendo-o como um agente histórico, possibilita-se o discernimento de sua figura como sendo ela também inscrita em um contexto definido em intercâmbio com outros autores e sistemas simbólicos. Nesse sentido, observa-se tanto as suas heranças formais, transmitidas por seus antecessores, quanto a sua responsabilidade na paternidade de outros desdobramentos artísticos.

Na atenção aos seus “fenótipos” (os elementos configuracionais mais evidentes na articulação de uma obra de arte) e os seus “genótipos” (o testamento delegado pelos sistemas simbólicos de seus antecessores) interroga-se os seus motivos. Tomar a figura do autor como agente, mesmo quando ela aparece desligada da apuração minuciosa de seus apontamentos biográficos (como na situação dos anônimos monges medievais responsáveis pelo ofício da iluminura ou do cantochão monódico), viabiliza a próxima parte das diligências aqui efetuadas em prol do mapeamento do sentido de uma obra de arte. Trata-se das especulações acerca de seus porquês. Conciliar, entretanto, os nossos receios quanto aos riscos de esbarrar por acidente nos problemas da falácia intencional sem que isso implique descartar a importância da figura do autor no processo cognitivo da apreensão da linguagem artística é um dos desafios impostos aqui. Começamos com os riscos do primeiro através de uma das ofensivas mais populares à figura do autor na crítica.

III

A FALÁCIA INTENCIONAL

Em 1946, em um artigo denominado “The intentional fallacy”, revisado e publicado em 1954 no livro *The verbal icon: studies in the meaning of poetry*²⁰, os críticos W.K. Wimsatt e Monroe Beardsley, expoentes do *New Criticism* (escola de análise literária que reconhecia unicamente no texto a autoridade necessária para o entendimento de uma peça) questionavam os imperativos críticos que exigiam a investigação das intenções do autor no direcionamento da leitura da obra. Contrários a uma tendência que concedia à figura do artista o papel terminante no julgamento de sua obra, Wimsatt e Beardsley argumentavam que uma poesia deveria apenas funcionar, comparando-a a um pudim ou máquina. Por extensão, poderíamos prosseguir com a metáfora dos críticos e arguir que de nada adiantaria que um *chef* culinário arrazoasse que a sua intenção inicial era que uma determinada sobremesa contivesse um gosto predominantemente doce caso ele tivesse optado por reduzir o açúcar em detrimento de elementos que causassem o amargor ou o azedo. Da mesma forma, de nada valeriam os intuitos de um engenheiro que pretendesse desenvolver um automóvel veloz, caso ele não obtivesse êxito em sua tarefa. Para os críticos literários, a prova dos desígnios do autor deveria estar contida na configuração do próprio poema. Através de uma leitura atenta e minuciosa dos seus elementos, seria possível entender algo como a sua finalidade e indagar os seus motivos a partir disso.

Somado a esse argumento, haveria ainda a possibilidade de que aquilo que o autor não quis realizar conscientemente e que apareceu em seu trabalho por outras vias, como uma influência estética não trazida à superfície, um resíduo psicológico involuntário ou a presença de algum efeito colateral surgido no processo criativo, contrariando as suas intenções, pudesse despertar o interesse em outros artistas, teóricos e críticos, sem que tivesse provocado a satisfação em seu próprio realizador. Uma sobremesa que por ventura acabasse queimada por qualquer descuido com o método de preparo poderia conter algum tipo de crocância ou qualquer outro atributo que eventualmente levasse a um mérito não previsto em suas intenções e que originasse uma contribuição notória no campo das possibilidades culinárias para outros gastrônomos vindouros.

Mais do que isso, o argumento intencional exigiria uma grande dose de boa fé não só por depender da crença nessa hiperconsciência composicional do artista em relação à sua

²⁰ W.K. Wimsatt e Monroe Beardsley, *The verbal icon: studies in the meaning of poetry* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954).

própria obra como também por fiar-se em demasia nas suas habilidades conceituais no campo da teoria, crítica e história da arte. Não é preciso fazer qualquer esforço para constatar que alguns artistas podem ser igualmente bons teóricos e críticos, dotados de um abrangente repertório no exame artístico. Também não é preciso, no entanto, esforçar-se em demasia para testemunhar exemplos que corroborem o oposto. Da mesma maneira que nem todo bom esportista converte-se necessariamente em um bom técnico ou comentarista, para ser um grande artista não é imperiosa a habilidade na concepção teórica. Há outros tipos de pensamentos e métodos, intuitivos e indutivos, que levam a prodigiosos resultados. De maneira trivial, pode-se dizer que um pintor pensa através da pintura e um poeta através de versos. Existiria, dentro disso, algo como uma práxis, que funcionaria como a síntese entre os seus procedimentos e expedientes laborais e as suas formulações teóricas. Dentro do que Beardsley e Wimsatt chamam de evidência interna, investigar a intenção do autor residiria unicamente em traçar um itinerário a partir da própria obra que permitisse especular acerca do modo como ele pensa através de seus próprios meios, e não através de formulações desviadas de suas operações.

De maneira mais ampla, pode-se argumentar que depender do juízo final de um autor acerca de sua própria obra de arte certamente limita o raio de inter-relações possíveis que se pode depreender a partir do contraste entre uma obra de arte e a extensão de seu campo. Rejeitar completamente a figura do autor como fornecedora de contexto, no entanto, é incorrer no mesmo erro de supor que a mera atenção à configuração de uma obra é necessária para entender o seu funcionamento. Embora o ato de tomar a sua palavra como evidência externa à obra de arte, através de cartas, manifestos, entrevistas ou documentos biográficos não garanta automaticamente a capacidade de identificar os seus postulados e métodos, fundamentos e especulações, isso não significa necessariamente que a única forma de investigar a sua intenção está implicada no ato de basear-se em uma hipotética relação de causalidade direta entre a sua formulação consciente e o resultado manifesto na obra de arte. Enquanto figura histórica e personalidade dotada de sua própria metafísica, epistemologia, ética ou psicologia, as causas contidas na figura do agente certamente podem orientar a investigação formal de uma obra ao oferecer indícios para a compreensão de certas escolhas e soluções configuracionais oriundas de determinados problemas e afinidades.

Mais do que operar como uma etiqueta criadora de contexto, o que certamente auxilia nos parâmetros generalizantes, o autor oferece parâmetros para a especificidade de certos problemas. Dentro desse ponto de vista, um possível resgate à sua figura residiria no estabelecimento consciente da diferença significativa entre a afirmação “a obra *x* realiza o

predicado *y*”, tomada com base na declaração do autor e o enunciado “segundo o autor, a obra *x* realiza o predicado *y*”. No primeiro caso, a obra seria cotejada dentro dos próprios indicadores estabelecidos pelo autor e qualquer dissonância entre a intenção do autor e a sua fisicalidade seria desconsiderada, enquanto no segundo a simples menção à existência de um parâmetro permitiria que suas informações fossem comparadas com a de outros. Isso não implicaria necessariamente, no caso da segunda oração, em rejeitar a premissa contida na primeira (pode-se até mesmo concordar com o que o autor afirma acerca de sua própria obra), mas apenas na suspensão de sua autoridade definitiva.²¹

Por mais que caiba aqui a advertência, equivalente igualmente às categorias históricas, de que deve-se tomar cuidado com as etiquetas conferidas a uma obra na hora de sua análise para que a sua complexidade não se encerre na mera catalogação, é importante ressaltar que a especificidade de uma obra emerge de sua relação com essa etiqueta e somente através do diagnóstico de certos tipos e estruturas que se pode observar as manifestações características e distintas. Desdobrar a evolução de um autor na abordagem de um determinado problema manifesto na sucessão de seus quadros ou poemas pode certamente oferecer chaves interessantes e paradigmáticas para o campo teórico e crítico, ao mesmo tempo que afirma a própria singularidade da obra.

²¹ Roland Barthes se baseará igualmente no problema da falácia intencional em seu ensaio “The Death of the Author”, publicado pela primeira vez em 1967 na revista *Aspen* (nº 5-6) para argumentar que dar um autor a uma obra é “impor um limite ao texto”. Como alternativa à figura do autor, Barthes propõe a figura do “scriptor”, responsável pela autoria do texto, mas que já não carrega consigo “paixões, humores, sentimentos, impressões e sim seu imenso dicionário”. De certa forma, o raciocínio de Barthes tem equivalência na ideia do artista como um *bricoleur*, cuja obra será construída a partir dos materiais de outras obras. Em suas premissas mais gerais o ensaio de Barthes não nega necessariamente o que está sendo formulado aqui. A figura do *scriptor* está incutida em alguns dos postulados aqui manifestos, e a imagem do autor como dotada de autoridade acerca do sentido da obra é igualmente preterida nessa tese. Entretanto, o ponto de vista aqui adotado, que desvencilha a equivalência de intenção com a ideia de causalidade, situa o autor como pouco mais do que um *scriptor*, e sim como um agente que sintetiza um determinado recorte através da mídia que trabalha (sua linguagem). Também, concorda-se em linhas gerais com Barthes na ideia de um sentido múltiplo do texto que se desloca com o tempo a partir de novos parâmetros. Entretanto, a principal diferença entre a presente tese e o raciocínio barthesiano reside na rejeição da ideia de que isso por si só anule a necessidade de mediação do crítico entre a obra e o espectador. Em seu desdobramento mais profundo, a filosofia de Barthes rejeitará a investigação do sentido na crítica e o delegará ao espectador, enquanto aqui compreende-se a figura do crítico como a de um cientista. Haveria, nesse raciocínio, uma confusão entre “experimentalizar a natureza” e encontrar o seu sentido pessoal a partir dela, e investigá-la dentro de um campo coordenado de procedimentos e métodos. Bem como as investigações de um físico não são a própria natureza e sim um conjunto coordenado de estudos acerca dela, as investigações de um crítico não constituem a própria obra, e sim o acesso a ela sob um determinado referencial. Nesse sentido, a figura do crítico difere-se da figura do espectador por ele deter um aparato conceitual capaz de investigar a obra através de um conjunto de parâmetros (o que não impede o espectador de adquirir esse aparato sem exercitar o ofício de crítico, bem como alguém dotado do repertório conceitual da física não trabalha necessariamente com a pesquisa científica). Da mesma maneira que o surgimento de um fenômeno na natureza incapaz de ser explicado com os parâmetros que se tem à mão não implica na rejeição da figura do físico (não se pode dizer que um fenômeno não é “científico” e sim que ele não é explicável até então pela ciência), os problemas colocados por Barthes ou novas manifestações na arte da segunda metade do século XX exigem uma reformulação teórica para que o campo dos estudos artísticos possa ser mais abrangente e capaz de explicá-los de maneira satisfatória. Que Barthes encare a ciência como meramente uma hipótese teológica é sintoma em maior grau das principais diferenças epistemológicas aqui presentes.

Beardsley e Wimsatt, por sua vez, não se contentam com essa premissa e não só descartam a autoridade última outorgada à evidência externa a figura do autor, como desconsideram qualquer possibilidade do exame de um agente, alheia à própria obra, poder auxiliar na compreensão do sistema simbólico dela. Enquanto a falácia intencional consistia na delegação da análise da obra a um único contexto prioritário (a intenção autoral), desconsiderando quaisquer outros contextos que auxiliem no exame da obra (incluindo mecanismos que podem, no futuro, se desenvolver e prestar ao esclarecimento de aspectos pouco visíveis em um determinado instante), a falácia da qual Wimsatt e Beardsley são reféns fundamenta-se no descarte de qualquer contexto alheio ao funcionamento interno de uma obra artística em sua análise. Trata-se da convicção da experiência empiricamente isolada, apartada dos direcionamentos históricos ou semânticos que auxiliam no aprendizado cognitivo de um sistema simbólico, levando eventualmente a alguns dos problemas mencionados nos parágrafos anteriores. Por consequência, haveria por um lado um ponto de vista que negaria em seus desdobramentos mais absurdos as evidências internas de uma obra de arte em prol de algo como a intenção e as intuições de seu autor, e de outro uma perspectiva voltada para o uso exclusivo de evidências internas.

IV A TEORIA IDEAL

Dentro desse litígio, o livro *Art and its objects*, do filósofo Richard Wollheim, publicado inicialmente em 1968, oferece alguns fundamentos válidos para a ilustração da problema ao levantar os principais equívocos nos argumentos do que ele denomina o ponto de vista ideal e o ponto de vista apresentacional. Partindo de um inquérito acerca da natureza artística, interrogando-se acerca da possibilidade de uma obra de arte ser um objeto físico ou não e levando algumas das justificativas contidas nas duas premissas filosóficas às suas inferências mais radicais, Wollheim aponta para o absurdo contido em certas implicações das duas hipóteses. Exploreemos mais um pouco, em um primeiro momento, alguns dos equívocos contidos no ponto de vista ideal, que encontrará posteriormente a sua delegação nos postulados apresentados pelo artista conceitual Joseph Kosuth nos anos 60 e 70, antes de afirmarmos os problemas contidos na falácia apresentacional, expressas na introdução dessa tese pela figura da imediatez da experiência (e no decorrer desse capítulo por Wimsatt e Beardsley e pela escola do *New Criticism*), objetadas igualmente pelo filósofo da arte Arthur C. Danto em sua insistência da necessidade da mediação artística.

Por teoria ideal, Wollheim refere-se à filosofia que sustenta que a “obra de arte é não-física por ser de natureza mental ou mesmo etérea: sua localização está na mente ou em algum campo espiritual, ou pelo menos em uma região não habitada por corpos físicos”²². De acordo com a hipótese, nós não teríamos acesso sensível a ela, “embora presumivelmente nós sejamos capazes de inferi-la ou intuí-la ou recriá-la imaginativamente a partir do objeto no mundo que é seu traço ou incorporação”²³. Dentro da perspectiva ideal, a configuração de uma obra de arte funcionaria somente como uma espécie de resíduo da verdadeira obra de arte, que existiria somente no ato criativo do artista, suas intenções e seus processos mentais. Por conta disso, a experiência seria negada e a investigação do crítico se voltaria somente para a busca da compreensão de um sentido metafísico independente de sua forma.

A teoria ideal pode ser expressa em três proposições. Primeiro, que a obra de arte consiste em um estado ou condição interna do artista, chamado de intuição ou de expressão; segundo, que esse estado não é imediato ou dado, e sim o produto de um processo que é peculiar ao artista e que envolve articulação, organização e unificação; terceiro, que a intuição desenvolvida dessa maneira pode ser externalizada em uma forma pública, caso em que temos o artefato que é frequentemente, mas falsamente, tomado como a obra de arte, mas que por conta disso não o precisa ser.²⁴

Denominando a teoria ideal de “ponto de vista Croce-Collingwood”, referindo-se aos estetas Benedetto Croce e R.G. Collingwood, responsáveis, fora as suas diferenças singulares, pela defesa de um ponto de vista ideal acerca da natureza do objeto artístico, Wollheim prossegue analisando algumas das formulações dos dois filósofos. Reportando-se ao verbete de Estética na *Encyclopaedia Britannica* redigido por Croce, o autor alude ao argumento do filósofo italiano acerca de seu comentário a respeito de um trecho específico da Eneida, de Virgílio, para demonstrar de maneira paradigmática o seu raciocínio. No artigo, Croce afirmaria que a poesia “não consistiria de quaisquer dos detalhes que a passagem contém [...] já que essas coisas poderiam ocorrer igualmente na história ou na crítica, e devem por consequência serem elas mesmas não-poéticas”²⁵. Conforme o esteta, o que “nós deveríamos fazer é olhar além delas para o que faz poesia delas e assim seremos levados pela necessidade a uma experiência humana”²⁶. Rejeitando de forma radical a configuração de uma obra de arte, Croce afirmaria que para “atingir o distintivamente estético, nós devemos ignorar os elementos da superfície,

²² Richard Wollheim, *Art and its objects* (Londres: Cambridge University Press, 1980), p. 24 (tradução nossa).

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

que podem igualmente ser encontrados em contextos e práticas não-artísticas, e ir direto à mente, que os organiza”²⁷.

No primeiro capítulo de seu *Breviário de estética*, publicado originalmente em 1912, podemos perceber nos enunciados de Croce uma articulação mais direta acerca de sua filosofia estética e da epistemologia contida nela. Ao afirmar que a arte é intuição, o filósofo italiano, questionando-se acerca de quais negações estariam contidas nessa premissa, além da negação ao caráter utilitário e moral da arte, afirma:

Ela nega, antes de tudo, que a arte seja um fato físico; por exemplo, certas determinadas cores ou relações de cores, certas determinadas formas de corpos, certos determinados sons ou relações de sons, certos fenômenos de calor ou de eletricidade, em suma, qualquer coisa que seja designada como física [...] E, se se perguntar por que razão a arte não pode ser um fato físico, é preciso responder, em primeiro lugar, que os fatos físicos não têm realidade, e que a arte, à qual tanta gente consagra a vida inteira e a todos enche de alegria, é sumamente real; de modo que ela não pode ser um fato físico, que é algo de irreal. isso sem dúvida parece, a princípio, paradoxal, porque nada se afigura ao homem do vulgo mais sólido e seguro do que o mundo físico; mas a nós não nos é dado, em lugar de verdade, abstermo-nos da boa razão ou substituí-la por outra menos boa [...] Os fatos físicos revelam-se, pela sua lógica interna e pelo consenso comum, não já como uma realidade, mas como uma construção do nosso intelecto para os objetivos da ciência. Por conseguinte, a pergunta sobre se a arte é um fato físico deve adquirir racionalmente este significado diverso: se a arte pode ser construída fisicamente. E isso é certamente possível, e o fazemos na realidade sempre que, distraíndo-nos do sentido de uma poesia, renunciando ao prazer que nos proporciona, pomo-nos, por exemplo, a contar as palavras de que a poesia é composta e a dividi-las em sílabas e em letras, ou, abstraindo-nos do efeito estético de uma estátua, medimos e pesamos a ela: coisa utilíssima aos embaladores de estátuas, como a primeira é útil aos tipógrafos que devem “compor” páginas de poesia; mas inutilíssima para o contemplador e para o estudioso da arte, a quem não agrada, ou não é lícito “distrair-se” do seu próprio objeto. Assim, nem mesmo neste segundo significado a arte é um fato físico; isto é, quando nos propomos a penetrar a sua natureza e o modo de atuar, nada nos vale constituir-la fisicamente.²⁸

R.G. Collingwood, por sua vez, em *The principles of art*, publicado em 1938, definiria arte a partir de seu contraste com o artesanato. Para o filósofo inglês, os três principais predicados do artesanato ausentes da definição de arte seriam: a noção de uma finalidade, a distinção entre planejamento e execução e a presença de uma matéria-prima a partir do qual o trabalho seria desenvolvido. Essas três propriedades seriam necessárias, conforme Collingwood, para que a arte não fosse considerada um objeto, como no caso do artesanato, já que ela não poderia ser tomada por sua manifestação física e nem compreendida através da configuração a partir da qual se apresenta. Dentro desse ponto de vista, a experiência artística se tornaria impossível, já que ninguém além do artista conheceria a verdadeira obra de arte. Mas,

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Benedetto Croce, *Breviário de Estética*, trad. Miguel Ruas (São Paulo: Athena Editora, 1953), pp. 15-17 (com as devidas adequações às novas ortografias).

conforme Wollheim, se estendermos a noção de finalidade presente no desenvolvimento de uma obra de arte para o simples fim de se produzir um objeto artístico; caso alarguemos conceito de “planejamento” para algo mais do que um desígnio supostamente onisciente por parte do artista e levemos em conta que, ao menos em um certo grau, um pintor planeja realizar uma pintura ou um compositor de ópera planeja compor uma ópera; e se considerarmos que há algo como um material bruto a partir do qual o escultor tira a sua forma da pedra ou do aço, teríamos alguns problemas nesses argumentos.

Prosseguindo o seu raciocínio, Wollheim afirma que mesmo que concedêssemos à teoria ideal o benefício de negar as suas conclusões mais extremas (para o autor “essa conclusão extremamente cética ou solipsista funcionaria apenas se fosse mantido que obras de arte nunca poderiam ser externalizadas, enquanto a teoria ideal assegura apenas que elas não precisam ser”²⁹), isso ainda não implicaria na validade das premissas menos radicais. Conforme o filósofo, ainda que posteriormente se tenha procurado reabilitar a teoria ideal através da interpretação contida no que Croce denominaria como a identidade da intuição e expressão, procurando distinguir o meio físico do meio concebido, consistindo o primeiro no “objeto no mundo” e o segundo no “pensamento em sua mente”³⁰, o simples ato de “permitir que o processo interior aconteça em uma mídia concebida parece desafiar a primazia alegada da experiência mental sobre o artefato físico, do qual a teoria ideal é tão insistente”³¹. Prosseguindo em suas especulações, o autor afirmará mais à frente em seu livro que:

Paralela à concepção do artista como o homem cuja cabeça está sobrecarregada de intuições, embora não conheça nenhum meio para externá-las, estaria a concepção do pensador como um homem com a cabeça cheia de idéias, embora não tenha linguagem ou outro meio para expressá-los. Essa segunda concepção é evidentemente absurda. E se nem sempre nós reconhecemos o absurdo da primeira concepção, é porque não nos permitimos o paralelo, uma vez que preferiríamos pensar que o verdadeiro paralelo ao artista croceano é, no domínio da linguagem, o homem que pensa consigo mesmo. Mas isso seria errado: por três razões. Em primeiro lugar, o homem que pensa consigo mesmo já adquiriu um meio. A peculiaridade, no caso, residiria no modo como ele o emprega: sempre internamente. Em segundo lugar, é uma característica distintiva da linguagem, que não encontra análogo na arte (com a possível exceção das artes literárias), que ela tenha esse emprego interno. Nós podemos falar com nós mesmos, mas não podemos (com a exceção já apontada) fazer obras de arte para nós mesmos. Em terceiro lugar, nós devemos reconhecer que é essencial para a tese Croce–Collingwood que o artista não apenas pode fazer obras de arte para ele mesmo, mas que ele esteja na situação de que ele só possa fazer obras para si mesmo: em outras palavras, é possível que ele tenha as intuições e que não exista qualquer modo de externalizá-las na sociedade. Mas não há paralelos para isso no caso do pensamento, uma vez que se nós detemos uma linguagem que utilizamos internamente, então nós sempre poderemos, apartados os defeitos físicos, empregá-la externamente: embora no fim das contas

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 28

³¹ *Ibid.*

podemos acabar nunca o fazendo. Não poderia haver uma língua que fosse impossível para alguém que a conhece falar. Por consequência, a analogia apropriada para o artista, concebido de acordo com a teoria Croce-Collingwood, não é o pensador que tem um meio de pensamento que utiliza apenas para si mesmo mas o pensador que não tem meio de pensamento, o que, eu mantenho, é um absurdo.³²

O argumento de Wollheim acerca da teoria ideal interessa à presente tese não só pelo amparo que ele fornece às premissas contidas nas nossas hipóteses ao evitarmos incorrer nos erros proporcionados pela falácia intencional, mas por ser fundamental para dissociarmos o componente ideal da teoria da arte conceitual (proposta por Lawrence Weiner, Joseph Kosuth e outros expoentes do conceitualismo linguístico) de seus resultados efetivos.

Por negar ingenuamente a dependência do meio para as suas proposições artísticas (ao menos em suas afirmações mais radicais) e por enfatizar qualquer coisa como o processo criativo do autor ou a intuição mental da obra de arte, os artistas oriundos de tal tendência certamente abriram espaço para uma teoria “quântica” da fisicalidade de seus objetos. Entretanto, a dependência constante de asserções linguísticas impressas em revistas, silogismos elaborados em uma sequência verbal determinada e necessária, atestados pendurados em paredes de galerias, declarações inscritas no interior de telas, indícios de enquadramentos genéricos contidos em partituras musicais ou em plintos marmóreos escultóricos, na ênfase ao próprio corpo do artista ou na performance imprevista de um evento, não acarreta a imunidade de suas obras aos enquadramentos “tradicionais” e nem implica em uma espécie de arte solipsista que renunciou terminantemente qualquer comunicação externa. De fato, por depender excessivamente da precisão dos veículos configuracionais nos quais ela se comunica, somos levados a crer que a sua exatidão formal é imperativa, apenas exigindo em sua abordagem uma readequação das teorias formais e um recalibramento dos contextos.

No segundo caso, que nos ocupará no segundo capítulo da presente tese, deveremos explorar de maneira mais detida o que distingue contextualmente uma modalidade artística da outra a fim de determinar até que ponto certa obra de arte conceitual dispensaria realmente uma configuração tradicional das artes ou somente um contexto específico ao seu meio, emprestando procedimentos de outro (uma escultura ou filme baseados em notação seria naturalmente menos dependente de suas configurações ou só dispensaria o caráter “autográfico” da obra?). Todavia, antes de avançarmos, devemos retomar Wollheim, dessa vez acerca dos problemas contidos na teoria apresentacional, para podermos indicar os porquês da necessidade de uma readequação das teorias formais, utilizando os seus

³² *Ibid.*, pp. 76-77.

argumentos para acompanhar alguns dos pontos de vista previamente expressos na investigação presente. Trata-se mais uma vez do desafio de conciliar a necessidade de mediação e contexto para o entendimento de uma obra de arte com a imposição de nos mantermos fiéis à sua configuração física, sem que incorramos nos erros presentes na negação de sua externalização ao reduzir tudo à sua profundidade, e sem que caiamos nas falácias contidas na sua apresentação imediata, que nega qualquer coisa além de sua superfície. Começemos com a identificação do que constitui o argumento apresentacional.

V

A TEORIA APRESENTACIONAL

Para Wollheim, a teoria apresentacional consiste não no reconhecimento da importância elementar de se confiar na configuração da obra de arte para a sua abordagem (proposição descartada pela teoria ideal), mas na premissa de que, enquanto crítico, ele só poderia se basear nisso. Dentro dessa perspectiva, qualquer outro contexto da obra que não aquele contido em sua própria superfície deveria ser descartado. No caso de uma poesia, o simples fato de se poder admirá-la por suas propriedades sonoras mesmo quando ela é lida em uma linguagem desconhecida do espectador, seria um indicador da validade de tal ponto de vista. Para o filósofo, no entanto, é precisamente nesse instante que o ponto de vista revelaria tratar-se de uma asserção e não de um argumento:

Há inúmeros modos que nós podemos reagir a enunciados que não conhecemos que não seriam possíveis para nós caso o entendêssemos: por exemplo, poderíamos ficar imunes a uma série de ofensas em uma linguagem que não conhecemos. Se for argumentado que poderíamos fazer o mesmo caso conhecêssemos a linguagem, caso não nos baseássemos nesse conhecimento, isso parece implorar a questão: fica pouco claro o que se quer dizer com escutar uma linguagem que conhecemos sem recorrer ao nosso conhecimento exceto por escutá-la como um puro som. Então não há argumento, apenas asserção [...] Um outro tipo de argumento pode ser invocado a favor da visão de que nós podemos ouvir a poesia como puro som já que frequentemente admiramos poesia por suas propriedades aurais. Isso é verdade, mas quando nós começamos a investigar tais casos, eles são evidentemente incapazes de sustentar o tipo de interpretação que o argumento colocaria sobre eles. O que nós encontramos é uma série de casos: em um pólo as chamadas propriedades aurais do ritmo, etc. que são na verdade identificadas pela referência ao sentido da poesia, como no soneto de Wyatt “I abide, and abide, and better abide”; do outro as propriedades aurais que podem ser identificadas puramente em um sentido fonético mas que pressupõe para seu efeito (no grau mais baixo) uma não-interferência ou um grau de conluio do sentido.³³

³³ Richard Wollheim, *op. cit.*, pp. 29-30.

Por propor, no interior de sua premissa, a dispensabilidade da importação de qualquer informação externa na experiência imediata da obra, a teoria apresentacional não só negaria os pressupostos de que o entendimento do significado de uma obra de arte direciona a sensibilidade do espectador ou do crítico para o entendimento de seus aspectos configuracionais (como no caso do soneto de Thomas Wyatt mencionado por Wollheim), como rejeitaria, implodindo-se a partir de si mesmo, qualquer entendimento configuracional em seu sentido mais rudimentar. Isso porque ela não só perde de vista alguma informação adicional que possa iluminar algum aspecto do *como* da obra de arte, mas porque, em sua premissa está contida implicitamente uma própria rejeição da investigação do *como*.

Em concordância com Wollheim, pode parecer “auto-evidente que $2+2=4$; mas não para alguém ignorante do que é a adição”³⁴. Nesse sentido, quando o argumento anti-intencional alega que a própria evidência de qualquer intencionalidade está contida no interior da obra e pode ser traçada a partir da reconstituição e dissecação de seus elementos internos, ele já partiria de antemão da pressuposição de que esse exame da obra dependeria de uma figura versada nas artes a fim de compreender de que maneira o problema se coloca. Não haveria, implicado no próprio raciocínio, algo como a ausência extrema da mediação. Tomar os objetos como meramente físicos dispensaria o próprio crítico preocupado meramente com os aspectos configuracionais de interpretar a obra de arte em termos exclusivamente configuracionais, uma vez que essa auto-evidência tornaria as suas próprias investigações meras tautologias descritivas. No entanto, isso é bem distinto do que realizam os defensores de tal proposição: a partir do instante que reconhecem essa configuração como a solução para um determinado problema ou quando conferem a ela um determinado aparato conceitual (enxergar uma obra através de “linhas”, “cores”, “planaridade” ou “espaço recessivo”), já há algo como uma confissão involuntária da importação de um referencial mediador. Responder ao *como* já depende das ferramentas adequadas para isso.

Isso não é o suficiente para nós, no entanto, para negar por extensão a oposição contida nos argumentos dos praticantes de uma teoria apresentacional à qualquer importação de uma informação meramente externa não presente na configuração interna da obra. Pode-se procurar consertar esse argumento, em tal sentido, ao se alegar que a preocupação do crítico nesse caso é meramente com o *como*. Entretanto, isso nos levaria novamente às exposições de Panofsky a respeito da indissociabilidade da pesquisa do *como* com o *quê* e da maneira com que essa solução só pode ser alcançada em conjunto com a investigação das propriedades representacionais de uma obra de arte. Mais uma vez, pode-se procurar reformular o discurso

³⁴ *Ibid.*, p. 48.

sob a réplica de que investigar o *como* e o *o quê* de uma obra de arte não desloca necessariamente a ênfase da pesquisa na concentração de suas evidências internas, admitindo-se que uma experiência imediata não é possível independentemente de qualquer aparato conceitual, mas que isso não implica na alusão de uma informação externa à obra para compreendê-la. Nessa perspectiva, a noção da arte como contexto intensional prevaleceria sobre o conteúdo extensional, de modo que o significado de um dado objeto é idêntico à forma como foi formulado.

De outro lado, a teoria ideal proposta por Benedetto Croce principiaria negando o *como* da obra e afirmando preocupar-se exclusivamente com os seus *porquês*. No entanto, a implicação mais radical de sua proposição consistiria em algo como o descarte da configuração física da obra a partir da constatada inequivalência entre as intenções de seu autor e o resultado manifesto obtido. Por conceber a realidade como mero aparato construído conceitualmente, ela rejeita qualquer imediatez do objeto artístico, negando o meio e equiparando-a não à linguagem, mas a uma intuição não acessível. Por consequência, a inacessibilidade dessa comunicação inviabilizaria qualquer trabalho investigativo. Se, no caso do argumento apresentacional, a recusa da ideia de mediação implicaria na inutilidade de qualquer exame graças à constatação de um sentido autoevidente, a teoria ideal, em seus encadeamentos mais longínquos, constataria a impossibilidade do exame na recusa de qualquer evidência materializável. Para que isso não acontecesse, o crítico deveria realizar qualquer concessão à configuração da obra, ao menos enquanto língua. Nesse âmbito, o seu conteúdo extensional prevaleceria sobre o seu contexto intensional, de modo que a configuração física da obra pudesse ser alterada a qualquer instante e substituída por qualquer outra disposição, sem que o valor da obra (a sua ideia) se alterasse com a substituição de um elemento por outro.

Nesse estágio, tanto o argumento apresentacional quanto o argumento ideal persistem afirmando, no interior de suas premissas, os mesmos pressupostos. No primeiro caso, a noção de um *quê* fixo, que pode ser acessado mediante a pesquisa histórica mas destituído de historicidade (o estágio meramente iconográfico descrito por Panofsky) não indica a circunstancialidade do referencial denotativo da obra, uma vez que a representação não envolveria necessariamente uma relação de similitude ou identidade e depende do entendimento de seu sistema simbólico para que ela possa ser lida como tal (em consonância com as formulações de Nelson Goodman ou com o estágio iconológico proposto por Panofsky). Isso, novamente, não impediria o argumento da evidência interna, que procuraria se salvar mais uma vez afirmando que isso não implicaria necessariamente na exigência da

compreensão de seus *porquês* (por mais que tenhamos verificado que a investigação de sistemas simbólicos deriva do entendimento contextual de uma história geral, na qual o autor como agente faz parte e que compreender o seu funcionamento envolve mais do que entender as regras de um “jogo” de maneira unicamente descritiva e sim os seus objetivos).

Por sua parte, a teoria ideal reformulada não garantiria por si só o acesso a uma obra de arte. Mesmo já reconhecendo de antemão a necessidade de um contexto comunicativo para que a representação seja efetuada de modo que a configuração da obra pudesse ser manuseada ou descartada em um segundo estágio em que o conteúdo já houvesse atingido o espectador, isso por si só não seria capaz de identificá-la a partir de sua singularidade. Se no argumento apresentacional o risco era tomar duas obras com configurações idênticas como equivalentes, a despeito de suas demais propriedades históricas, no caso do argumento ideal o perigo se torna em tomar duas obras com proposições análogas, mas com distintos modos de representação, como equivalentes. Esses dois pontos de vista, quando reformulados, convertem-se em algo muito próximo das estéticas de Clement Greenberg e Joseph Kosuth na segunda metade do século XX, conforme indicamos em nossa introdução. Embora conscientes da dependência, em algum grau, da mediação ou de um certo contexto necessário para que a obra possa ser, respectivamente, contemplada sensorialmente ou decifrada intelectualmente, ambos permaneceriam ilesos ao coeficiente histórico como propriedade da obra, nesse caso um contexto externo que não se apresenta na própria configuração dela enquanto evidência interna.³⁵

VI

O PROBLEMA GREENBERG-KOSUTH

De fato, se retornarmos com atenção à série de ensaios escritos em forma de seminário pelo crítico nova-iorquino na década de 70 e reunidos posteriormente em forma de livro sob o título de *Estética doméstica*, perceberemos de que maneira as teorias apresentacionais e ideais convergem de formas inimagináveis na estética greenbergiana. Não à toa, logo no primeiro desses ensaios, intitulado “A intuição e a experiência estética”, Clement Greenberg evoca Croce em sua definição de intuição. Julgando necessário estabelecer a distinção entre a

³⁵ Uma alegação como a contida nos *Conceitos fundamentais da história da arte*, de Heinrich Wölfflin, de que a historicidade da obra pudesse ser depreendida a partir de seus indícios, já não seria suficiente, à essa altura, para reafirmar, no seio dos acontecimentos artísticos do século XX, a evidência interna manifesta no estilo como metodologia que permitiria a dedução histórica de uma peça a partir de seus elementos configuracionais. Isso porque nada impediria que um artista conceitual, por exemplo, se apropriasse da configuração de uma obra realizada em outra época para os seus próprios fins representacionais.

intuição comum e a intuição estética, o crítico caracteriza a primeira como uma intuição que “aponta para outras coisas que não ela mesma, para outras coisas que não representam o próprio ato da intuição”³⁶, e que “mesmo quando fornece informações para um conhecimento puro, para o conhecimento valorado em exclusivo benefício de si próprio [...] aponta para algo diverso de si mesmo, ou seja, para informações”³⁷. Por sua vez, a intuição estética, autossuficiente, não se voltaria para qualquer finalidade. Conforme Greenberg, quando uma intuição não apontar para nada além de si mesma, ela se converterá em uma intuição estética. “Contrariamente à intuição primária ou comum, a intuição estética não conhece limites. O que significa que qualquer coisa que entre no campo da atenção, pode ser intuída e vivenciada esteticamente”³⁸, afirma o crítico, acrescentando:

A passagem da intuição comum para a intuição estética é efetuada por certa alteração mental ou psíquica. Isso requer uma espécie de distanciamento de tudo o que efetivamente se passa, seja em relação a si mesmo ou a uma outra pessoa. Conscientemente ou não, segue-se um modo de pensar por meio do qual a coisa que penetra o campo da atenção é percebida e acolhida por seu próprio valor imediato; jamais pelo que possa ou não vir a significar em função de algo que não seja ela mesma como uma intuição do presente; jamais por suas consequências; jamais pelo que significa para a pessoa e para a sua identidade pessoal ou de qualquer outro; jamais pela posição que ocupa em relação aos seus interesses ou aos interesses de um outro. O indivíduo se distancia, se desliga de suas preocupações e afazeres de um ser particular que lida com sua existência particular.³⁹

Dentro do que foi apresentado até então, não encontraríamos qualquer razão para acreditar que as proposições de Greenberg apontassem para algo além de uma investigação acerca da natureza da intuição estética, não necessariamente vinculada com a experiência artística. Caso fosse esse realmente o caso, o crítico estaria somente diferenciando a intuição comum da intuição desinteressada, presente na contemplação de uma paisagem ou de um canto de um rouxinol. No entanto, as inferências greenbergianas não se prendem à investigação estética, e o autor se aventura no campo da filosofia da arte alguns parágrafos depois para afirmar dentro desse raciocínio que, “se todo e qualquer objeto pode ser intuído esteticamente; então todo e qualquer objeto pode ser intuído e vivenciado *artisticamente*.”⁴⁰ Não se trata, portanto, somente de uma discriminação entre dois tipos fundamentais de intuição, mas da equiparação da intuição estética à experiência artística.

Se a sentença proferida por Greenberg que afirma que “aquilo que concordamos em definir como arte não pode ser rígida nem definitivamente separado da experiência estética

³⁶ Clement Greenberg, *Estética doméstica*, trad. André Carone (São Paulo: Cosac Naify, 2013), p. 56.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 58.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 59.

em geral”⁴¹ não necessariamente implicaria esse raciocínio (ela apenas afirmaria que toda experiência artística tem natureza estética, mas que não necessariamente toda intuição estética é artística), a conclusão do raciocínio não oferece margem para dúvidas, alegando que “a arte significa simplesmente [...] uma mudança de atitude perante sua própria consciência e seus objetos”⁴². Próximo à estética croceana, o raciocínio greenbergiano implica que mesmo a contemplação de uma paisagem ou o canto de um rouxinol, através de uma mudança de atitude da consciência, poderiam se converter prontamente em objeto artístico, se assim o fossem encarados como tal. Não se trata, em última instância, da inserção de um canto de um rouxinol em uma galeria de arte ou da formulação de uma proposição heurística que indique ao espectador a contemplação de determinada paisagem, como em alguns aspectos das obras de Richard Long. O que Greenberg parece alegar é que, independentemente de um contexto artístico, uma intuição estética poderia converter, de forma solipsista, qualquer objeto contemplado em obra de arte apenas para o espectador.

E é de fato isso que o crítico tem em mente, quando, por constatar que a intuição estética presente na observação de uma obra de arte por um espectador é solipsista (trata-se, afinal, de uma intuição) termina por depreender que mesmo quando não materializada em um meio como “a linguagem, o desenho, a música, a dança, a mímica, a pintura, a escultura ou a fotografia, a intuição estética de uma paisagem pertencerá somente ao observador” e que o fato dela “não ser comunicada por um meio viável não a priva da condição de arte”⁴³. Complementando o raciocínio, Greenberg afirmaria que:

Tudo o que penetra o campo da atenção pode ser comunicado de uma forma ou de outra, ainda que apenas parcialmente. A distinção central não está entre o comunicado e o incomunicado, mas entre a arte apresentada sob formas convencionalmente reconhecidas como artísticas e a arte que não foi estabelecida sob tais formas. Há, de um lado, a arte não formalizada, fugaz, “bruta” e, de outro, uma arte que foi, por assim dizer, registrada em um meio comumente reconhecido como artístico [...] Não se pode apontar e, menos ainda, definir as coisas ou o espaço em que termina a arte formalizada e começa a arte não formalizada [...] O valor estético jamais é instrumental nem relativo. Caracteriza-se por ser absolutamente intrínseco, definitivo – e completa e imediatamente presente. Por conferir valores dessa ordem, a experiência estética se constitui como aquilo que, de forma singular e insubstituível, é.⁴⁴

Greenberg, ao equivaler intuição estética à intuição artística e ao afirmar a sua imediatez apartada de qualquer mediação, aproxima a teoria ideal da teoria apresentacional. Para o crítico, arte define-se por uma intuição imediata, solipsista e empiricamente isolada de outros

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 60-61.

referenciais. O fato de ser conhecido por sua metodologia “formalista” (embora preocupada predominantemente com os aspectos configuracionais de uma obra de arte) não torna as duas posições necessariamente irreconciliáveis. O crítico reconhece a existência dos dois tipos de obras de arte, as formalizáveis e as não-formalizáveis e parece entender que, no caso da primeira, a intuição estética seria filtrada por seus predicados configuracionais. O que parece estar em jogo é que, ao contrário de Croce, Greenberg está interessado na intuição do espectador e não na intuição contida no processo criativo do artista, o que não significa que ele não reconheça que a própria intuição do artista na realização da obra não possa também ser considerada ela mesma uma obra de arte (solipsista, não comunicável) se assim for tomada como tal pela consciência.

Isso quer dizer que, para Greenberg, em uma obra de arte formalizável, poderia haver algo como uma multiplicidade de obras de arte: aquela intuída por seu criador, aquela materializada enquanto objeto artístico, aquela intuída pelo espectador (já que não impediria que este tomasse a própria contemplação da obra como ela mesma uma obra de arte) e aquela intuída por outros espectadores e assim por diante. Em nenhum desses casos, no entanto, a obra funciona como algo além de sua própria existência momentânea, apartada da historicidade. Dentro desse ponto de vista, duas peças com a mesma configuração converteriam-se na mesma obra de arte formalizada, independentemente do contexto em que estão inseridas. A *Fonte* de Duchamp, nesse caso, prestar-se-ia a funcionar somente como veículo que retomasse a atenção do espectador para a contemplação estética das propriedades materiais presentes na peça, destituída de significado.

Por outro lado, a estética de Joseph Kosuth, ao seguir um caminho aparentemente ideal, realizaria uma espécie de inversão apresentacional. Em seu artigo “Art after philosophy”, publicado pela primeira vez em 1969, o artista escreve que não há qualquer conexão entre arte e estética. Em sua leitura conceitual da arte formalizável, o artista equivale arte à filosofia ao afirmar que é na ideia e não nas “qualidades visuais ou físicas vistas em uma pintura específica, ou na particularização de certas cores ou formatos”⁴⁵ que reside o objeto artístico. Para Kosuth, o artista enquanto analista não estaria “diretamente preocupado com as propriedades físicas das coisas” e sim com o modo com que a arte seria “capaz de crescimento conceitual e [...] como suas proposições são capazes logicamente de seguir esse crescimento”⁴⁶. Dentro desse âmbito, ele sintetizaria o seu pensamento da seguinte forma:

⁴⁵ Joseph Kosuth, “Art after Philosophy” in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *Conceptual art: a critical anthology* (Cambridge: MIT, 1999), pp. 162-172. (tradução nossa)

⁴⁶ *Ibid.*

Em outras palavras, as proposições da arte não são factuais, mas linguísticas - elas não descrevem o comportamento de objetos físicos ou mentais; eles expressam definições da arte ou as consequências formais das definições de arte. De acordo com esse ponto de vista, nós podemos dizer que a arte opera na lógica, já que uma marca característica de uma inquirição puramente lógica é o fato dela ser preocupada com as consequências formais de nossas definições (de arte) e não com as questões do fato empírico. Reiterando, o que a arte tem em comum com a lógica e a matemática é que ela é uma tautologia.

Equiparando a arte a uma proposição analítica, Kosuth depreenderá que uma obra é uma “tautologia no sentido de que ela é uma apresentação da intenção do artista”⁴⁷. Nesse sentido, ele termina por reformular a proposição de Croce invertendo-a: se lá a obra de arte deveria ser lida de acordo com as evidências fornecidas pela intenção do artista (o que poderia ocasionar em uma falta de correspondência na configuração da obra), aqui a intenção do artista quando formalizada seria totalmente consonante com a peça. No entanto, a principal diferença reside no tratamento que faz do objeto materializado. Ao comparar a obra de arte a uma proposição analítica, Kosuth implicaria que duas obras com configurações distintas poderiam ter a mesma identidade artística caso dotadas do mesmo “conceito” de arte por trás delas. Novamente, a concepção da a-historicidade da obra de arte se manifesta, dessa vez através da equiparação dela a um conhecimento *apriorístico*.

VII

O SIGNIFICADO CORPORIFICADO

Para nos desvencilharmos desse último problema, retornemos novamente à Arthur Danto, agora com o intuito de emprestar o seu conceito de distinção entre intuição estética e experiência artística para que possamos esclarecer o entrave. O paradigma de Danto é conhecido: em uma visita nos anos 60 a uma exposição de arte que exibia um conjunto de caixas de sabão Brillo assinadas por Andy Warhol, o filósofo teria se deparado com a necessidade de compreender o que distinguia a obra de Warhol das caixas convencionais de sabão Brillo, concebidas para o transporte do utensílio para supermercados, mercearias e lojas de conveniência. Iniciando um exame em torno da definição de arte, o filósofo passou a se inquirir por que a peça exposta na galeria compartilhava dos atributos necessários para ser reconhecida como uma espécime artística enquanto a sua contraparte unicamente física e material, presente nas transportadoras que adentravam as vastas estradas norte-americanas, não. Se não havia algo como a autoevidência de um objeto artístico, já que não seria possível

⁴⁷ *Ibid.*

distinguir a obra de arte de um simples artefato a olhos nus, podendo dois objetos com a mesma propriedade física compartilhar diferentes naturezas, qual era a propriedade que tornaria possível que um objeto fosse considerado arte e o outro não?

Se nos baseássemos, por exemplo, em um ponto de vista meramente apresentacional, o funcionamento da peça enquanto obra de arte dependeria unicamente de suas propriedades físicas autoevidentes, de modo que tanto a que houvera sido desenvolvida por Andy Warhol quanto a que o artista emprestara a sua configuração (elaborada pelo designer James Harvey para a marca Brillo), compartilhariam de modo geral dos mesmos atributos⁴⁸. De nada valeria, para um adepto do ponto de vista apresentacional, afirmar que tratavam-se de obras distintas, que continham soluções distintas para problemas de ordens bem diversas e significados diferentes a partir de uma mesma configuração. Para alguém que aceita somente a imediatez do objeto, não adiantaria argumentar que se tratava de uma representação de um determinado referente que, graças a um sistema simbólico compreendido em uma determinada época e local, possibilitaria a leitura de uma determinada metáfora de maneira apropriada. Em uma perspectiva meramente configuracional, a lógica interna da obra estaria voltada unicamente para a sua manifestação imediata, através do exame de relações meramente visuais ou tácteis que elas criariam através de suas linhas, cores ou de suas massas e materiais. De nada adiantaria que um defensor mais flexível da teoria decidisse levar em conta a análise da própria configuração da obra como evidência interna para o seu significado, já que ele poderia acabar contrariado ao se ver tendo que louvar a capacidade de armazenamento contida na caixa Brillo ou as propriedades hidráulicas na *Fonte* de Duchamp. De qualquer modo, o seu sentido artístico estaria perdido.

Por outro lado, se tomássemos a alternativa ideal e negássemos a fisicalidade da obra, talvez obtivéssemos uma resposta paliativa a princípio, mas logo constataríamos sua incapacidade de resolver o problema de maneira duradoura. Em sua versão clássica, a filosofia de Collingwood arguiria que a diferença de finalidade das duas peças seria suficiente para classificar a obra de Warhol como artística e o design de James Harvey como um mero artefato, uma vez que aquela haveria sido concebida desinteressadamente, enquanto esta, dotada de funcionalidade externa, endereçava-se a um determinado fim. Mas a teoria de Collingwood já era insuficiente para explicar o porquê de certos objetos previamente elaborados para alguma serventia prática adquirirem condição artística em séculos posteriores

⁴⁸ Pode-se alegar, evidentemente, uma distinção de material: enquanto a caixa como objeto de transporte provavelmente havia sido realizada no papelão, a peça de Warhol estava pintada, mas esse fator não teria um peso considerável no argumento. Caso a peça realizada por Warhol houvesse sido somente uma apropriação do objeto original, o problema para o filósofo continuaria de pé. Um exemplo disso é a *Fonte* de Marcel Duchamp, que consistiria na mera atribuição do conceito de arte a um objeto já existente.

quando apartados de suas funcionalidades originais e certamente não conseguiria dar conta de explicar a dissonância entre planejamento e execução performada entre duas peças com formas análogas de execução, das quais unicamente o planejamento (propriedade que Collingwood atribuía ao artefato e não à obra de arte) seria capaz de as diferir nesse sentido.

Na versão croceana talvez um outro argumento permitisse resolver o problema. Por defender que se ignorasse os elementos da superfície, presentes igualmente em contextos não-artísticos, e que se partisse diretamente para a intuição do artista, talvez a sua estética pavimentasse algum caminho para que se pudesse considerar como objeto artístico a intencionalidade da obra e não a sua configuração física. No entanto, no fim das contas o seu argumento não seria capaz de explicar a necessidade imperativa da escolha do suporte para que a intenção de Warhol ou de qualquer artista de *ready-made* pudesse ser efetivada. Quando uma obra se presta a alçar um objeto comum à condição artística, a sua configuração física é extremamente fundamental para que o problema teórico seja lido como tal. Era crucial para Warhol que a sua obra tivesse uma configuração física análoga à de Harvey, bem como para Duchamp era imprescindível que ela adotasse as propriedades materiais idênticas às do urinol desenvolvido pela empresa Mott Iron Works para que a ambiguidade almejada em torno da relação de indiscernibilidade pudesse ser interpretada da maneira devida.

Para o funcionamento dos artefatos enquanto objetos artísticos era necessário justamente que as características logísticas ou hidráulicas das duas peças se manifestassem para que o espectador constataste a irrelevância de tais atributos na esfera artística. Para deslocar a sua funcionalidade, era preciso acolhê-las em um ambiente propício para a contemplação e sugerir uma mudança de ênfase na atenção desse objeto, a fim de que o espectador fosse tentado a observá-las esteticamente. Mas, constatando a insuficiência funcional, em um primeiro momento, ele logo se veria obrigado a reconhecer a insuficiência estética, que equivaleria tais objetos com suas contrapartes materiais e sugeriria a ele que deveria haver algo além das propriedades evidentes que os separasse, do contrário ele se veria tentado a encarar todo objeto que surgisse à sua frente esteticamente e a tomar todo o mundo como obra de arte. Era necessário um objeto materialmente análogo a outro para induzir a percepção de que neles haveria um significado não evidente que o distinguiria do objeto não-artístico. Em outras palavras, era imprescindível, dentro desse raciocínio, que elas fossem identificadas com objetos físicos pelos seus predicados unicamente materiais para que as suas propriedades conceituais aparecessem.

Mas, se aquilo que distinguia uma obra de arte de um objeto físico não podia ser encontrado em qualquer propriedade material perceptível aos olhos, não havendo algo como

um conjunto de atributos físicos que tornasse possível o reconhecimento, de uma maneira apriorística, daquilo que é arte ou o que não é e se, igualmente, também não existiria um conjunto de atributos ideais que fosse capaz de manifestar uma intenção apartada da mídia em que se trabalharia, já que é só no objeto físico que esse significado poderia ser comunicado de maneira mais específica em toda a sua extensão, onde estaria a obra de arte e o que faria dela tal? Para Danto, o equívoco talvez habitasse no ato de equivaler intuição estética à experiência artística, uma vez que a experiência artística, embora abrangesse a intuição estética, não se encerraria nela, operando também como uma forma autônoma de conhecimento. Tomemos um determinado excerto para entendermos o que esse raciocínio implica:

Desde que comecei a escrever sobre o tema do fim da arte, sempre consulto Hegel, que, como todos sabem, escreveu sobre esse mesmo assunto na década de 1820 [...] Havia dois pensamentos, logo na primeira página de sua obra, que me estimularam profundamente quando comecei a ponderar a respeito da filosofia da beleza. Um deles foi a distinção bastante radical que estabeleceu, nas primeiras linhas do texto, entre a beleza natural e a beleza artística. E o outro foi sua observação acerca de por que a beleza artística parecia “superior” à beleza natural: porque ela era “nascida e renascida do Espírito”. Esta era uma frase que soava grandiosa: *Aus den Geistes geborene und wiedergeborene*. Significava, do meu ponto de vista que a beleza artística era, em certo sentido, um produto intelectual e não um produto natural. Isso não implicava que os dois tipos de beleza fossem necessariamente diferentes, a não ser por suas explicações. Se alguém pintasse um campo de narcisos silvestres, para usar um exemplo romântico, o resultado podia ser belo exatamente da mesma maneira como o próprio campo de narcisos silvestres é belo. Contudo, o fato de a pintura ter “nascido do Espírito” significava, para Hegel, que ela teria uma importância que faltaria aos fenômenos naturais.⁴⁹

Por mais que Danto evoque Hegel, ele não o utiliza como sugestão para a reformulação do raciocínio ideal de que não haveria nada além do aparato conceitual na experiência da obra ou como um novo ensejo para descartar a fisicalidade do objeto. Trata-se da chance de diferenciar a intuição estética da experiência artística, atribuindo a essa uma historicidade (do próprio objeto e da teoria e crítica de arte) ausente nos pressupostos apriorísticos da outra. Por ser uma experiência igualmente intelectual, a obra de arte não se recolheria à mera contemplação passiva, ampliando-se à investigação de sua especificidade através da história, teoria e crítica (ciências necessárias para abordá-las não somente como sensações puras). Dentro dessa perspectiva, caso realizadas com significados diferentes, duas obras de arte com as mesmas configurações poderiam, através de suas historicidades, ser encaradas como objetos únicos e exclusivos no tempo e não como entidades apriorísticas de uma forma ideal manifestada na matéria. Diferindo ambas, Danto evita o problema contido nas reformulações

⁴⁹ Arthur C. Danto, *O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte*, trad. Pedro Sússekkind (São Paulo: Martins Fontes, 2015), pp. 13-14.

greenbergianas da premissa, que equivalem a contemplação concentrada de um objeto (ou a contemplação concentrada da própria intuição) à própria obra de arte. Se a beleza artística de uma obra é a sua beleza intelectual, isso implicaria em encontrar essa beleza não só no objeto sensível, mas no objeto como solução materializada para um problema, como metáfora para um argumento, como expressão de uma proposta. Em suma, o que Danto parece querer dizer é que não existe obra de arte sem exegese, bem como não existe exegese sem obra de arte. “Há uma relação interna entre a condição de uma obra de arte e a linguagem que a identifica como tal, pois nada é uma obra de arte sem uma interpretação que a constitua como tal”⁵⁰, afirma o filósofo, o que implica que, para que um objeto seja de fato uma obra de arte, ele deve primeiramente ser reconhecido como tal, o que requer a existência de um contexto e de um aparato conceitual que realize a reconhecimento. Ao mesmo tempo, para que exista esse reconhecimento através da investigação de uma obra de arte, ela deve constituir-se primeiramente de um artefato, do contrário o próprio significado da obra estaria perdido se não levasse em conta a mídia ou os mecanismos através dos quais os agentes responsáveis por ela trabalhariam⁵¹.

Em certo sentido, o raciocínio de Danto pode parecer uma adesão à teoria institucional de George Dickie, formulada em 1969 no artigo “Defining Art”, que especifica que para corresponder à definição de obra de arte, uma peça deveria ser “um artefato [...] para o qual alguma pessoa ou pessoas, agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte), conferiu o status de candidato para apreciação”⁵². No entanto, essa teoria revelaria a sua principal fraqueza tanto por depender em demasia da homogeneidade de uma instituição artística flutuante que poderia, ao bel prazer de novas políticas e novas ideologias, rejeitar ou endossar como arte aquilo que lhe bem entendesse, quanto por não delinear de maneira mais subterrânea o que, de fato, estaria contido nos argumentos de tais instituições artísticas para que certos artefatos passassem a ser encarados como obras de arte e outros não. Para propor uma definição de arte capaz de abranger todo o raio de artefatos reconhecidos como tais, esquivando-se das limitações contidas na teoria de arte ideal e apresentacional, Danto chega ao conceito de “significado corporificado”.

É um modelo que uso a todo momento como crítico de arte ao tentar dizer o que determinada obra significa e como esse significado está corporificado no objeto material que o comporta. O que tenho em mente é qual pensamento a obra expressa

⁵⁰ Arthur C. Danto, *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*, trad. Vera Pereira (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 203.

⁵¹ O excerto na introdução dessa tese que Danto evoca a parábola da lista telefônica é significativo para ilustrar a premissa contida em seu argumento.

⁵² George Dickie, *Aesthetics: an introduction* (Indianapolis: Bobbs-Merrill), p. 101 (tradução nossa).

de modos não verbais. Temos de nos esforçar para captar o pensamento da obra, com base na maneira como ela é organizada.⁵³

Por defender o esforço em captar o pensamento da obra em sua organização material, o filósofo aponta para um caminho de interdependência entre a configuração e o sentido de uma obra que depende da mediação de um crítico de arte para que o círculo hermenêutico seja completado. Mas um último problema ainda pareceria remanescer nessa definição, que é diferenciar a obra de arte, como “significado corporificado”, de outras formas de representação que também preenchessem as condições de artefato (a variável “corporificado” da equação) e de significado (atributos que exploramos de maneira mais detida no começo do capítulo sob a égide do *quê* de uma obra de arte). Trata-se, no entanto, da necessidade de reafirmar mais uma vez a indispensabilidade do coeficiente histórico na equação, uma vez que somente ele precisará de que uma forma um “significado corporificado” torna-se uma obra de arte caso reporte-se historicamente a outras obras de arte e às convenções artísticas que possibilitam que ele seja lido como tal. Essa institucionalidade reformulada não implicaria, portanto, em uma decisão arbitrária, mas em um consenso possível graças a uma tradição histórica solidificada (tradição que é necessária até mesmo para obras que procurem desafiá-la, uma vez que não haveria “anti-arte” sem convenções específicas do que é arte).

VIII O RADICAL FORMAL

Nesse sentido, não é como se as obras de Warhol ou Duchamp diferissem da natureza de qualquer obra de arte; elas apenas exigiriam novos paradigmas capazes de uma definição que atravessasse a extensão da história da arte. O argumento geral contido no desenrolar dos argumentos, aqui expostos tanto na introdução quanto no começo do capítulo, foi tanto que a configuração de de uma obra não poderia ser acessada sem uma atenção ao seu discurso, quanto o fato de que uma atenção unicamente à sua superfície sem levar em conta o seu significado produziria, na melhor das hipóteses, uma investigação incompleta da superfície e, de um modo mais radical, na anulação da obra de arte enquanto sistema simbólico de representação em prol de suas intuições estéticas imediatas. Caso realizássemos o exercício de levar uma obra de arte ao espelho ou descoloríssemos uma pintura, logo perceberíamos não só que a mudança da orientação da sensibilidade estética da obra altera substancialmente a sua superfície por meio de uma alteração nas dinâmicas internas, mas também que ela desloca o

⁵³ Arthur C. Danto, *op. cit.*, p. 162.

significado da obra ao oferecer uma nova gravitação para os seus referentes (o tema e o objeto nele representados), alterando o jogo metafórico realizado (que enfatizaria ou recuaria o objeto retratado por meio justamente da direção das linhas ou do tratamento da cor). De forma semelhante, uma pintura abstrata hipotética na qual o tema da obra fosse a própria percepção visual retiniana, sofreria mudanças significativas no direcionamento dessa psicologia configuracional caso uma linha fosse deslocada alguns centímetros acima ou uma cor pura fosse substituída por outra ligeiramente mais matizada. A especificidade paradigmática das obras de Warhol e Duchamp para o presente argumento é que elas tanto terminam, por extensão, com a ilusão ideal de uma flexibilidade que acredita que a forma de uma obra de arte pode ser sacrificada com mudanças aqui e ali em sua condição de objeto e conservar o mesmo sentido, como escancaram o equívoco apresentacional de reduzir a obra ao aspecto meramente visual.

Que existam obras de arte “abertas”, com um radical formal que ocasionam mais de uma configuração terminal possível (como no caso de certas partituras que possibilitam ao intérprete escolher por um ou outro determinado caminho especificado nelas, podendo durar alguns minutos ou algumas horas a depender das escolhas afetivas), peças conceituais que prescindam, em certo grau, da exatidão de suas configurações terminais (como no caso de obras que delimitam um certo esqueleto - a dizer, uma fotografia de uma cadeira, uma cadeira enquanto objeto físico e um verbete dicionarizado de uma cadeira⁵⁴ - sem que essa fotografia, esse objeto e esse verbete tenham especificações precisas) ou mesmo peças com uma configuração final definida mas cujo processo composicional baseou-se em escolhas arbitrárias movidas pelo acaso (como as composições de John Cage que utilizam do I-Ching para certas decisões), não é argumento que contrarie a hipótese, mas que a amplifica. Isso porque, em cada um desses três casos, é a maleabilidade da configuração (no caso da primeira), o contexto extensional (no caso da segunda) ou a arbitrariedade composicional (no caso da terceira) que determina o sentido último da peça, hipóteses que estão abrangidas no seu agenciamento dos modos de apresentação. Tal maleabilidade, contexto extensional ou arbitrariedade não poderiam ser comunicados com uma configuração determinada, um contexto intensional ou uma decisão específica e é precisamente nesse ponto que a forma da obra e não a sua configuração imediata, determina o seu sentido. Um mesmo objeto que pudesse dar ensejo a mais de uma configuração final poderia certamente evocar uma gama bem distinta de intuições estéticas, o que não implicaria tratar-se de mais de uma obra de arte, já que ele se reportaria a uma gama bem definida de instruções dadas pela configuração

⁵⁴ *One and Three Chairs*, de Joseph Kosuth, realizada em 1965.

inicial da peça, da qual essas variações performáticas se derivariam. Por mais que haja uma espécie de divórcio ou dissonância entre os fatores perceptivos e experienciáveis de uma obra de arte e sua constituição estrutural, é a exatidão formal desta no agenciamento múltiplo daqueles que indica o sentido da peça.

De fato, se observarmos com atenção as variações sofridas involuntariamente através do tempo pelas obras de arte com uma configuração já determinada em sua elaboração, perceberemos que não é característica única das chamadas obras “abertas” essa disparidade entre o modo que a obra se apresenta fisicamente ao espectador no presente e o modo que ela foi concebida. Uma peça literária sofre alterações em sua ortografia ao longo do tempo para se adequar às novas normas, uma partitura tradicional não é capaz de determinar todo o alcance interpretativo de uma peça musical, uma película convertida para vídeo perde a especificidade de seu meio e, mesmo nas artes ditas “autográficas”⁵⁵, como a pintura, a escultura ou a caligrafia, variações sofridas através do desgaste dos materiais, como a ligeira descoloração dos tons, certamente alterariam a configuração física da obra da maneira como elas se apresentariam em sua imediatez.

Ninguém, no entanto, afirmaria tratar-se de obras diferentes um exemplar corrigido para a ortografia do francês moderno das poesias de François Villon daquele elaborado no século XV com a grafia original, assim como seria pouco produtivo dizer tratar-se de dois filmes distintos um exemplar em vídeo e um em película de *Der tiger von Eschnapur*, de Fritz Lang (ou mesmo duas amostras em película com distintos níveis de desgaste no fotograma, com “marcas de cigarro” ou afins). Também, a variação da ênfase conferida pelo condutor da orquestra ou a flexibilidade de segundos em duas interpretações de uma mesma composição musical não seria suficiente para afirmarmos que temos mais de uma obra quando comparamos a multiplicidade de apresentações ou gravações de uma sinfonia de Brahms ou Mahler. E, mesmo nas artes cujo original é convencionalmente encarado como substancialmente distinto das suas réplicas, a reprodução gráfica em suas diversificadas versões (variadas pela luz ou pelo tratamento específico que o fotógrafo ou o profissional responsável pelo escaneamento conferem a obra) estabelece uma referência à obra original que não se encerra na configuração física imediata (que abstrai as extensões ou o caráter háptico de uma tela ou escultura), mas em uma alusão à sua forma, de tal modo que, a essa

⁵⁵ Definição de Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 136, que caracterizará que: “Chame-se autográfica a uma obra de arte se, e só se, a distinção entre original e falsificação é significativa, ou melhor, se, e só se, mesmo a mais exata duplicação da obra não conta imediatamente como genuína. Se uma obra de arte for autográfica, podemos também chamar autográfica a essa arte. Assim, a pintura é autográfica e a música não é autográfica: é alográfica.”

altura, configuração e forma já revelam-se coisas bem distintas, assim como a intuição estética e a experiência artística.

Tomar a obra de arte como um “significado corporificado”, um objeto metafórico e representativo, requer desse modo a menção que o que se considera aqui como a sua corporificação não refere-se necessariamente à sua subsistência enquanto artefato material. Na era da reprodutibilidade técnica, das impressoras tridimensionais e da ampla documentação, que a peça física real de uma pintura de Rembrandt ou Velázquez hipoteticamente não sobreviva a algum desastre natural ou bélico não implica necessariamente na destruição da obra de arte, mas somente na perda de sua manifestação efetiva. O objeto artístico, tido como um “tipo”, um “conjunto de traços ou características comuns a uma classe de seres ou coisas”, um modelo que “exprime a essência comum a um conjunto de coisas ou seres e que serve como paradigma” ou um símbolo no sentido de possuir “as características que são consideradas como exemplares da sua classe”⁵⁶, permite que as suas propriedades não se encerrem na manifestação física imediata, mas em uma espécie de “radical” que forneceria, de acordo com os imperativos de cada obra e de cada meio, a flexibilidade para que a sua configuração física não implicasse na própria forma da obra de arte. Desse modo, argumentar que o significado de uma obra depende de sua forma e que ela não poderia ser sacrificada ou flexibilizada para que o seu sentido fosse compreendido não indica que a sua configuração física não possa sofrer eventuais alterações caso o radical formal da peça seja preservado.

⁵⁶ “tipo”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/tipo> [consultado em 19-08-2020].

2

CAMINHOS DA ARTE CONCEITUAL

I

ALPHONSE ALLAIS

No dia primeiro de abril de 1897, em data estrategicamente escolhida para a sua aventura, o artista e humorista francês Alphonse Allais publicava *Album primo-avrilesque*, com título em alusão ao próprio dia da mentira e que continha a partir dele o indício do sentido no qual a sua obra deveria ser enquadrada. Impresso em data notória para chistes e anedotas, o livro era composto de uma série de pinturas monocromáticas e de uma partitura musical silenciosa, em uma espécie de atitude satírica que sugere, em retrospecto, um dadaísmo *avant la lettre*. Mais do que uma brincadeira isolada sem qualquer gravidade derradeira, o álbum funcionava como uma espécie de catálogo de um tipo de obra que o artista começara a realizar cerca de quinze anos antes com a criação de *Première communion de jeunes filles chlorotiques par temps de neige*, sua primeira pintura monocromática exibida no ano de 1883¹, folha branca exposta em uma parede de seu salão contendo somente sua moldura e a descrição do título.

Em gesto irreverente, o autor batizava as suas obras com metáforas humorísticas que se reportavam à única cor escolhida para a representação. Por meio de uma homogeneidade composicional, todas as suas pinturas monocromáticas envolviam somente a eleição primária de uma tonalidade circunstancial e a procura subsequente de um título para que a sua anedota pudesse ser executada. Se a obra inteiramente revestida de branco insinuava, para Allais, um grupo de pálidas garotas recebendo a sua primeira comunhão na neve, o vermelho se referia a um grupo de cardeais ruborizados colhendo tomates na costa do Mar Vermelho. Em seu título, todos os elementos deveriam representar de maneira simbólica a própria cor ali referenciada, de modo que o quadro pudesse se justificar humoristicamente como um aglomerado de partes tonalmente análogas reunidas de um modo indiferenciado. Muitas vezes, lograra-se alcançar esse humor por meio de uma sugestão simbólica de modo que, em seu quadro monocromático cinza, com uma leve textura de grafite, o espectador deveria imaginar uma “briga de bêbados sob a neblina”. Mesmo a única partitura contida no álbum,

¹ A pintura foi exibida no “Salão de Artes Incoerentes”, em Paris. O movimento dos “Incoerentes” era constituído de uma série de artistas com uma atitude irreverente e satírica diante da arte, em postura anunciadora dos movimentos dadaístas do século XX. Um exemplo claro dessa filiação pode ser percebida em um desenho da Mona Lisa fumando um cachimbo intitulado *Le rire* realizado em 1887 pelo artista Sapeck, dotado de postura iconoclasta que será retomada por Marcel Duchamp em 1919 com o seu *ready-made* retificado.

em gesto bastante diverso do de John Cage com 4'33" décadas à frente, receberia o título de *Marcha fúnebre composta para os obséquios de um grande homem surdo*.

Embora as obras de Allais não sejam as primeiras peças monocromáticas registradas historicamente (pode-se aludir à ilustração do cosmo no livro de Robert Fludd publicado em 1617 ou à inclusão de uma página em preto no interior de *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, romance de Laurence Sterne escrito entre 1757 e 1769 e que apresenta ainda uma série de jogos estruturais e conceituais com a própria materialidade do livro), elas articulam-se a partir das próprias convenções pictóricas e, por mais que certas pinturas da mesma década contivessem propósitos semelhantes (a peça *Vue de La Hogue (effet de nuit)* de 1843 realizada por Bertall era uma nítida alusão satírica ao impressionismo), Allais reduz totalmente a tela à sua própria cor, não restando qualquer gesto expressivo por parte do artista na construção de seus elementos internos salvo pelo título e por uma moldura decorativa que enquadra a imagem e a legenda.

Inteiramente revestidas da cor eleita, sem qualquer elemento interno que se destacasse e pudesse denotar algum indício autoevidente, as pinturas monocromáticas contidas na série dependiam de uma contextualização literária para que a sua compreensão pudesse ser devida. Todo o jogo cômico realizado por ela depende da listagem de componentes que aludam à cor selecionada na própria legenda para o remate da piada. Da mesma forma, a sua composição musical silenciosa só faria sentido a partir da metáfora cômica contida em seu nome. Quando reduzidas à cor pura, a um minimalismo que repete as mesmas operações estruturais em cada uma de suas variações, toda a preocupação com a configuração física da obra se desloca para o seu significado, e o padrão formal contido nela só pode ser acessado por meio de uma apreensão cognitiva literária, desempenhada não por meio dos componentes pictóricos e sim através de sua legenda. Todo o valor da peça, para os seus comentadores, girará não em torno das justas relações entre a cor e as suas dimensões, mas entre a sua estrutura reducionista e o significado aludido, que por acréscimo oferece uma redundância de fatores capazes de elevar ainda mais a graça obtida pelo contraste entre a homogeneidade visual e uma multiplicidade textual escolhida através da uniformidade.

ALPHONSE ALLAIS: Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer rouge *in* Album primo-avrilisque, 1897. Fonte: commons.wikimedia.org

Nesse âmbito, se nos aventurássemos nos nossos contrafactuais, imaginando quais dos componentes contidos no quadro poderíamos alterar para que a peça conservasse o seu valor, logo constataríamos a prescindibilidade de quase toda a sua configuração visual: a experiência presente nos quadros de Allais não depende de suas dimensões, do material empregado e nem sequer do suporte que o abriga. Eles poderiam ser realizados em tamanho um pouco maior ou menor, com qualquer outro tipo de tinta que possibilitasse um efeito de regularidade visual e em qualquer local, seja numa folha de papel, seja numa tela em branco, seja em um mural ou nas próprias paredes de uma galeria. O único fator imprescindível em sua configuração visual é a exigência da totalidade de uma cor e a presença de uma legenda que posicione o seu título de modo adjacente à estrutura pictórica para que a piada possa ser compreendida. Do mesmo modo, a sua partitura pode não ser sequer executada para que o sentido da obra seja acessado, uma vez que ela não se articula através de um comentário a respeito dos próprios fenômenos sonoros, como será o caso da obra de Cage.

Não se trata, nessa situação, de uma experiência sensorial ou contemplativa, e sim de uma apreensão meramente intelectual ou cognitiva, de modo que qualquer alteração em seu âmbito visual, salvas as imposições estruturais contidas no seu radical formal entre o tom e o texto, não deslocará um grama sequer do sentido da obra. Se é imperativo, pelo efeito cômico almejado, que o seu enquadramento encerre-se dentro das convenções pictóricas ou musicais, não se pode dizer estritamente tratar-se de uma peça literária, embora o texto desempenhe nela papel importantíssimo. Parte de seu humor reside nas noções adquiridas do espectador em termos do que deveria ser a pintura ou música, sendo satisfeitas somente por um grau mais

básico e nuclear daquilo que a obra poderia conservar para ser vista como peça pictórica ou musical a fim de que a piada pudesse ser reconhecida em associação com essa convenção. Mas, ainda que mais de um século tenha se passado e que, durante ele, tenha-se florescido toda uma cultura de pinturas monocromáticas, ampliando as nossas convenções pictóricas, persiste o humor apresentado na obra.

Não é esse o caso, certamente, de uma pintura descrita por Søren Kierkegaard em seu livro *Either/Or*, publicado em 1843, constituída unicamente de um quadro inteiro vermelho. Para o filósofo, toda a ilustração de seu estado de espírito poderia ser percebida na presença de uma única cor. Nessa obra, “os hebreus já haviam cruzado o mar Vermelho e os egípcios se afogaram”², o que o faria encontrar paralelos em retrospecto com a sua própria vida, lembrando de “sua inquietação espiritual, o pai amaldiçoando Deus no alto de uma colina, o rompimento com Regina Olsen, a busca interior do significado do cristianismo, o permanente conflito de uma alma atormentada”³. Nessa hipótese, todo o significado que o filósofo dinamarquês quer dar à sua pintura deve passar necessariamente por algo mais do que o seu teor conceitual: estados de espírito como representações abstratas, ainda que ecoando um motivo temático em seu título ou descrição, dependem de uma justeza de sua configuração formal. As pinturas de Barnett Newman ou de Ad Reinhardt nos ensinaram que, nesses casos, a dimensão desempenha um papel importante na construção do sublime, de modo que se tal quadrado vermelho houvesse sido realizado em tamanho miniatural ou em um papel impresso em detrimento de materiais que enfatizassem convencionalmente um gesto expressivo, toda a experiência contemplativa e sensorial seria sabotada.

Pode-se argumentar algo semelhante acerca da obra de Allais, mas em direção oposta: caso a sua pintura tivesse sido realizada em estilo figurativo, dotada de uma arguta e realista representação em perspectiva que ilustrasse em detalhes os tais cardeais ruborizados e a sua colheita de tomates, parte da graça, derivada da homogeneidade estrutural, seria perdida. Se, nos dois casos, a forma da obra aparece no agenciamento entre a sua configuração física e o sentido inscrito nela, e em ambas há uma imprescindibilidade de certos componentes formais para que a obra possa “funcionar”, pode-se dizer que, no caso de Allais, esses elementos são mais da esfera conceitual do que da sua própria fisicalidade. Se a experiência é especialmente conceitual, todo ingrediente físico nela contido deve somente preencher o requisito para que esse entendimento seja realizado (o monocromatismo, a legenda e o gênero artístico). No caso da obra de Kierkegaard, por sua vez, toda a experiência emocional estaria ainda mais

² Søren Kierkegaard *apud* Arthur C. Danto, *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*, trad. Vera Pereira (São Paulo: Cosac Naify, 2005), p. 33.

³ Arthur C. Danto, *op. cit.*, p. 33.

determinada por sua particularidade, de modo que uma série de fatores contribuem para que a sua circunstancialidade seja alcançada. Por mais que a pintura de Allais se apresentasse sob uma forma unicamente verbal, à maneira das proposições de Yoko Ono, que sugerisse ao espectador que “imaginasse um quadro inteiro vermelho representando um grupo de cardeais ruborizados colhendo tomates”, o seu humor ainda se conservaria. O mesmo não se pode afirmar a respeito da metáfora contida na pintura de Kierkegaard, que dependeria de sua própria materialidade para ser experimentada. Parte da piada de Allais está, nesse sentido, ligada a um exame crítico por parte do espectador do próprio meio em que ela se insere, o que explica de certo modo o seu prefácio, que parece antecipar os mesmos preconceitos presentes no texto de Marcel Duchamp a respeito de pintores. Sobre eles, Allais diz: “Ridículos artesãos que precisam de milhares de cores diferentes para expressar suas penosas concepções”⁴.

ALPHONSE ALLAIS: Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd, 1897.

Fonte: commons.wikimedia.org

II

MARCEL DUCHAMP

Uma das primeiras propostas a favor de uma arte conceitual, embora não denominada como tal, pode ser encontrada nas formulações pessoais de Marcel Duchamp. Em um excerto de 1946 denominado “Pintura... a serviço da mente”, o artista francês opunha-se à arte de teor retiniano e sensual, clamando pela volta de uma pintura que, conforme ele indicava, era, cem anos antes, de vocação literária. Embora reconhecesse o valor do futurismo ou da pintura de Henri Matisse, Duchamp incomodava-se com a predominância da fisicalidade da arte em seu

⁴ Alphonse Allais, *Album primo-avrilisque* (1897), p. 4.

tempo. Enjoado, como afirmaria, da expressão “burro como um pintor”, fugindo dos aspectos meramente contemplativos e das relações pictóricas abstraídas na configuração de um quadro, o artista endossava o seu interesse primário por ideias e não por “produtos visuais”. “Queria recolocar a pintura a serviço da mente”⁵, afirmava ao justificar a sua empreitada no dadaísmo que, conforme sua definição, constituiu-se em uma espécie de “protesto extremado contra o lado físico da pintura”⁶.

Um pintor sensorial, para o artista, seria um escravo dos próprios pontos de referência, comentando com ressalvas a respeito das inovações epistemológicas trazidas pelo cubismo acerca da natureza da arte: “os cubistas, decerto, estavam inventando muita coisa por esse tempo. Tinham muita coisa nas mãos para se preocuparem com uma perspectiva filosófica; e o cubismo deu-me muitas ideias para a decomposição das formas. Mas eu pensava na arte em escala maior”⁷. Mais do que investigar de maneira autoconsciente o próprio meio, conforme a ideia apregoada pela teleologia modernista, o que Duchamp implica através desse comentário quando afirma pensar na arte em escala maior, é que a autocrítica dele envolve o próprio conceito de arte e não de seus gêneros específicos. Que o cubismo tivesse realizado isso até certo ponto, era reconhecível. No entanto, ele haveria se deparado com o limite da própria modalidade pictórica, baluarte que Duchamp procurara ultrapassar.

Citando os escritores Jean-Pierre Brisset e Raymond Roussel como algumas de suas influências naquele período, ele elogiava o primeiro justamente pela análise filológica que ele teria empreendido da linguagem, uma “análise desenvolvida por meio de uma inacreditável rede de trocadilhos”⁸. Embora em suas premissas Duchamp não pleiteasse necessariamente um radicalismo na “desmaterialização” da obra de arte perseguido pelos artistas conceituais posteriores, elas decerto continham a semente para que aquele ponto de vista florescesse em um novo ramo artístico, tanto por seu comentário a respeito de sua afinidade com um campo literário que investigaria a própria língua mais do que o seu próprio meio, quanto por sua própria prática enquanto autor. Em algumas de suas obras, as elipses contidas nos elementos apresentados aproximavam-se das estéticas simbolistas e surrealistas que ampliavam a ambiguidade do sentido da peça por meio da associação não lógica entre os seus elementos. *Why Not Sneeze, Rose Sélavy?*, de 1921, consiste de uma gaiola composta de 152 cubos brancos de mármore (que remetem a blocos de açúcar), um termômetro de mercúrio, um osso de siba e um pequeno prato de porcelana. Por meio de intervenções, como em sua *Roda de*

⁵ Marcel Duchamp in H.B. Chipp (org.), *Teorias da arte moderna*, trad. Waltensir Dutra (São Paulo: Martins Fontes, 1996), pp. 396-401.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

bicicleta (1913) em que posicionava o elemento do título sobre um banquinho de madeira; ou em outro de seus *ready-mades* retificados de 1919 denominado *L.H.O.O.Q.*, em que Duchamp desenhava um bigode em um cartão-postal contendo a reprodução gráfica da *Mona Lisa*, o artista negava a procura da dimensão sensorial de uma obra de arte em prol do âmbito filosófico. Embora eventualmente alguma relação de afinidade com a sensibilidade visual da peça pudesse se manifestar da parte do espectador, o núcleo de sua articulação envolvia o emprego de materiais que insinuassem que tal dimensão só pudesse surgir de modo incidental.

Por mais que esse grupo de obras deslocasse as investigações plásticas de uma obra de arte para uma esfera conceitual, e por mais que elas empregassem materiais já fabricados em sua constituição, sua composição era tipicamente escultórica: se a intervenção não ocorria sobre dois blocos de pedra e sim a partir de padrões configuracionais já engendrados, somente mudavam os métodos de realização. Mas e nas obras em que não havia qualquer interferência da parte do artista em sua configuração física? Nos *ready-mades* brutos, objetos demovidos da esfera do cotidiano e alçados à condição artística, em seu estágio inalterado de matéria-prima, Duchamp passa da esfera da pesquisa de seu próprio meio para a investigação das linguagens da arte. Em 1914 é um porta-garrafas que realiza a passagem; em 1915 uma pá de neve (agora intitulada de *Em Antecipação ao Braço Quebrado*) ganha, além de condição distinta, função metafórica; em 1917, Duchamp batiza um mictório de *Fonte* e o submete para avaliação em uma exposição. Em suas configurações, não há qualquer interferência do artista, não há um deslocamento de seus formatos materiais na criação de peças insólitas; tais obras apresentam a própria condição física que elas detêm no ambiente literal, e suas funcionalidades em contexto não-artístico desempenham nele função metafórica. Duchamp remove a etapa entre o projeto e a materialização da peça, que consiste no seu processo de construção.

Desvendar as suas relações configuracionais é tarefa infrutífera. Não cabe investigar as relações que certa curva desempenha na modelação de certo plano, como tal plano trabalha a profundidade por meio da coluna vertical ou da disposição piramidal dos furos que recortam seu fundo branco, ou “o modo como as partes podem relacionar-se mutuamente na natureza dos signos ou conjuntos de significado”⁹, como apontaria a crítica de arte Rosalind Krauss. “Não foi Duchamp que ‘pretendeu’ as relações formais do mictório, não se pode compreender o trabalho como tendo codificado os significados veiculados por decisões formais”¹⁰, afirmou Krauss. Ainda assim, podemos investigar de que modo as relações formais contidas naquele objeto e não em outro objeto específico direcionaram as escolhas composicionais do artista

⁹ Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, trad. Julio Fischer (São Paulo: Martins Fontes, 2007), pp. 91-97.

¹⁰ Ibid.

francês, não pela descrição e interpretação de cada um dos elementos contidos em sua superfície dentro de uma dinâmica perceptiva funcional, mas pela própria natureza do objeto elencado, do contrário seríamos obrigados a reconhecer uma relação de equivalência entre o significado do urinol e dos outros *ready-mades* duchampianos. Há, entretanto, uma escolha configuracional que orienta cada uma das decisões de apropriação do artista. Pensemos o que aconteceria caso tal mictório fosse dotado de um aspecto relacional mais afirmado (se, por exemplo, ele fosse na realidade, peça de design originada da Bauhaus ou da escola de Ulm). Provavelmente nossa atenção seria deslocada para a sua configuração (lembramos das associações com as obras de Brâncusi que a própria *Fonte* já sugeriu) e parte das investigações em torno da apropriação do objeto girariam em torno de comentários acerca de seu potencial contemplativo ou perceptivo. Do mesmo modo, caso o artista houvesse remetido ao comitê de julgamento alguma peça funcional com propriedades escultóricas típicas dentro de uma determinada convenção (como por exemplo o *Saleiro* de Cellini), o juiz, ignorando a sua autoria e a sua proveniência (lembramos que os comitês julgadores tomavam as obras por seus aspectos apresentacionais), não teria qualquer dificuldade em reconhecê-la como obra de arte.

MARCEL DUCHAMP: Fonte, 1917. Fotografia de Alfred Stieglitz. Fonte: cdn.britannica.com

Parte, portanto, da equação conceitual de Duchamp depende de seus atributos físicos serem dotados de elementos em sua configuração capazes de metaforizar para o significado que o artista incute à sua obra (dentre eles a neutralidade visual que incorpora a dicotomia nos termos que o artista coloca entre percepção e intelectualidade). Outra parte, mais significativa, depende do caráter de indiscernibilidade entre o objeto artístico e o objeto comum: ele não

deve se parecer com uma obra de arte, não deve ser reconhecido por convenções próprias do meio em que se inscreve, não deve ter qualquer elemento que o afirme como tal. É somente desse modo que ele será capaz de desempenhar a questão na medida em que ela se coloca: como reconhecer uma obra de arte se não pelo conjunto de elementos visuais que elas compartilham com obras da mesma classe? É somente através de um objeto que sinalize para a ausência de tais conjuntos que Duchamp realiza a crítica do meio (através da indiferença visual) e também do próprio conceito de arte, que deverá ser formulado a partir daí em torno do que constituiria a obra de arte e o que a separaria do objeto não-artístico, se em aparência eram iguais. Não tratava-se de reconhecer as qualidades estéticas de um objeto não-artístico (esse é um dos perigos que o artista identificava e que o levou a empregar um urinol e não um arranjo de flores ou qualquer objeto decorativo que se sobressaísse) mas de certificar a obra de arte da propriedade de se atribuir um significado em uma dimensão histórica a qualquer código configuracional, que é por ele neutro sem essa condição.

III

ROBERT RAUSCHENBERG

Um desdobramento paradigmático da lógica do *ready-made* de Duchamp é a obra *Erased de Kooning Drawing* de Robert Rauschenberg, realizada em 1953. Na esteira de suas pinturas monocromáticas realizadas no período, o artista teria solicitado a Willem de Kooning, seu amigo e um dos principais representantes do expressionismo abstrato (vanguarda em que cada elemento no arranjo de uma tela deve encontrar uma justa correspondência expressiva), um desenho ou algum esboço realizado por ele para que ele pudesse apagar. Por meio de uma seleção cuidadosa, De Kooning acedeu ao pedido através de um complexo trabalho escolhido por ele tanto por sua própria ligação pessoal com o objeto quanto pela própria articulação da peça, priorizada de modo a dificultar o processo de apagamento de Rauschenberg.

Duchamp, a respeito de seus *ready-mades*, havia oferecido uma categorização possível de seus expedientes: haveriam os *ready-mades* puros, alçados à condição de arte sem qualquer intervenção criativa; os assistidos, frutos da combinação de dois objetos distintos em um novo contexto; os retificados, que detinham alguma alteração substancial no objeto selecionado; e ainda os recíprocos, que consistiam na sugestão do percurso inverso, tomando um objeto artístico e o empregando como um objeto comum (uma das ilustrações desse tipo de objeto era a hipótese de utilizar uma pintura de Rembrandt como tábua de passar). Pode-se dizer,

dentro disso, que o trabalho de Rauschenberg, que consistiu no apagamento de uma pintura de De Kooning, é uma espécie de híbrido entre um *ready-made* retificado e um recíproco, uma vez que haveria se servido não de um objeto comum para corrigi-lo na esfera artística e nem de um objeto artístico para inseri-lo na esfera comum, mas de um objeto artístico corrigido dentro da esfera artística.

ROBERT RAUSCHENBERG: Erased de Kooning Drawing, 1953 (64.1 cm x 55.2 cm x 1.3 cm).
Fonte: sfmoma.org.

O resultado final da aventura é um quadro monocromático em que quase não há vestígios do desenho original de De Kooning, conservando somente as suas dimensões (com seus 64.1 cm x 55.2 cm x 1.3 cm). Ela é paradigmática por se revelar como um curioso exemplo de uma obra que partiu do estágio de *ready-made* em seu processo composicional, tomando um objeto já existente do qual, em um estágio inicial, não se poderia distinguir a sua própria manifestação física da apropriação de Rauschenberg, para convertê-lo em um minimalismo aparente através do qual todo o sentido da obra deriva de elementos visuais que só são perceptíveis por seu título e pela historicidade da peça (seu contexto e suas convenções). Não há qualquer evidência interna que sugeriria o significado da obra, uma vez que as marcas de apagamento operam pela ausência e não pela presença (é o inverso da peça de De Kooning ou de seus demais quadros onde o gesto do desenho ou da pincelada afirmariam, mediante a sua teia relacional, um significado cada vez mais específico). Pelo apagamento, Rauschenberg imita o mesmo ato de De Kooning de afirmar uma obra expressivamente, mas com o resultado sensível inverso, uma espécie de sinal trocado grave o suficiente para que somente o conceito

de seu gesto expressivo seja afirmado e não a manifestação sensível dele. Trata-se da subordinação de sua configuração física a um enunciado previamente demarcado.

Uns anos mais tarde, Rauschenberg trabalhará novamente com o conceitualismo. Em uma exposição organizada pela galeria Iris Clert, que convocava uma série de artistas a realizarem as suas versões de um retrato da dona da galeria de nome homônimo, o artista envia um telegrama contendo a seguinte frase: “Esse é um retrato de Iris Clert se eu digo que é”¹¹. É somente por meio do registro desse telegrama que o espectador poderá acessar o retrato imaginário de Iris Clert desenvolvido por Rauschenberg. O problema constitui-se na não-correspondência visual entre o objeto apresentado e a maneira como ele se enuncia. Não se trata de uma descrição literária e, ao contrário das proposições heurísticas executadas por artistas conceituais das décadas posteriores, que insinuarão uma ação imaginária a partir de uma indicação textual, Rauschenberg não está sugerindo ao espectador a ideação de uma representação a partir do telegrama e sim afirmando que o próprio telegrama constitui-se como um retrato de Iris Clert.

Caso Rauschenberg enviasse à galeria um retrato de Martha Jackson afirmando tratar-se de Iris Clert, a metáfora seria compreendida em outros termos e talvez o significado aludido pudesse orbitar em torno de alguma formulação acerca de predicados hipotéticos dedutíveis em donas de galeria. Se, por outro lado, ele enviasse uma representação abstrata, ele talvez sugerisse uma relação entre a expressividade sígnica contida em algumas linhas, cores ou movimentos e a personalidade de Clert. É necessário, para isso, que exista uma ausência de correspondência entre aquilo que se observa sensivelmente e aquilo que se formula na esfera intelectual para que o conceito se afirme. O espectador deverá observar na própria materialidade da peça, como se tratasse de uma evidência sensorial impossível, o próprio retrato da galerista inscrito naquelas fontes e naquela folha, em uma impraticável pareidolia. Trata-se, nesse caso, de uma espécie *ready-made* puro como os de Marcel Duchamp que ofereceriam dois significados distintos à uma mesma configuração física: uma delas é o próprio ato do telegrama enquanto objeto mundano e o outro o telegrama dentro de um contexto artístico afirmando-se como algo além daquilo que se manifesta, evidenciando-se como significado. A camada nova que Rauschenberg oferece a isso reside no paradoxo de que o telegrama contém a própria inscrição textual que já oferece um significado representativo diegético que contradiria o seu significado extradiegético.

¹¹ Robert Rauschenberg, *This is a Portrait of Iris Clert if I Say So*, 1953.

IV ISIDORE ISOU

Um incidente diverso acrescentado ao itinerário da arte conceitual pode ser encontrado nos trabalhos do artista romeno radicado na França Isidore Isou, cujos projetos perpassaram o campo da poesia, do cinema, das artes visuais e também da crítica de arte através da criação do Letrismo, movimento de vanguarda que emprestou em geral do dadaísmo e da arte de Marcel Duchamp a inquirição por uma arte intelectual ou imaginária em contraste com a sensorialidade retiniana. Dentre as suas proposições estéticas, encontra-se aquilo que Isou denominaria como *Art esthapériste*. Por meio da junção dos termos *esthétique* (francês para “estética”) e *apéiros* (do grego “inumerável”) ou por sua variação terminológica alcunhada de “arte infinitesimal” (em alusão às quantidades infinitesimais introduzidas por Gottfried Wilhelm Leibniz), o artista romeno sugeriria um tipo de arte que orbitasse através de atributos que só pudessem existir conceitualmente e não fossem percebidos através da manifestação física dos sentidos.

Em 1956, em seu texto “Introduction à une esthétique imaginaire”, Isou intercede por uma arte na qual os meios sejam indiferentes neles mesmos (antitética à corrente moderna tradicional que apregoava a autossuficiência de cada um deles na busca por aquilo que os definiria), funcionando não pelo valor que carregariam por si, mas como veículos utilizados em prol de uma arte imaginária. Como um enzima catalisadora, aquilo que se apresentaria fisicamente ao espectador deveria ser somente um mecanismo de ativação para a “verdadeira obra” que aconteceria nas suas inferências mentais. Embora tingido de uma excessividade retórica típica da era dos manifestos que concederia uma importância em termos de novidade muito maior a essa empreitada do que ela realmente teria, uma vez que, com algum esforço, poderíamos deduzir que o componente filosófico da estética de Isou nesse caso seria somente uma opção pelo privilégio de certos componentes da estética croceana (que reconheceria em toda obra de arte, mesmo aquelas menos “mentais”, a condição de veículo para uma intuição que seria para ele a verdadeira obra de arte), é na enunciação por uma desmaterialização da arte e por seu papel nessa cadeia evolutiva da arte conceitual que sua asserção oferece uma contribuição.

ISIDORE ISOU: Sonnet infiniésimal, 1958. Fonte: Sami Sjöberg, 2015.

Do mesmo modo que Duchamp, algumas de suas obras optam por uma obstrução ou multiplicação do sentido que terminaria por chamar a atenção para a sua superfície mais do que para o sentido não derivável dela sem necessariamente aceder às inquirições mais conceituais da ontologia artística. Um exemplo é o seu *Soneto infiniésimal*, uma peça poética abstrata que “joga com a estrutura do soneto (abab cdcd efe fgg) sem provir conteúdo semanticamente significativo [...] [e que] demonstra como um sistema de sinais pode ser utilizado para criar uma forma poética sem qualquer conteúdo linguístico específico”¹². Outras de suas obras, no entanto, forneceriam, não tanto por suas justificações filosóficas mas através de modos distintos de articulação formal, os primeiros exemplares paradigmáticos de uma arte de configuração física imprevisível oriunda da radicalização da abertura da peça, criando problemas para a discernibilidade do objeto mediante os seus modos de apresentação.

Em 1951, alguns anos antes de seu manifesto, Isou criava a obra *Film débat*, discussão entre o autor e o público acerca de um filme inexistente¹³. Dotada de um radical formal que articula-se somente por meio da circunstanciação de um ambiente, uma ação e um objeto envolvendo essa ação (no caso, um filme imaginário, um debate acerca desse filme inexistente e um local propício para que essa obra pudesse ser realizada), a peça adquiriria uma indeterminação radical em sua manifestação física, configurando-se como uma das primeiras obras que se articularia de maneira imprevisível, onde a intervenção orientada da peça adquire um nível ainda menos certo de referência. É por conta disso que a distinção que elaboramos no primeiro capítulo entre a forma e a configuração de uma obra de arte se torna importante

¹² Sami Sjöberg, *The vanguard Messiah: lettrism between Jewish mysticism and the avant-garde* (Berlim: Walter de Gruyter GmbH, 2015), p. 92 (tradução nossa).

¹³ Mario Costa, *Ebraismo e arte contemporânea: Clement Greenberg, Arthur Danto, Isidore Isou, Abraham Moles* (Itália: Mimesis Edizioni, 2020) (tradução nossa).

nessa etapa. Uma desmaterialização completa do objeto artístico não pode ser alcançada, uma vez que ela depende de artifícios que possibilitem o enquadramento dessa intuição, não havendo como uma intuição solipsista configurar-se como obra de arte, uma vez que é somente por meio da corporificação que esse significado pode ser efetuado.

Se o debate fílmico de Isou fosse substituído por um debate sobre uma partida de futebol fictícia ou sobre os resultados parciais da apuração de uma eleição imaginária, a miríade de manifestações físicas possíveis aconteceria por meio de um outro represamento e a gesticulação talvez se tornasse mais enérgica ou inflamada. De modo análogo, caso o debate sobre esse filme inexistente especificasse o seu conteúdo temático, convidando o público a conversar sobre um registro neorrealista inexistente do pós-guerra, sobre um documentário etnográfico ou sobre um faroeste americano, uma outra gama de manifestações possíveis seria ativada e tornaria o significado da obra menos ambíguo e mais condicionado. Caso, ao invés de um debate, a obra de Isou se construísse por meio de uma crítica de jornal sobre um filme não existente, ela já não dependeria do espectador para a sua concretização. De qualquer modo, é por meio dessa forma que a configuração indeterminada pode ser efetuada como obra de arte e não como intuição gratuita.

Para a execução da peça, os espectadores que dela participarem devem compreender contextualmente o que é um debate, o que é um filme e como ocorrem os debates de filmes, trazendo as suas próprias noções prévias a partir das quais os seus comportamentos durante a obra irão se realizar. Mesmo no caso de um dos audientes ignorar essa demanda, comentando sobre bolos ou sobre qualquer outro assunto alheio, seja deliberadamente seja por desconhecer algum dos pré-requisitos listados para esse debate, será justamente essa quebra de expectativa em torno da situação projetada que criará o humor ou o estranhamento ao hábito manifestado por esse participante no ambiente. Toda e qualquer manifestação só pode ser compreendida a partir dessa moldura. Alterando-a, torna-se outra a peça.

No conjunto de obras apresentadas dentro de seu conceito de “Arte supertemporal”, criado pelo artista em 1960, algumas breves coordenadas participariam o espectador em um contexto delimitado por Isou. Nelas, o artista criaria peças que tornariam a sua temporalidade ainda mais contingente: por meio de estruturas manipuláveis, Isou ofertaria o mínimo possível de instruções, de modo com que aqueles que atendessem aos ditames da obra pudessem manuseá-las da maneira como bem entendessem por períodos imprecisos de tempo¹⁴ (como o título da obra indicaria, a sugestão é de que essa manipulação pudesse durar indefinidamente ao longo dos séculos, com uma dilatação temporal prevista). Em *La conquête de l'univers*,

¹⁴ *Ibid.*

realizada em 1963, o artista romeno ofereceria, com um certo senso de humor, um envelope no qual o espectador poderia preencher com o que desejasse, como “páginas de livros, botões de camisa, bitucas de cigarro, galáxias ou simplesmente partes do último imbecil que você assassinou na véspera”¹⁵. Nele, o artista sugeria ao espectador a criação de uma obra de arte que lhe aprouvesse, como “um romance, um poema, um balé, uma pantomima, um quadro, um filme, uma peça de teatro ou não importa qual expressão estética adquirida ou que venha a ser”¹⁶, indicando ainda a possibilidade de sua realização em períodos muito posteriores de tempo nos quais novas modalidades artísticas pudessem ter sido desenvolvidas. Essa previsão supertemporal está sinalizada quando Isou afirma que “você pode guardar essa realização tal como ela é ou oferecer a quem você desejar para que ela possa esvaziar ou preencher ao seu critério antes de transmiti-la a qualquer outro, e assim por diante de séculos em séculos”¹⁷

ISIDORE ISOU: La conquête de l'univers, 1963. Fonte: artnet.fr

É também nesse mesmo ano que Isidore Isou escreve “Manifestes brefs infinitésimaux”. No texto, ele convida o espectador a conceber diferentes situações na sua mente, incluindo imaginar abstrações conceituais que não podem ser pensadas dentro de um espaço ou tempo convencional. “Lamba o muro, o ar ou a vida, invente a substância de um gosto novo, impossível [...] Invente uma matéria nova tátil inexistente [...] Respire o ar ou nada, invente perfumes inconcebíveis”¹⁸. Embora a arte “baseada na imaginação infinita ainda requeira o

¹⁵ Isidore Isou, *La conquête de l'univers*, 1963. Envelope impresso (22 x 15 cm). (tradução nossa)

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Isidore Isou *apud* Sami Sjöberg, *op. cit.*, p. 95.

enquadramento institucional correto (como uma galeria ou um livro) para ser considerada arte”¹⁹, ao contrário da hipótese croce-greenbergiana, é justamente nesse privilégio de um enquadramento quântico em torno da manifestação dessa espacialidade e da temporalidade, de modo diverso ao que chamaríamos de uma obra adequada aos enquadramentos “clássicos” do espaço e tempo, que Isou assistiu na elaboração de uma arte voltada para configurações ainda mais fortuitas.

V

YVES KLEIN

É esse espaço negativo acessado através da abstração de um espaço concreto que se tornará uma das principais contribuições de artistas desse período para o desenvolvimento posterior da arte conceitual. Por meio desse problema, o artista Yves Klein realizará, por volta da mesma época que Isidore Isou propunha a sua arte imaginária, uma exposição intitulada *Le vide* (1958), contendo uma série de obras “imateriais”. Como o próprio nome sugere, a mostra consistia antes desse vazio do que de qualquer manifestação sensorial perceptível por meio de um objeto visual. “Klein tinha mandado retirar todo o mobiliário do interior da galeria, não escapando sequer o telefone, que ficou instalado fora do edifício”²⁰, conta a historiadora da arte Hannah Weitemeier em sua monografia dedicada ao artista. Com um convite de entrada compartilhado com uma outra exposição que tomava parte no lugar (*Época pneumatika*) para incentivar a participação do espectador na mostra vazia, aquele que adentrasse o recinto logo se depararia com um interior todo pintado de branco pelo artista nos últimos dois dias, “a fim de obter a intensidade luminosa e captar a vida própria a esta não-cor”²¹.

Organizado como um evento cultural além de uma exposição artística, tendo contado até mesmo com uma iluminação azul com a tradicional tonalidade de Klein no Obelisco localizado na Place de la Concorde, e com a própria tintura das janelas da fachada da mostra nessa mesma cor, o episódio ainda disponibilizaria um coquetel “que tinha a particularidade de tingir de azul a urina dos visitantes”²². No entanto, é na contextualização análoga à do debate fílmico de Isou, que se inseriria a manifestação da obra. Conforme conta-se, “a galerista Iris Clert chegaria a vender duas obras de arte ‘imateriais’, ficando os compradores fascinados com o insólito da ideia”²³. Evidentemente, todas as obras “imateriais” encontradas

¹⁹ Sami Sjöberg, *op. cit.*, 95.

²⁰ Hannah Weitemeier, *Yves Klein. 1928-1962. International Klein Blue*, trad. Alexandre Correia (São Paulo: Taschen, 2005), p. 31.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 32;

²³ *Ibid.*

na exposição eram manifestações imaginárias de um mesmo radical formal contido na própria exibição e não se tratavam, a despeito das transações comerciais, de vários exemplares objetuais e sim de representações simbólicas. Nelas, Klein delimitava a reação do público a um contexto através do qual o seu significado seria apreendido.

Torna-se desnecessário reiterar a esse ponto que, caso o artista francês tivesse optado por realizar qualquer outro evento imaginário, como um sarau ou uma peça de teatro, o feixe de reações seria outro. No lugar de duas obras “imateriais” vendidas por uma galerista ou da projeção mental de quadros ou esculturas em um interior esvaziado delas, as testemunhas teriam que se esforçar para ouvir declamações não realizadas, editoras adquiririam direitos quiméricos das obras e o local estaria repleto de poltronas ou de um palco, inexistindo os coquetéis e as perambulações habituais presentes na manifestação física de uma exposição, e seria demovida a afirmação da figura do artista presente na exposição. Também como ele, Joseph Beuys, Piero Manzoni e outros alicerçarão a sua obra por meio de um prisma de suas figuras individuais. Enquanto a obra de Beuys se reportará à construção de sua personalidade xamânica, Klein preparará os indícios para que esse vazio seja compreendido por meio de seu misticismo. Isso pode ser verificado nos comentários derivados da exposição, como o do pintor cubano Wifredo Lam, que “chegou a comparar a iniciativa a uma ‘síntese totêmica’ de uma época pré-histórica”²⁴ ou do autor Albert Camus que teria escrito ‘Avec le vide les pleins pouvoirs’ no livro de honra da exposição²⁵.

O ponto culminante dessa noite seria o discurso de encerramento proferido pelo próprio Yves Klein, no qual saudava o advento da “Época Pneumática” como um verdadeiro acontecimento histórico para o mundo da arte. Enquanto “A Época Azul” repousava ainda nas concepções ocidentais de uma espiritualização do corpo, com a “Época Pneumática” Yves Klein enveredava pelo caminho inverso, o da encarnação do espírito tal como ele se manifesta na vida prática. Segundo a filosofia grega, “pneuma” não significa apenas a atmosfera em geral, mas sobretudo, o fôlego, a respiração, a substância gasosa que permite a respiração no homem, interpretada como princípio vital, o poder e a força do espírito.²⁶

Independentemente do romantismo contido nas alegações de Klein e a despeito de qualquer tentativa de submissão de compreensão da obra à sua intenção, o que nos interessa a respeito da postura do artista francês é que nele a presença do conceito e do vazio aparece pela primeira vez filtrada por meio de uma afirmação da própria personalidade do artista como elemento conceitual. Poucos anos depois, a célebre fotografia do artista francês efetuando o seu famoso “salto no vazio” confirmaria o diagnóstico. Datada de 1960, ela é a ilustração da

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

hipótese de Klein de que a única obra que o artista deveria realizar seria a sua reinvenção constante. Mais do que uma reinvenção estilística, uma mudança de fases no interior de sua carreira, o que o artista parece implicar é que a sua própria vida havia se transformado em um constante ato performático. É escusado alegar, por exemplo, que as duas “obras imateriais” vendidas pela galeria Iris Clert em sua exposição de 1958 não o teriam sido assim efetuadas caso não acarretassem em um patrocínio direto ou indireto ao artista em um gesto mecênico.

É somente por isso, estendendo o exame institucional da arte à esfera do artista, em uma continuação da investigação iniciada por Duchamp em 1917 com a inscrição de seu mictório em uma exposição de arte a fim de realizar uma metacrítica de sua definição, que Klein poderá realizar uma obra como *Zone de sensibilité picturale immatérielle* entre 1959 e 1962. Deslocando a investigação institucional do campo do artefato para o campo da figura do criador, o artista passará a comercializar a sua própria sensibilidade artística por meio de operações realizadas às margens do rio Sena. Como uma transação econômica, envolvendo ouro e um comprovante, Klein vendia a sua sensibilidade artística para um comprador interessado que a adquirisse imaginariamente. O evento poderia ainda ser completado caso o comprador decidisse queimar um desses comprovantes, ao passo que o artista atiraria ao rio o ouro pago pela transação.

Comercializando simbolicamente o artefato imaterial mais caro a um artista (a sua sensibilidade), cuja manifestação física inexistiria em qualquer estágio e cuja apreensão ideal não poderia ser efetuada nem ao menos como imaginação sensorial conforme algumas das proposições heurísticas de Isou, uma vez que a sensibilidade é um conceito imaterial, a obra de Klein converteria-se em uma espécie de espelhamento de um paradoxo. Nesse caso, é possível argumentar que a manifestação física da obra é a própria transação econômica, espécime de *happening* ou performance, uma vez que a “sensibilidade” de alguém não pode ser um objeto nem em um sentido ideal. No entanto, pode-se afirmar com senso de humor e com certa razoabilidade que oito exemplares dessas zonas de “sensibilidade” foram vendidos entre 1958 e 1962 (um dos seus últimos compradores foi o escritor Dino Buzzatti, autor de *O deserto dos tártaros*), o que torna possível a sua inserção dentro do hemisfério da impossibilidade de configuração física da peça. A importância da contribuição de Klein na afirmação da figura do artista, nesse caso, reside no irônico fato de que a execução da peça estava prescrita temporalmente no próprio período que duraria a vida do artista: após a sua morte, em 1962, mais nenhum exemplar de sua sensibilidade foi comercializado.

YVES KLEIN: Transação da zona de sensibilidade nº 6 em fevereiro de 1962 efetuada entre Klein e o compositor Claude Pascal em fotografia de Giancarlo Botti. Fonte: yvesklein.com

VI

STANLEY BROUWN

No ano de 1960 o artista surinâmes Stanley Brouwn concedeu a todas as sapatarias da cidade de Amsterdã o estatuto de obra de arte e reivindicou a sua autoria. Do precedente aberto por Duchamp pela atribuição de um significado artístico a um objeto extraído de contexto literal, Brouwn reteria o predicado da indiscernibilidade e o reverberaria retirando-o de um ambiente artístico que ainda permitiria um contexto privilegiado de apresentação e levando-o para um local em que as convenções que permitissem ao espectador reconhecer que aquilo se tratava de uma obra de arte aparecessem ainda mais nubladas. Nos *ready-mades* puros de Duchamp, havia essa indistinção entre o objeto comum e o objeto artístico em termos configuracionais, de modo que o espectador não poderia reconhecer sua condição de obra de arte através das convenções internas que a orientavam. Não se tratava de uma peça que o próprio artista teria realizado manualmente e não se parecia com uma obra de arte ou com as expectativas que um espectador nutria do que constituiria uma obra de arte. Ademais, a peça levantava a questão: por que esse urinol é uma obra de arte e não aquele outro? Não só as relações de classe entre os objetos poderiam abrir prerrogativas para que qualquer mecanismo hidráulico se tornasse

reconhecido como obra de arte como, por extensão, abria a possibilidade de qualquer outro objeto ser imediatamente tomado como tal.

Reconhecer as obras de arte pela sua configuração física, removendo-lhes a sua dimensão histórica e o significado que lhe é atribuído dentro dela, certamente acarretaria em problemas incontáveis no discernimento perceptivo do que era uma obra de arte. Não havia como precisar por que dois urinóis idênticos (pensemos na linha de produção da companhia Mott Iron Works, responsável pela fabricação do elemento base para a *Fonte*) seriam dotados de condições diversas somente por suas características físicas. Tratava-se de reconhecer nisso a legitimidade da historicidade e do sentido de uma obra para compreender que a sua função dentro de uma determinada convenção e enquadramento é que permitia que aquele objeto fosse dotado de sentido artístico e não um outro. Não haveria um código genético dotado de significado artístico intrínseco; era a capacidade do indivíduo conferir a uma determinada configuração um sentido específico dentro da história, crítica e teoria de arte que possibilitaria essa resolução. Constatando isso, o que realiza Brouwn? Uma obra em que essa relação de indiferença entre a sua apresentação e o contexto literal torna-se ainda mais radical, uma vez que, ao contrário do *ready-made* puro de Duchamp, ela não se encontra dentro de um contexto artístico privilegiado, como um museu ou uma galeria, mas em um ambiente real.

Essa indiscernibilidade física da *Fonte* ou de qualquer outro *ready-made* escultórico posicionado em um museu tem um limite que é pautado pela identificação de um ambiente privilegiado: por mais que a obra indique que todo objeto e qualquer forma pode se tornar arte desde que ele adquira uma identidade artística, a sua inserção em um ambiente distinto dá ao espectador a chance de reconhecer que isso só pode ser realizado quando ele transita de uma zona não-artística para uma artística, de modo que qualquer elemento posicionado sobre um plinto ou disposto à parede, reproduzido fotograficamente nas páginas de uma revista ou livro de arte, contando com uma legenda ou com algum indício que lhe assegure sua condição, será facilmente reconhecido como tal. Trata-se de indicadores contextuais que reduzem o caráter de indiferença entre a configuração física de dois objetos iguais com condições diferentes, e que descartam ao espectador a chance de tomar prontamente qualquer objeto que se encontrar à sua frente como peça. Mais do que isso, a autoria de Duchamp não estaria presente em todo urinol, mas somente naqueles dos quais eles se apropriasse e atribuísse tal estatuto. No caso de Brouwn, entretanto, por mais que essas mesmas questões sejam herdadas, há uma distinção crucial no modo de apresentação contextual: embora o enunciado do artista possa ser disposto em um museu, em uma publicação ou em qualquer outra instituição artística, o seu modo de apresentação ainda está inserido dentro do contexto literal.

Todas as sapatarias de Amsterdã continuam sendo reconhecidas como sapatarias, ao contrário de um objeto escultórico apropriado que tem a sua função real negada no instante em que ele adentra o museu (ele não é mais empregado como um urinol mas como um objeto destituído de suas funções hidráulicas, como um receptáculo de um significado específico, por mais que a sua configuração física como urinol seja determinante para o tipo de significado que se vai expressar). Ele se torna metáfora ou representação, ao passo que as sapatarias de Brouwn continuam desempenhando a sua função real e todo indivíduo que se dirigir a alguma delas para comprar calçados não estará necessariamente se inteirando do fato de estar diante da peça do artista surinamês. Essa questão inexistente em Duchamp: tanto aquele que conhecesse a sua estratégia quanto aquele que desconhecesse, quando diante de um urinol idêntico ao seu, disposto em um banheiro, não reconheceriam ali a peça do artista francês, já que não era todo urinol que consistia sua obra, mas apenas aqueles que o artista designava como tais. No caso de Brouwn, todavia, aqueles que detivessem os códigos artísticos seriam capazes de reconhecer em cada loja de sapatos na capital holandesa a assinatura do artista, ao passo que aqueles que não estivessem munidos de tal discurso prosseguiriam executando suas compras nas lojas sem que sua prática fosse perturbada. Nesse sentido, o discurso artístico é um passe para uma visão transfigurada da realidade, e não o abrigo de um pedaço da realidade em um espaço extraordinário.

Mais do que isso, nada impede que o indivíduo dotado desse passe continue vendendo ou comprando calçados nessas sapatarias, ao passo que na peça de Duchamp a sua função como objeto real é negada a partir do instante que ela adentra o recinto. Trata-se, em certo sentido, de uma versão virtual da proposta do *ready-made* invertido do artista francês, que propunha a utilização de um objeto artístico em um contexto real: aqui há uma ambivalência que gira em torno da atribuição de novo significado a um objeto real ao mesmo tempo que, para aquele que detém a capacidade de reconhecimento desse novo sentido, tratar-se-ia de uma obra de arte sendo utilizada para fins reais. Há ainda um coeficiente curioso nessa proposição, que é a capacidade da obra comportar múltiplas configurações físicas distintas: as lojas de calçados são peças de Brouwn, mas não como estruturas arquitetônicas e sim simbólicas, ao contrário do objeto de Duchamp que herda somente o seu contexto escultórico. Tais sapatarias podem realizar reformas materiais consideráveis, ampliar as suas dimensões, adicionar-lhe novos andares, remover ou acrescentar paredes, alterar a sua fachada e nada disso mudará o estatuto conferido pelo artista. No entanto, basta que uma dessas lojas encerre as suas atividades ou que ela se torne um outro estabelecimento, como uma mercearia ou uma loja de discos, para que deixe de ser parte integrante da peça. Do mesmo modo, toda

inauguração de uma nova sapataria a converte prontamente em elemento constituinte da designação nominal do artista.

Em uma outra obra de Brouwn, as condições espaciais aparecem de modo ainda mais acentuado, ainda que filtradas sob os mesmos parâmetros da indiscernibilidade e da ausência de uma configuração física determinada. *This Way Brouwn*, série iniciada no começo dos anos 60 e que desdobrou-se pelos anos subsequentes, consiste no artista a pedir informações para transeuntes acerca de como chegar em algum local específico. Em certos casos, Brouwn solicitava ao seu interlocutor que desenhasse as coordenadas em uma folha branca de papel. Mesmo nos casos em que o transeunte não realizava a informação através de vias gráficas, o artista conservava o papel e o designava como parte da sua obra. Dessa maneira, tem-se um enunciado a partir do qual as configurações físicas da obra (as informações dadas oralmente e desenhadas manualmente pelo interlocutor) seriam filtradas. Há uma possibilidade múltipla de resultados possíveis a serem rabiscados no papel (ou sequer serem ilustrados), de modo que a constituição física da obra pode adquirir inúmeras configurações, que independem do próprio artista. Nesse caso, os transeuntes que lhe prestam auxílio tornam-se intérpretes da obra, de um modo que remete aos executantes das notações gráficas alternativas no campo musical. Eles devem interpretar a dúvida de Brouwn e materializá-la em um papel ou na própria fala, trazendo a essa interpretação suas próprias perspectivas espaciais e sua própria capacidade de convertê-las em uma representação material (oral ou visual). Mas, como nas suas sapatarias, os “artesãos” das obras finais não sabem que estão participando de uma obra de arte. Toda a sua contribuição é em um contexto de apresentação literal, de modo que o indivíduo contribui para a materialização de um objeto artístico sem adquirir o reconhecimento da condição da tarefa que ele está executando.

STANLEY BROUWN: *This Way Brown*, 1963. Fonte: wikiart.org

VII

PIERO MANZONI

Embora exista um aspecto fortemente objectual em *Merda d'artista*, trabalho de Piero Manzoni realizado no ano de 1961 que consistiu na produção de noventa latas, semelhantes em dimensões e aparência a uma lata comum de atum ou sardinha presente em qualquer supermercado, alegadamente encerrando as fezes do artista, anunciadas na inscrição em seu rótulo e assinadas pelo artista em seu invólucro superior, há um carácter paradigmático em sua produção que o torna interessante para o avanço da nossa investigação. Embora o significado desse artefato repercuta um parecer análogo às transações efetuadas por Yves Klein às margens do Sena a respeito do mercado artístico, há uma especificidade característica da peça, que toma os excrementos do artista como a sua própria assinatura e que apresenta um importante deslocamento do idealismo transcendental presente na obra de Klein para um materialismo imanente que atém-se, de forma quase gravitacional, ao próprio corpo e seus resíduos mais grosseiros.

Presumivelmente, há um aspecto em sua criação que a tornaria menos interessante do ponto de vista do exame ontológico do que as obras anteriores já apresentadas. Isso porque a peça elabora-se a partir da própria manufatura expressiva desse objeto, ainda que em uma escala “industrial”. Seus méritos parecem ser obtidos mais por meio da controvérsia cultural ou da extravagância temática do que da autoconsciência conceitual, assomando-se somente como uma nova camada às questões já presentes na obra de Klein ou como uma simples variação obtida por uma nova metáfora através dos mesmos meios presentes nos objetos de Duchamp. Do mesmo modo que os seus *ready-mades* assistidos, ela abrange um aspecto construtivo e não meramente uma decisão composicional, que envolve não somente a escolha da dimensão da própria cápsula que conteria os seus dejetos, como também um trabalho de *design* envolvendo a própria tonalidade da obra, sua diagramação e sua tipografia.

Não há aqui um *ready-made* que torne a sua materialização indiferenciada de um objeto comum apresentando uma ambivalência de sentido, já que o seu próprio envoltório constitui-se parte da obra, não funcionando somente como uma base ou um veículo para uma suposta “obra verdadeira” que consistiria nas fezes propriamente ditas. Há, no entanto, uma grande diferença entre as intervenções duchampianas em objetos comuns, que preservavam ainda um sofisticado arranjo retórico refinado e a peça de Manzoni, que despede-se de maneira ainda mais enfática desse arranjo para a apreciação da obra. Desse modo, esse

envoltório, embora dotado de uma certa sofisticação incidental em sua aparência, é somente parte do conceito da obra e não deve ser observado de um ponto de vista estético e sim conceitual, deslocando-se a apreciação de seus aspectos relacionais ou sensoriais da obra para o seu próprio enunciado.

Evidentemente, o próprio Duchamp lograra essa mesma solução por meio de sua *Fonte* ou de sua pá de neve, ainda mais reflexivos por sua natureza de *ready-made* que tornaria essa dissociação entre o objeto muito mais indiscernível do que aqui, onde a própria lata impedia qualquer indiscriminação entre o objeto do cotidiano e o objeto artístico. Em *La trahison des images*, óleo sobre tela realizado em 1929, René Magritte afirmava que o desenho de um cachimbo não era ele mesmo um cachimbo, mas somente a representação de um cachimbo; Duchamp, com a *Fonte*, sugeria que o seu objeto não era a representação de um mictório e sim de sua condição como objeto artístico. Manzoni, por sua vez, parece implicar que os seus excrementos não são apenas a representação de um excremento mas também as suas próprias fezes. Elas não perdem as suas condições de objeto real quando transfiguradas para a esfera artística, mas são transportadas carregando consigo o seu estatuto de dejetos. Trata-se de uma relação menos ambígua entre a configuração física da obra e o seu enunciado.

No entanto, antes de nos aventurarmos nesse tipo de articulação é preciso que os baluartes de um conceitualismo indutivo estejam devidamente fincados e outras duas obras de Manzoni nos auxiliarão no entendimento da evolução da definição e das proposições da arte conceitual. Um exemplo pode ser encontrado nas *Declarações de autenticidade*, realizadas em 1961, que consistiam, à maneira das transações de Klein, em espécies de comprovantes que, sob um determinado preço, conferiam ao seu comprador o estatuto de obra de arte por um período de tempo. Dependendo do preço efetuado, o indivíduo poderia ser considerado uma parte da obra ou a obra inteira. Essa imanência presente na arte de Manzoni cria alguns nós curiosos do ponto de vista teórico. Novamente, há o deslocamento do idealismo de Klein para o materialismo de Manzoni: se lá a sensibilidade era um bem impalpável, aqui o próprio comprador da obra converte-se na manifestação física de uma obra de arte. Em seu radical formal, a obra confere aos indivíduos que a consumirem o estatuto de objeto transfigurado, emprestando temporariamente as suas configurações físicas para um novo contexto.

PIERO MANZONI: Declaração de autenticidade no. 61, 1961. Fonte: moma.org

Essa ambivalência se torna ainda mais extrema em sua peça denominada *Le socle du monde*, realizada no mesmo ano e que consistia na declaração, inscrita em um plinto metálico análogo aos suportes utilizados para abrigar esculturas, de que a partir de então o mundo inteiro era uma obra de arte. Instalada no município de Herning na Dinamarca em seu Museu de Arte Contemporânea no ano de 1961, com vestígios de seu aspecto metálico evidenciados em seu acabamento rústico e com uma inscrição em ponta cabeça do anúncio que conferia ao mundo o estatuto de obra de arte, a peça de Manzoni dependia fragilmente dessa sua contraparte material como transmissor para uma manifestação física extrema em termos de espacialidade e temporalidade. Se, por acaso, o plinto tivesse uma escala um pouco maior, por mais que preservasse proporcionalmente as mesmas dimensões, ele logo seria tomado como um monumento e não funcionaria mais de maneira metafórica como uma base para o mundo. Do mesmo modo, caso ele houvesse sido realizado em um tamanho um pouco menor, haveria a possibilidade de que fosse encarado como uma miniatura e toda a sua condição giraria em torno de sua percepção única como um objeto.

PIERO MANZONI: Le socle du monde, 1961. Plinto metálico. Fonte: uwo.ca

É somente como plinto, parte tradicionalmente vinculada como complemento material e não-artístico da escultura, tal qual a moldura para a pintura ou a encadernação para o romance, que ela se veicula como signo de uma obra além de sua manifestação sólida. É por conta desse enquadramento, justamente, que a peça de Manzoni oferece indícios para que a percepção do mundo como obra de arte seja encarada dentro das convenções escultóricas. Sua realização não consiste em uma página em um livro que assim anunciasse o mundo enquanto tal. Caso ela fosse veiculada em formato de música, a sua materialização deveria ser outra: como na peça 4'33" de John Cage, ela deveria contar com alguma moldura dentro das convenções musicais que anunciassem a percepção total de qualquer som veiculado como música. No entanto, essa totalidade sonora teria um alcance definido, uma vez que as molduras musicais, como uma sala de concerto, uma partitura ou mesmo um álbum musical que sinalizassem essa percepção orientada, já conteriam dentro de si um limite para a sua temporalidade e espacialidade, seja pelo fato de um concerto se inscrever em um evento, seja pela limitação do número de páginas de uma partitura, seja porque uma faixa deve ter uma duração delimitada em um disco²⁷. Do mesmo modo, caso Manzoni desejasse se comunicar por meio da pintura, a própria moldura do quadro aludiria para a parede ou para qualquer outra superfície que estivesse localizada atrás dela e não para o mundo, tornando a obra incompleta.

Por articular-se como suporte escultórico, no entanto, o artista italiano sugere ao espectador a observação de todo o universo sensível como um monumento virtual erigido ao redor dele. Todo o mundo enquanto volume escultórico indeterminado seria considerado como fenômeno físico da peça, quer essas manifestações aparecessem em estado sólido,

²⁷ Por mais que essa peça possa prever uma configuração física “supertemporal”, como *Organ²/ASLSP*, de John Cage, cujo andamento indica somente que ela deve ser tocada tão lentamente quanto possível, execução que hoje toma parte na igreja de São Burchardi em Halberstadt na Alemanha com duração prevista para 639 anos.

líquido ou gasoso, quer por meio da totalidade de espécies animais ou artefatos minerais, quer por meio dos seres dotados ou não de inteligência. Encarando todo o mundo como obra de arte sensorial, Manzoni leva ao máximo a disjunção entre a configuração física de uma obra de arte e o sentido acessado nela por meio de seus elementos. Tomar qualquer fenômeno visível como indício da obra de Manzoni é tornar a própria realidade entendível somente por meio desse prisma, o que acabaria por igualar o próprio sentido da vida com o sentido da obra, fazendo com que a vida humana seja, comicamente, um exemplar da obra do artista, e só possa ser encarada a partir dela.

Curiosamente, todas as obras de arte presentes no mundo se tornariam destituídas de qualquer sentido contido nelas, uma vez que, tomadas apenas por seu aspecto escultural, logo se converteriam em um desdobramento radical da teoria apresentacional, para a qual a percepção em estado puro destituída de qualquer historicidade seria o suficiente para que um objeto artístico fosse compreendido. Tomando a premissa conceitual da obra como válida e levando-a aos seus limites, um espectador ideal que desejasse observar a totalidade da peça não somente deveria ser uma espécie de deus onipresente que enxerga todas as manifestações físicas simultaneamente, como também um deus onisciente que é capaz de perceber todas as metamorfoses ocorridas em cada uma dessas manifestações ao longo do tempo. O paradoxo maior residiria no fato de que o plinto que veicula a informação de que o mundo todo é uma obra de arte, ao realizar esse fato, se converteria ele mesmo em uma manifestação dessa obra de arte e não mais apenas como o seu veículo.

Em uma espécie de *loop* infinito, o radical formal da obra criaria uma série de configurações possíveis, desde a de um *ready-made* que possibilitaria encarar todas as substâncias no mundo como objetos artísticos e não-artísticos simultaneamente até uma espécie de metamorfose que preveria toda transformação concebível desses entes. Naturalmente, a essa altura a distinção entre forma e configuração se torna ainda mais incontornável e é por isso que a nossa investigação do primeiro capítulo torna-se fundamental para a abordagem nesse momento. Caso encerrássemos todo o significado de uma obra de arte unicamente à sua superfície conforme as teorias apresentacionais, correríamos ou o risco de elogiar ou censurar a obra por seus aspectos relacionais e admirá-la ou rejeitá-la unicamente pelas dimensões de seu plinto, pelo seu acabamento rústico metálico ou pela sua tipografia, ou o perigo de tomar a sua configuração física (o próprio mundo) como a obra de arte que ele seria, intuição meramente sensorial destituída de sentido. Caso tomássemos somente a sua profundidade, ignoraríamos as condições materiais necessárias para que a peça de Manzoni

fosse efetuada e logo a perderíamos de vista em prol de divagações filosóficas acerca das intuições possíveis do mundo.

Observar o mundo como uma imensa escultura supertemporal, no entanto, não implica que ele assim o seja indiscriminadamente, a qualquer momento e quando se quiser, somente que o gesto conceitual presente na obra de Manzoni e enquadrada em seu radical formal permitem um olhar privilegiado sobre ele a partir dessa intervenção orientada do artista. Não é todo o mundo o tempo todo que é a manifestação física da peça, somente o estado de intuição no qual o espectador a considera. Da mesma maneira que um *ready-made* puro não impediria que o seu objeto comum fosse também encarado como tal, essa espécie de *ready-made* virtual de Manzoni possibilita os dois olhares ao mesmo tempo, o da obra de arte e o da não-obra. Esse olhar, no entanto, só é possível mediante o entendimento da forma da peça como um agenciamento entre a sua superfície e a sua profundidade, permitindo que se identifique de que modo esses aspectos metafóricos estão inscritos na sua contraparte material e, ao mesmo tempo, compreendendo por meio de sua dimensão histórica o seu sentido circunstancial (o que certamente impossibilitaria o mundo propriamente dito de constar nos livros de história ou crítica de arte como um exemplar de Manzoni).

É possível ainda argumentar tratar-se de uma metáfora: da mesma maneira que uma pintura renascentista pudesse partir dos preceitos alegóricos de funcionar como uma janela para o mundo, um quadro qualquer denominado *O mundo* realizado em algum período da arte ou mesmo um poema que contivesse nele inscrito os versos “O mundo é uma obra de arte” não indicaria necessariamente o mundo como obra de arte, apenas o simbolizaria, uma saída estratégica consistiria na alegação da obra de Manzoni como uma representação. No entanto, é precisamente esse o ponto, tanto de uma peça como essa quanto na comercialização da própria sensibilidade efetuada por Klein ou em algum *ready-made* de Duchamp: a representação, em cada um desses casos, retorna de maneira autoconsciente para a própria representação, não se tratando somente de uma representação do mundo mas da representação dos aspectos representacionais contidos em uma obra de arte (no caso o mundo enquanto objeto artístico), somente possível de ser lida e compreendida de maneira absurda por meio de um sistema simbólico e de um contexto de familiaridade com as proposições quânticas de uma arte que permitiria que essa sugestão fosse tomada ao pé da letra e não somente no sentido figurado.

Mais do que isso, um exemplar como esse tem a capacidade de demonstração através do absurdo da própria natureza artística. Se ela não é nem somente o mundo, nem somente o plinto, mas a sugestão de um através do outro realizada em um determinado período de tempo

e passível de ser entendida como obra de arte somente mediante uma tradição, isso não é certamente um privilégio dela, mas característica compartilhada com toda peça. Se um quadro barroco ou se um mosaico bizantino passam a ser observados somente mediante os atributos contidos na sua superfície, por um enfoque meramente abstrato e relacional, haveria um sacrifício igual ao que corresponderia a obra de tomar a peça de Manzoni somente como uma escultura minimalista ou de observar o mundo indiscriminadamente como obra de arte. Encará-las como obra de arte só é possível caso elas sejam tomadas como um significado corporificado dentro de uma tradição.

VIII

JOHN CAGE

Em maio de 1951, ocorria em Nova Iorque a primeira apresentação de *Imaginary Landscape no. 4*, do músico californiano John Cage, composta para doze receptores de rádios e notória por ser uma das primeiras obras (*Sixteen Dances*, realizada um ano antes, já era dotada de certos atributos do tipo) em que o compositor lança mão de procedimentos oraculares em seus expedientes composicionais, de modo a abraçar o acaso na escolha e a restringir suas próprias preferências estéticas na criação da peça, atirando à sorte a seleção de certos parâmetros musicais, como os comprimentos de ondas, durações e sua dinâmica²⁸. Esse tipo de atitude, no entanto, embora trabalhasse com a imprevisibilidade no momento da criação artística, ainda oferecia um trabalho designadamente determinado ao intérprete e ao ouvinte; e todos os elementos contidos em sua notação final ainda não exploravam os limiares quânticos de formalização que as suas peças mais à frente o fariam. Embora trate-se de uma obra ainda em que a sua configuração física e o seu radical formal equivalem-se, ela estabelece as bases para as futuras aventuras de Cage. Mais tarde, no mesmo ano, ele criaria *Music of Changes*, primeiro fruto de uma parceria com o pianista David Tudor e que abraçava de maneira mais pormenorizada a contingência composicional. Baseando-se de maneira ainda mais extensa no I-Ching, livro oracular chinês, e adaptando os seus métodos de consulta para os seus estratagemas musicais, Cage deixa até a escolha da proporcionalidade de sua estrutura rítmica ao encargo do acaso. Por meio do sorteio de moedas, lançadas de modo espontâneo, orienta-se até mesmo eventos mais delicados como a utilização ou não de *clusters* ou notas individuais,

²⁸ Paul Griffiths, *Modern music and after* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2010), p. 27.

ou a presença de trinados ou glissandos nas cordas, além dos fenômenos já presentes em *Imaginary Landscape no. 4*, como os níveis de dinâmica presentes na obra.²⁹

Nem *Music of Changes* nem *Imaginary Landscape no. 4*, entretanto, podem ser caracterizadas como peças de arte conceitual, não apenas pela relação determinada entre os elementos constituintes da obra e a recepção do ouvinte, mas porque nelas não é tanto a um conceito central que a peça se reporta e sim a uma estrutura composicional, por mais que essas obras despeçam-se de procedimentos racionais no momento de suas criações (gerando imprevisibilidades relacionais a partir das quais a configuração da obra atenuará a evidência interna na obtenção de sentido, com Cage opondo-se a aquilo que ele toma por retórica). Mais à frente, tanto Cage quanto outros compositores empregarão procedimentos de obra aberta que resultarão na indeterminação da configuração final da peça (dentre os exemplares desse tipo consta a sua série *Music for piano*, que conta com 85 peças indeterminadas compostas entre 1952 e 1962), que poderá tanto ser manipulada pelas escolhas do intérprete quanto por qualquer outro contingente previsto na sua elaboração, alguns deles de forma mais relacional que outros.

Nem toda obra aberta é conceitual, no entanto, e muitas obras de caráter estrutural como as peças escultóricas de Lygia Clark ou de Alexander Calder ou os poemas de Mallarmé, realizarão as suas investigações em torno da experiência da obra, sem necessariamente endereçarem-se a um exame linguístico da própria arte e, mais do que isso, sem necessariamente absterem-se de um rigor relacional no seu aspecto configuracional. Bem distinto desse aspecto é o poema dadaísta de Tristan Tzara, exemplar ancestral de uma arte conceitual em que o resultado final é um subproduto dissonante da inventividade ou do rigor contido em seu radical formal: nas instruções apresentadas em *To Make a Dadaist Poem*, escrito em 1920, elimina-se qualquer afinidade estética e racional no resultado final da peça ao sugerir ao espectador que tome um jornal, munido de tesoura a fim de se recortar as palavras contidas em um artigo (da duração estimada pelo intérprete para o próprio poema), para posteriormente colocá-las em um saco, chacoalhá-las e dispô-las subsequentemente no próprio poema na ordem que elas forem coletadas nesse saco. Toda a sua configuração é, de tal modo, derivada de um enunciado.

É circunstancial, a partir disso, a presença de Cage nessa tese por oferecer uma espécie de híbrido desses dois hemisférios, tanto por voltar-se para uma investigação perceptiva e sensorial dos sons manifestos a despeito de uma harmonia racionalista, quanto por realizar esse exame por meio de um inquérito acerca dos próprios princípios e coordenadas que

²⁹ *Ibid.*

separam a arte daquilo que não é arte ou, no seu caso, de forma mais específica, que diferenciam a música daquilo que não é música. Mais do que flexibilizar certos princípios harmônicos (há uma conversa entre ele e o compositor Arnold Schoenberg, seu professor, em que este afirmaria que voltar-se contra a harmonia seria como bater a cabeça à parede, ao que Cage teria respondido que nesse caso ele devotaria a vida a bater a cabeça contra esse muro³⁰) ou trabalhar à procura de soluções e problemas a partir de postulados internos da teoria musical, Cage empreende uma pesquisa em torno da própria filosofia da música, de modo a desempenhar em suas próprias composições algumas de suas principais questões.

Um ano depois de *Music of Changes*, Cage criará *4'33*, peça em que os intérpretes são convidados a permanecer em silêncio durante o tempo previsto em seu título, tornando os sons manifestos no ambiente durante esse período parte da execução da peça. Como no cubismo, no abstracionismo ou nas demais vanguardas pictóricas, as conquistas teóricas anteriores do atonalismo ou do serialismo haviam sido realizadas dentro dos limites de seu próprio meio (mesmo em toda reação violenta às obras impressionistas no momento de suas primeiras exposições ou ao suprematismo de Kazimir Malevich, voltadas todas para o juízo de gosto, não havia qualquer argumento a sério acerca da hipótese de que elas não se tratavam de pinturas de fato, apenas uma retórica agressiva contra aquilo que não consideravam *boa* pintura ou o que uma pintura *deveria* ser, por vezes por meio de enunciados verborrágicos como “Isso não é uma pintura nem aqui nem em qualquer lugar”, mas sem qualquer peso acerca do questionamento da condição da obra de fato)³¹. Na peça de John Cage, no entanto, como anteriormente nas obras de Marcel Duchamp e de Robert Rauschenberg³², a própria definição de música era examinada. Por mais que houvesse a presença de uma partitura que enquadrasse devidamente a obra dentro da convenção a que ela se reportava, ou que uma eventual execução ocorresse em uma sala de concerto ou qualquer outro cenário (a peça era concebida para qualquer instrumento), a inclusão por quatro minutos e trinta e três segundos de qualquer fenômeno sonoro sensível à condição musical posicionava a inquirição no pólo mais longínquo de qualquer hemisfério.

³⁰ John Cage, *Silence: lectures and writings* (Hanover: University Press of New England, 1961), p. 261.

³¹ Mesmo as campanhas difamatórias promovidas de maneira concreta contra a arte moderna sob o epíteto de “arte degenerada” não removiam a condição de “arte” das obras exemplificadas em seus ataques. Incutiam a elas ultrajantes adjetivos e empreendiam um ofensiva real não somente no campo simbólico às obras, perseguindo os artistas de inúmeras formas, mas nunca houve a dúvida real de que tratavam-se de obras de arte ou de peças musicais ou pictóricas.

³² Duchamp era uma das figuras que Cage admirara, a ponto de dedicar a ele uma de suas peças, *Music for Marcel Duchamp*, realizada em 1947 para piano preparado com o intuito de constar no filme *Dreams That Money Can't Buy*, do artista dadaísta e surrealista Hans Richter. Rauschenberg era uma figura próxima de John Cage, com o qual mantivera estreita amizade.

Embora dotada de uma moldura mais definida do que a escultura de Manzoni, que indistintamente abraçava o mundo como obra de arte, 4'33" não era menos paradigmática por isso. Se *Le socle du monde* era mais radical do que a peça de Cage por contar com uma espacialidade e temporalidade mais abrangentes, ao mesmo tempo que ela sugeria através de um plinto escultórico a chance de recortar a intuição sensível dentro de um enquadramento privilegiado, também oferecia uma contraparte material mais definida que permitiria tomá-la como metáfora, conforme mencionado. Mesmo uma moldura vazia de quadro ou o filme de Nam June Paik, que projetava o próprio fotograma terminariam por ser dotados da imposição de uma materialidade contida no próprio meio. Um quadro ou uma escultura geralmente são a própria manifestação física da obra, ao passo que a partitura ou a notação gráfica são o seu radical formal, um veículo para a arte musical propriamente dita, algo que impede a peça do compositor de poder sequer ser tomada como uma metáfora e encarada somente por sua notação. Ainda que o espectador relute em aceitar qualquer som manifesto no ambiente como parte musical e desconsidere qualquer argumento intencional de Cage a respeito de sua estética derivada de considerações zen budistas, ele teria que se debruçar com o fato de que essa obra se definiria pela ausência de som. E como argumentar, em qualquer um dos casos, que uma obra que incluía qualquer som como música ou uma obra que se articulasse do mais pleno silêncio, poderia se enquadrar dentro dos princípios e hipóteses razoavelmente bem definidos do que se constitui aquela arte?

JOHN CAGE: Manuscrito Kremen da peça 4'33", 1952.³³ Fonte: researchgate.net

Uma possibilidade para o espectador mais conservador e resistente ao tipo de indeterminação definicional proporcionada pela peça consistiria em enquadrá-la convenientemente dentro do gênero artístico do *happening*. De certo modo, variações de 4'33" compostas pelo próprio Cage desenvolvidas nos anos subsequentes sugeririam a hipótese, como na obra 0'00", do mesmo ano, na qual o compositor convidava o espectador a executar uma ação disciplinada quando estivesse em uma situação provida de máxima amplificação (embora essa mesma peça conte curiosamente com uma variação obtida por meio de quatro novas instruções, dentre elas uma que especifica que tal performance não deveria ocorrer em uma execução musical)³⁴. Encarar a obra como um simples exemplar performático, no entanto, é desconsiderar não só a historicidade dela no modo como ela se reporta a uma convenção estritamente musical e se insere como solução para o problema de uma determinada tradição, como ignorar também o papel que a presença de sons ambientes ou da própria ausência de sons tiveram em obras posteriores determinadas e mais facilmente identificáveis a partir de convenções associadas com o meio em que elas se inseriam. No entanto, há nessas peças um caráter notável de hibridismo e de execução intermediática, ao modo que Dick Higgins defenderá mais adiante.

Essa interrelação entre música e *happening* marcará a tônica de suas composições no período. No mesmo ano em que compôs "4'33", Cage realiza um dos primeiros *happenings* documentados na faculdade experimental Black Mountain College, onde lecionava à época (vale mencionar que passaram por lá artistas do porte de Franz Kline e Robert Rauschenberg, além do arquiteto Buckminster Fuller e do coreógrafo Merce Cunningham, todos eles com uma forte ligação com Cage). Denominada de *Theater Piece no. 1*, a obra consistia de uma "orquestração" de eventos pré-coordenados, abrangentes e abertos ao acaso, como palestras sobre budismo, a perseguição de Cunningham por um cachorro ou a execução de discos tocados por Rauschenberg. Sem uma estrutura definida, a incontinência desempenhava um papel considerável na peça, uma vez que, limitando as preferências e afinidades particulares dos intérpretes, tornava a sua execução muito menos deliberada do que uma *performance*

³³ Nele, Cage indica o título do trabalho e a sua duração, menciona a primeira exibição da peça e indica o tempo destinado a cada uma delas nessa execução (33" no primeiro movimento, 2'40" no segundo e 1'20" no terceiro). Cage alude à abertura da peça executada por David Tudor, que sinalizava a passagem de cada movimento através da abertura e do fechamento da tampa de seu teclado. Ele também menciona que o trabalho pode ser executado em qualquer instrumento, grupo de instrumentos e durar qualquer quantidade de tempo. O manuscrito original dedicado à Tudor foi perdido, mas há ainda outros duas versões, chamadas de primeira e segunda edição Tacet.

³⁴ Há ainda uma outra "continuação" da peça original denominada *One*³. Em um fax endereçado a Yutaka Fujishima em 19 de outubro de 1989, Cage indica que a peça deveria se constituir da construção de um sistema de som que indique à audiência que haverá uma espécie de feedback sem que ele de fato seja realizado.

executada por um ou mais intérpretes em que as escolhas efetuadas partem de seus próprios processos composicionais (ainda que ocasionados no último instante por meio de algo como o instinto ou o inconsciente). Em uma indeterminação multiplicado ainda mais pela quantidade de elementos presentes em um ambiente, ainda que inserido dentro de uma coordenação prévia, Cage potencializava ainda mais a contingência dos fenômenos sensíveis por meio de uma espécie de uma subordinação a um esqueleto conceitual de seu arranjo.

M.C. RICHARDS: Planta baixa de *Theater Piece no. 1*, de John Cage, 1989. Fonte: icaboston.org

Outras peças dessa época ainda realizarão incursões entre a música e a performance por vias curiosas. A série *Variations*, iniciada em 1958 e trabalhada na década seguinte, contará com alguns exemplares paradigmáticos para a presente investigação. Dentre eles, pode-se destacar a variação de número IV, desenvolvida em 1963. Dedicada ao pianista Peter Pesic e sem qualquer indicação do número de intérpretes ou de qualquer combinação sonora, a peça apenas especifica (por meio de uma folha transparente com nove pontos, três círculos e uma instrução) as mínimas condições necessárias para a viabilização da obra no que tange à sua espacialidade obtida por meio da distribuição dos intérpretes pelo recinto. Esses círculos e pontos, depositados fortuitamente sobre um mapa que sinaliza o local em que a peça será executada, delimitarão a partir de alguns procedimentos indicados para suas intersecções (algumas linhas deverão ser traçadas a partir de certos círculos), o local de performance de cada um de seus executantes. No entanto, nem mesmo esse comando é rígido, uma vez que os intérpretes podem eventualmente deixar de realizar qualquer música ou som e passar a desempenhar qualquer outro ato durante esse período (cuja duração também não é indicada). Desse modo, o seu radical formal consiste em uma espécie de instrução branda que pode ser interpretada livremente e que origina a partir dela uma espécie de mapa um pouco mais delimitado, mas que pode tanto ser atendido ou não em termos de espacialidade durante a execução da performance, que não conta com tempo definido.

Por mais que, aparentemente, a peça articule-se de modo a anunciar uma indeterminação que aparece de maneira ainda circunstanciada em sua intervenção orientada, Cage sinaliza, no fim das contas, que mesmo essa intervenção pode ser ignorada, o que implica em uma liberdade ainda maior do executante na realização da peça e uma relação ainda menos precisa entre o seu radical formal e a sua configuração, menos delimitada ainda do que um exemplar como *4'33"* ou *December, 1952* de Earle Brown. Na obra de Brown, apesar da imprevisibilidade sonora, toda ação deveria ser musical e ocorrer a partir da interpretação livre de sua notação gráfica, ao passo que em *4'33*, embora a possibilidade infinita de sons ambientes configurar-se como parte da obra, qualquer manifestação musical efetuada por um instrumento já negaria a própria peça, havendo desse modo uma espécie de moldura negativa delimitando qual tipo de fenômeno não deveria ser realizado. No caso de *Variations IV*, qualquer ato se torna um mero convite e, embora exista uma latência sensorial musical presente nas suas possibilidades, esse convite pode ser declinado ao mesmo tempo que essa recusa também se configura como parte manifesta da peça.

IX

GEORGE BRECHT

Essa ideia de instruções que podem ser ou não acatadas encontra a sua formulação mais destacada na arte de George Brecht, associado estreitamente com John Cage e parte do grupo Fluxus, estética de atitude neo-dadaísta liderada pelo artista lituano George Maciunas durante os anos 60 e 70 que perseguia tanto a relação intermediária entre as distintas modalidades (na contramão das estéticas modernas que afirmavam a inseparabilidade de cada meio) quanto o próprio exame (cômico e performático) dos princípios que distinguiam a arte da não-arte por meio de atividades cotidianas que ascendiam a essa condição. No caso de Brecht, é central para a nossa análise a criação de seus *Event Scores*, entre 1960-1961, uma série de peças aberturas em que sugeria, conforme o título, a realização de atos triviais por meio de um roteiro com breves anotações. Essas partituras de eventos não envolviam qualquer espécie de notação minuciosa dos movimentos dos intérpretes e sequer inscrições detalhadas dos atos a serem performados.

Nas primeiras de suas séries, ainda havia alguma orientação mais circunstanciada que prescrevia as possibilidades do evento. Em *Three Chair Events*, de 1961, o artista indicava a presença de três cadeiras, cada uma de uma cor distinta (no caso uma cadeira preta, uma branca e uma amarela) apontando o ato de sentar em cada uma delas como uma alternativa

para a realização da peça. Na performance realizada na exposição *Environments, Situations, Spaces*, na Martha Jackson Gallery em abril daquele ano, Brecht posicionara apenas uma das cadeiras na área destinada à galeria, deixando a cadeira negra no banheiro e a cadeira amarela do lado de fora da exibição, o que resultou na concentração exclusiva da atenção artística à cadeira branca, impedindo que a peça fosse executada de maneira “completa”, o que já teria sido satisfatório por si só para o seu criador³⁵. Em *Three Lamp Events*, por sua vez, datada do verão de 1961, Brecht assinalava três itens por meio de uma breve determinação: “on. off.; lamp; e off. on.” indicando o tipo de ação possível a ser realizada através de uma luminária. Uma outra partitura de evento realizada pouco após a anterior, na primavera do mesmo ano, intitulada de *Word Event* conteria em si apenas a inscrição “Exit”.

Na maior parte dos casos, no entanto, sequer há o registro verbal ou qualquer alusão a uma espacialidade, com apenas alguns substantivos indicando por meio de indícios rarefeitos o centro de gravitação a partir do qual a peça seria construída. *Three Aqueous Events* é um desses casos. Escrita em 1961, a obra é constituída apenas de seu título e de três indicações que reportam aos tais eventos aquosos indicados nela: gelo, água e vapor. Por meio desses escassos vestígios, a realização do episódio dependerá de uma interpretação contingencial do que é aludido. Sua configuração final pode adquirir tanto uma experiência materializada realizável no ato de se buscar os elementos necessários para que os três estados aquosos se manifestem concretamente como na mímica, coreografia, desenho, como ainda qualquer outra possibilidade, incluindo a intuição sensível autossuficiente contida na mera contemplação ativada por sua descrição linguística.

³⁵ Julia Robinson, “From abstraction to model: George Brecht’s Events and the conceptual turn in art of the 1960s” in *October* n° 127 (Cambridge: MIT Press, 2009), pp. 77-108.

GEORGE BRECHT: Three aqueous events, 1961. Fonte: ubu.com

No outono do mesmo ano, Brecht comporia *Two Exercises*, uma guinada ainda maior para uma circunscrição conceitual de seu trabalho. De modo alternativo aos *ready-mades* puros de Duchamp, que inquiriam a natureza do objeto artístico através de uma indissociabilidade material e visual entre ele e o objeto comum, Brecht torna transitória a natureza artística da configuração final de sua peça, numa espécie de radical formal aberto que resulta na efemeridade de sua configuração final por meio da lógica do *ready-made* que cria condições para que qualquer elemento seja tornado artístico por um breve período de tempo e para que esse elemento passe a incorporar brevemente os outros elementos, de modo que haja uma espécie de integração sucessiva do objeto comum ao objeto artístico e, posteriormente, como efeito reverso, uma desintegração, examinando a experiência artística por meio de uma abstração orientada da intuição sensível. De certo modo, a obra do artista norteamericano alude indiretamente por meio de sua representação aos problemas da filosofia da arte contidos no impasse descrito por Richard Wollheim em *Art and its objects*. O registro textual da peça é o seguinte:

Considere um objeto. Chame o que não é o objeto de “outro”. Adicione ao objeto, a partir do “outro”, um outro objeto, para formar um novo objeto e um novo “outro”. Repita até que não exista mais nenhum “outro”. Tire uma parte do objeto e adicione-a ao “outro” para formar um novo objeto e um novo “outro”. Repita até que não exista mais objeto.³⁶

Uma perspectiva semelhante acerca dos predicados contidos nas obras do artista pode ser encontrada no artigo “The uncertainty of experience: on George Brecht’s Event Scores” da pesquisadora e professora Gascia Ouzounian, publicado no ano de 2011 no *Journal of Visual Culture*, que afirma que nessas peças de Brecht “as estruturas dessas palavras operam dentro de um modelo paradoxal, abraçando cada vez mais um ‘todo unificado’ do universo à medida que elas convergem ainda mais”³⁷. De acordo com a pesquisadora, que evoca uma entrada de 1959 do diário do artista norteamericano³⁸, a busca por uma estrutura de experiência marca de maneira profunda a pesquisa do artista, que compreenderia tal estrutura como uma espécie de vetor capaz de criar uma interdependência entre o intérprete e o ambiente que o circunda.

³⁶ George Brecht *apud* Lucy Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1997), p. 11.

³⁷ Gascia Ouzounian, “The uncertainty of experience: on George Brecht’s Event Scores” in *Journal of Visual Culture* n° 10, 2011, pp. 198-211.

³⁸ Esses diários foram publicados posteriormente entre 1991 e 2005 sob o nome de *Notebooks I–VII* em edição de Dieter Daniels e Hermann Braun, impressos em Colônia pela Walther König.

Podemos concluir, a partir disso que, de modo análogo ao empreendimento de Piero Manzoni em *Le socle du monde*, George Brecht conceberia uma circunstância em que não só a distância entre o objeto artístico e o mundo se nublariam, mas também uma condição para que o próprio intérprete ou espectador passassem a ser concebidos não só como executantes de uma peça artística ou como parte necessária para que uma obra de arte “interativa” fosse executada, mas percebendo a si mesmos como parte da obra. Nesse sentido, a despeito de qualquer retórica romântica e emancipatória contida na premissa, o que entra em jogo realmente é que, em uma peça como *Two Exercises*, a distinção entre o “outro” e o “objeto” é exercitada de modo a encobrir tais limites, uma vez que traz em seu desdobramento a premissa da própria condição do espectador como parte integrante do objeto.

Enquanto para Klein uma das obras do artista seria recriar-se constantemente, tratando aos eventos de sua vida como parte integrantes da construção de sentido de suas obras (nos indícios oferecidos não somente de modo biográfico mas por meio de sua compreensão enquanto agente histórico), em Brecht é a própria historicidade desse espectador ou desse intérprete que é examinada, colocando a sua própria epistemologia para exame no momento de recepção da obra de arte. Essa investigação somente pode ser acessada mediante a própria estrutura da obra: ao contrário do plinto de Manzoni que enquadrava a experiência dentro das convenções escultóricas, ou das peças musicais de Cage preocupadas com esse contínuo entre o mundo e a obra de arte da perspectiva do fenômeno sonoro, as obras de Brecht, por meio de suas partituras de “eventos”, conferiam a qualquer ação diária não somente o estatuto de provável arte performática como também, nos exemplares mais conceituais de seus eventos, induziam o espectador a tomar parte na própria filosofia da arte.

X

YOKO ONO

De certa forma, é esse exame do espectador que está contido em algumas outras obras do grupo Fluxus, em especial as composições heurísticas de Yoko Ono. Publicado em 1964, o livro *Grapefruit*, reeditado posteriormente em décadas seguintes³⁹, apresenta alguns notáveis exemplos de partituras de eventos, análogas às realizadas por George Brecht na época, com algumas delas antecipando as suas incursões ao terem sido compostas em um período anterior aos *Event Scores*. Uma das mais antigas, denominada *Secret Piece*, é datada do verão de

³⁹ Há no Brasil uma tradução do livro realizada por Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa entre 2008 e 2009 pela UEMG.

1953, em um período anterior aos seus contatos com os artistas associados ao grupo Fluxus e aproxima a composição musical da performance, de modo adjacente às investidas de Cage, ao sugerir ao espectador através de instrução textual que decida por uma nota que se deseje tocar com o acompanhamento dos bosques do verão das 5 às 8 horas da manhã⁴⁰. Logo abaixo da inscrição consta uma partitura, na qual a pauta com a clave de sol indica o acompanhamento dos pássaros e a pauta com a clave de fá registra duas notas “fá” unidas por um legato que se assemelha à forma de um pássaro.

Naturalmente, o desenho contido na partitura é somente uma ilustração metafórica para o exercício proposto por Ono, que tanto pode ser realizado com a nota “fá” quanto com qualquer outra, do mesmo modo que não é necessário que elas sejam executadas sem qualquer silêncio entre elas. O interessante, nesse caso, é como Ono insere à música tanto um caráter de indeterminação a respeito do tipo de som produzido por um instrumento, abrindo-se à imprevisibilidade do resultado, como também incorpora, de forma semelhante à Cage em *4'33"*, de apenas um ano antes, a presença de sons externos não organizados na estruturação musical, não só possibilitando ao espectador que tome parte como intérprete na execução da obra, como abrindo-a para a contingência presente na inclusão de qualquer fenômeno sensorial imprevisto.

Em um bosque, distante de qualquer concerto ou apresentação delimitada por um protocolo musical, Ono interpreta as possibilidades cageanas em uma outra direção: de maneira menos rígida que a peça de Cage, *Secret Piece* não conta com uma moldura temporal definida e nem alude a qualquer contextualização cultural que a situe no ambiente performático das execuções musicais.⁴¹

⁴⁰ Yoko Ono, *Grapefruit* (Nova Iorque: Simon & Schuster Inc., 1970).

⁴¹ Evidentemente, os méritos de uma obra não definem-se por meio de sua radicalidade ou de seus aspectos inovativos e todo o tratamento do problema do ponto de vista particular de Ono é suficientemente expressivo.

YOKO ONO: Secret Piece (First Edition), 1953. Fonte: moma.org

Por conta disso, se tomada a partir da perspectiva de uma partitura de evento e não de uma partitura musical, indício conferido pela ineficácia da notação, que funciona de maneira unicamente metafórica e não, como na notação gráfica mais abstrata, como motivo de interpretação do intérprete de seu ato a partir dela (no caso, a execução da peça deve se dar em relação à interpretação das instruções verbais e não das inscrições tipicamente musicais), a presença de qualquer som ou reprodução musical, embora estimulado, passa a ser somente parte da peça, da mesma forma que a presença de música em um filme ou em uma peça teatral não a converte prontamente em uma obra musical. Desse modo, a moldura da obra de Ono parece aproximá-la, ainda mais, das obras de Brecht que serão realizadas nos anos seguintes, antecipando algumas de suas atitudes.

Outras peças de Ono realizadas nos anos vindouros continuarão a sua pesquisa nessa área: *Voice Piece for Soprano*, do outono de 1961, sugerirá o grito “contra o vento, contra a parede, contra o céu”⁴². Em uma de suas peças para orquestra, a artista estipulará os limites e as ações a serem desempenhadas por seus membros, que deverão contar as estrelas no céu ou esperar que amanheça para que a peça acabe. Em outra, datada da primavera de 1963, a artista pedirá ao intérprete que imagine um peixe dourado nadando pelo céu de oeste a leste e depois de leste a oeste, ato que só deve ser interrompido pela bebida de um litro de água por parte do executante. Em todos esses casos, a música atua somente de maneira metafórica na alusão à orquestra ou à soprano, de modo que a representação contida na peça não é a de um conceito musical, como em Cage, mas de um conceito performático que envolve uma sensibilidade

⁴² *Ibid.*

musical (da mesma forma que um ator que toca um instrumento dentro dos limites de uma peça de teatro não está realizando uma apresentação notadamente musical, mas representando uma).

Dividido em nove seções (dentre elas música, pintura, evento, poesia, objeto, filme, teatro, arquitetura e cinema novamente) que operam como gêneros de eventos, *Grapefruit* é um exemplar importante da arte conceitual de que viemos tratando até aqui, por funcionar como uma espécie de enciclopédia das possibilidades configuracionais capaz de exauri-las em suas mais variadas alternativas: das peças que envolvem ações concretas simples (como passar um ano tossindo, repetir a primeira palavra que lhe afigurar até o nascer do sol, andar pela cidade com um carrinho de bebê vazio ou remover a água de um balde até que a lua não mais apareça) àquelas que demandam eventos complexos (como a gravação de sons corporais de diversas pessoas realizando atos distintos ou escutar um sino por uma hora e ir diminuindo a sua intensidade para que posteriormente ele ressoe somente nos seus sonhos até que você possa esquecê-lo definitivamente), Ono cria uma série de eventos que exploram cada chance de uma perspectiva distinta, abrangendo uma série de modalidades.

Em alguns casos, a indeterminação não se resolve somente na distância entre as “partituras” da artista e os resultados elaborados obtidos pelo intérprete, mas também por uma participação coletiva, como é o caso de *Portrait of Mary*, datada da primavera de 1962. Nela, Ono amplia a imprevisibilidade ao sugerir uma espacialidade global na realização da obra, que deverá ser partilhada por um número indefinido de intérpretes de mais de um país, que deverão enviar uma tela para os outros participantes até que ela seja preenchida. Como Brecht, Ono também oferece a sugestão de não se acatar à hipótese original, o que torna a intervenção orientada da artista muito menos definida. Conforme a instrução:

Mande uma tela para uma Mary de qualquer país e faça com que ela cole nela sua fotografia. Faça com que ela mande essa tela para a próxima Mary de qualquer país para que ela faça o mesmo. Quando a tela estiver preenchida de Marys, ela deve ser mandada de volta para o emissor original. O nome não tem que ser Mary. Pode ser, inclusive, um nome fictício, o que, nesse caso, fará com que a tela seja mandada para diferentes países até que uma pessoa com tal nome possa ser encontrada. O objeto a ser colado na tela não tem que ser uma fotografia. Ele pode ser uma figura numérica, um inseto ou uma impressão digital.⁴³

Há ainda no livro exemplos de intuições radicalmente abertas com configurações predominantemente intelectuais, impossíveis de serem realizadas no plano físico, como é o caso de *Earth Piece*, escrita na primavera de 1963, que orienta o intérprete a ouvir o som da terra girando; *Hide-and-Seek Piece*, realizada um ano depois, que sugere ao executante que se

⁴³ *Ibid.*

esconda até que todos se esqueçam dele ou morram; ou como na peça de teatro que abre o livro, que propõe ao espectador que adentre a cabeça de John Lennon. Nas obras de arquitetura conceitual, a imprevisibilidade da configuração física da obra se torna mais presente através da série dedicada a um arquiteto “fantasma”. Em *8 Architecture Pieces dedicated to the Phantom Architect* até existem alguns exemplares concretos, como a sugestão da criação de uma casa que funcione como abrigo para chuva ou uma no caminho para o luar, mas são as obras mais abertas que adquirem o seu aspecto mais paradigmático, como sugere a criação de uma casa cuja parede só existiria sob um efeito prismático particular.

Algumas das instruções contidas em *Grapefruit* são mecânicas e minimalistas, como o ato de apagar linhas, enquanto outras delas envolvem um complexo trabalho inserido dentro das próprias convenções de uma modalidade artística. Uma das peças literárias presentes na obra de Ono funciona de maneira análoga a um poema dadaísta, pedindo ao leitor que troque os substantivos, os adjetivos ou qualquer palavra de um livro por números e que o leia. Dentre as obras pictóricas, a variedade da artista manifesta-se na proposição da formação de vários tipos de pintura. No livro, Ono sugere tanto a realização de peças que envolveriam a criação de uma obra cuja cor só poderia ser percebida sob determinada luz (à maneira de certos experimentos modernos) quanto a destruição de uma obra por meio de um incêndio provocado por um cigarro (uma variante expressiva do desenho de Willem De Kooning apagado por Robert Rauschenberg). Na sua variação do gênero pictórico, ela indica a mistura cuidadosa, na cabeça do intérprete, de três pinturas rigorosamente observadas pelo espectador por um período de tempo.

XI

HENRY FLYNT

Embora até agora tenhamos traçado um itinerário do conceitualismo enquanto atitude estética, que remonta à aparição do primeiro *ready-made* puro de Marcel Duchamp e aos poemas dadaístas de Tristan Tzara entre 1910 e 1920 e que percorre de maneira alternativa as narrativas tradicionais da crítica de arte moderna nas décadas subsequentes, através das obras de Rauschenberg, Isou, Brouwn, Klein, Manzoni, Cage, Brecht e Ono, a primeira formulação verbal que identifica a possibilidade de uma arte conceitual nesses termos, a despeito dos manifesto e dos escritos dos artistas que já formulavam suas premissas nessa direção, será encontrada no ensaio “Concept art” de Henry Flynt, impresso em 1963 na publicação *An anthology of chance operations*, editada por La Monte Young e Jackson Mac Low.

Posto que o argumento do texto de Flynt seja muito característico e estatisticamente pouco significativo para uma definição de arte conceitual devido ao seu viés idiossincrático e pouco abrangente, ele tem o mérito de realizar a passagem, da pré-história à história, dos discursos artísticos referentes ao conceitualismo, ao oferecer não somente o seu batizado terminológico, como também algum aporte teórico em seu isolamento e condensação do problema, a fim de observá-lo de modo concentrado. Desconsiderando um caráter típico de manifesto contido no ensaio, sinalizado mais por uma posição estética defensiva acerca de uma determinada atitude particular do que por uma revisão crítica abrangente ou por uma influência de fato para o tipo de conceitualismo que será desempenhado nos anos seguintes, e tomando-o circunstancialmente a partir de suas próprias limitações, será possível extrair um valioso sumo teórico a respeito de certas diretrizes previamente assinaladas.

Estão presentes no ensaio, de certa forma, a distinção destacada entre arte conceitual e a obra aberta de teor mais estrutural, a desvinculação do conceito à intenção do realizador e a proposição mais acentuada de certas condutas, como a desagregação do caráter polifásico do conceito tomado como veículo para uma configuração física final, obtido pela tutela da autossuficiência de seu radical formal, ainda que rarefeitas todas essas questões aos próprios propósitos particulares do artista. Para isso, no entanto, é importante compreender o papel que a matemática e aquilo que ele denomina de estrutura na música tiveram em sua formulação, tanto de um ponto de vista positivo quanto sob os aspectos negados por Flynt. Para isso é preciso que as suas premissas sejam aceitas a partir de um valor relativo ao seu enunciado, da mesma maneira que fizemos com as asserções de Duchamp na sua desconsideração por qualquer inteligência cognitiva contida nas estruturas relacionais de uma arte meramente

retiniana. Não é preciso que concordemos com os juízos particulares de Flynt, mas apenas procuremos compreendê-lo de uma forma pragmática.

De modo geral, a ideia que percorre a redação de “Concept art” é a de que a música estrutural e a matemática pura não teriam qualquer relação cognitiva direta com o fenômeno sensível derivado delas. Para Flynt, a música propriamente dita seria constituída de sons, e qualquer preocupação com a sua estrutura seria somente vestígio de uma época “que ela era acreditada como conhecimento, uma ciência que teria coisas importantes para dizer, como a astronomia”⁴⁴. Identificando a fuga ou a música serial total como exemplos de estruturação que não poderiam ser percebidas de maneira sensível pelo ouvinte e que exigiriam o estudo pormenorizado de seus aspectos relacionais a partir de suas notações e de complexos jogos de descoberta, o argumento de Flynt orbita em torno da noção de que qualquer valor eventual que o tipo de música estrutural poderia ter localizar-se-ia somente na sua análise e não na manifestação sonora, de modo que uma partitura de Milton Babbitt ou de Stockhausen não necessitariam ser ouvidas, mas entendidas da mesma maneira que a matemática pura⁴⁵.

Entretanto, ainda que admirasse a ideia de uma arte em que o conceito desempenha um papel predominante sobre a estrutura sensível, ele considerava negativo que, no caso da música estrutural, esse conceito ainda estivesse subordinado àquilo que ele considerava uma falsa ideia da música propriamente dita, servindo como mero pretexto para a arte que os artistas queriam realmente executar. De certo modo, o que Flynt parecia alegar é de que a ideia de uma música estrutural não seria justa nem com aquilo que ele acreditava ser a música nem com aquilo que ele enxergava que uma arte de conceitos⁴⁶ poderia ser quando dissociada dessa relação de dependência. Conforme o artista:

Há duas coisas erradas com a arte estrutural. Em primeiro lugar, suas pretensões cognitivas estão absolutamente equivocadas. Em segundo lugar, ao tentar ser música ou qualquer outra coisa (que não tem nada a ver com conhecimento), e conhecimento representado pela estrutura, a arte estrutural falha, é completamente entediante como música e não começa a explorar as possibilidades estéticas que a estrutura pode ter quando libertada de tentar ser música ou qualquer outra coisa. O primeiro passo em corrigir as coisas para a música estrutural é parar de chamá-la de música e começar a dizer que o som é usado somente para carregar a estrutura e que o ponto verdadeiro é a estrutura - e a partir daí você vai ver quão limitada, empobrecida, é essa estrutura. Incidentalmente, qualquer um que diga que trabalhos de música estrutural têm ocasionalmente valor musical não sabem quão boa é a verdadeira música (a dança Goli dos Baoule; “Cans on Windows” de L. young; o hit

⁴⁴ Henry Flynt, “Concept art” in La Monte Young e Jackson Mac Low (org.), *An anthology of chance operations* (Nova Iorque: La Monte Young & Jackson Mac Low, 1963).

⁴⁵ Henry Flynt, “Structure art” in *A total critique of culture* (1993). Acessado no dia 11 set 2020 em <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>

⁴⁶ Para distinguir arte conceitual no sentido mais abrangente (“conceptual art”) do tipo de arte defendido por Flynt (“concept art”), empregaremos o termo “arte de conceitos” para se referir às propostas sugeridas pelo artista.

contemporâneo americano “Sweets for My Sweets” dos Drifters). Quando você faz a mudança, já que estruturas são conceitos, você tem a arte de conceitos. Incidentalmente, há um outro, menos importante tipo de arte que, quando endireitado se torna arte de conceitos: a arte envolvendo o jogo com os conceitos da arte como, na música, “a partitura”, “intérprete vs. ouvinte”, “tocar uma peça”. A segunda crítica da arte estrutural se aplica, com as mudanças devidas, a essa arte.⁴⁷

Essa relação de dependência é tão rejeitada por Flynt que ele chega ao ponto de incluir em sua crítica mesmo o tipo de música aberta representada por John Cage. Em uma entrevista concedida à artista Christer Hennix em 2011, presente em uma edição intitulada *Henry Flynt 2011: Concept Art 50 Years* publicada pelo Grimmuseum em Berlim, o artista traça um retrospecto de suas proposições contextualizando algumas das premissas contidas no ensaio original a partir de seu contato próximo com a cena musical do período, a sua formação em matemática e a sua carreira de filósofo.

Para Flynt haveria, tanto em Stockhausen, Boulez e na postura da música serial no geral, quanto em Cage e o seu jogo com a estrutura, um divórcio entre a música ouvida e a música composta, o que o artista toma como inautenticidade, uma vez que “o ponto da obra de arte havia se tornado algum tipo de jogo estrutural ou conceitual realizado sob o disfarce da música de um modo que a audiência não tinha como ver qual supostamente era o ponto da peça”⁴⁸. No caso específico de Cage, o artista comentaria que esse divórcio estaria ainda mais ampliado pela adição do intérprete à equação. Tomando as obras abertas de Cage como exemplo (ele cita a peça *Atlas eclipticalis*, de 1962), Flynt comenta que o que a audiência receberia como caos não seria de fato caos, mas “uma estrutura escondida que é tão escondida que ela não pode ser reconstruída a partir do som executado”⁴⁹.

Flynt identificaria, de maneira análoga, o mesmo problema na matemática pura, o que o faria posicioná-la, ao lado da música estrutural, como o segundo grande antecedente da arte de conceitos. “Já que o valor da matemática pura é considerado hoje em dia como estético e não cognitivo, por que não tentar fazer teoremas estéticos, sem considerar sua efetividade?”, se perguntaria, ao reconhecer na matemática formalista o amparo filosófico para a sua proposta conceitual. A grosso modo, o que interessava Flynt era a negação de uma epistemologia ideal platônica que enxergaria os números ou elementos como entidades puras a serem descobertas e verificadas na realidade, reconhecendo que a interpretação da veracidade de um axioma dependeria do significado acessado em um determinado sistema

⁴⁷ Henry Flynt, *op. cit.* (tradução nossa).

⁴⁸ Henry Flynt e Catherine Christer Hennix (org.), *Henry Flynt 2011: Concept Art 50 Years* (Berlim: Grimmuseum, 2011), p. 26 (tradução nossa).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 27.

simbólico, dotado de suas próprias regras e referenciais (como no xadrez ou como nas alegações de Nelson Goodman a respeito da representação nas artes).

Independentemente da correção ou não das avaliações de Flynt acerca da música estrutural ou da matemática pura, o que nos interessa é enxergar nelas a gênese para o tipo de arte proposto pelo artista, que envolveria a criação de conceitos suficientes em si mesmos, sem qualquer necessidade de validação empírica, cujo valor residiria unicamente na sofisticação de sua elaboração. Mais do que uma eficácia circunstancial desse tipo de proposição para a compreensão das obras que o artista realizaria nesse período (em um curto espaço de tempo), essa percepção teórica funciona como uma ferramenta válida para conservar o valor de algumas das propostas anteriores apresentadas, como as contidas no plinto de Manzoni, na venda de sensibilidade de Klein ou em algumas das proposições presentes no livro de Yoko Ono independentemente de sua viabilidade configuracional ou de sua validade teórica.

Não nos interessa, a partir delas, encaixar o mundo inteiro como fenômeno sensível em um livro de história da arte, realizar a crítica de uma obra arquitetônica imaginária em uma revista científica ou contemplar um quadro inexistente em uma galeria, mas observá-las do ponto de vista de uma peça que assim se articula. Não são as suas configurações físicas que constituem a própria obra de arte, ainda que o artista ou o enunciado assim o afirmasse, do mesmo modo como não acreditamos que o telegrama enviado por Rauschenberg à galeria Iris Clert se tratasse realmente de um retrato de sua dona. Por mais que Manzoni sugira que a partir de agora o mundo é uma obra de arte ou que Ono encaixe uma série de proposições de seus livros dentro de convenções artísticas, a própria obra não se constitui como fenômeno que se apresenta, mas como radical formal que metaforiza esse evento em suas configurações físicas. Em outras palavras, *Le socle du monde* é a obra de arte que toma o mundo como obra de arte e que inscreve em um padrão configuracional neutro o seu próprio sentido.

É preciso, no entanto, que esse postulado possa ser inferido logicamente a partir dos indícios oferecidos tanto por suas contrapartes materiais quanto pelo sistema simbólico de convenções que possibilita que elas sejam compreendidas como tais. É imprescindível, em outros termos, compreender as premissas contidas nas proposições de seus radicais formais como axiomas (o “fundamento de uma demonstração por ela mesma indemonstrável”⁵⁰) para que os teoremas que derivem delas oferecendo noções mais sólidas acerca da arte, do objeto artístico, do artista, das instituições ou do espectador possam ser formuladas sem que as obras

⁵⁰ Instituto Antônio Houaiss, *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* (Rio de Janeiro: Objetivo, 2010).

que as enunciam operem somente como meros suportes de ilustração de uma filosofia da arte que pode ser construída a partir delas. É como evento sensível hipotético que elas se articulam e é apenas por meio de suas configurações físicas que elas adquirem relevância enquanto obras e não unicamente como paradigmas. Elas se prestam, de algum modo, à verificação sensorial de suas hipóteses, ainda que algumas vezes tomando como parâmetro sensível figuras supertemporais ou oniscientes.

Flynt, por sua vez, realiza a defesa de uma obra conceitual constituída como a própria formulação de um teorema ou de um jogo estrutural evidente divorciado do imperativo de um pretexto, contido naquilo que ele alega a respeito da música moderna, da matemática pura ou até mesmo do xadrez. “A arte de conceitos veio da ideia de tomar a estrutura e fazer dela uma forma artística separada”⁵¹. Para o artista, seria mais justo tornar a estrutura evidente e fazer com que esses jogos se tornassem perceptíveis para o espectador, que enxergaria o próprio sentido da obra no modo como ela se formulava. Procurando, desse modo, tornar a estrutura evidente, prescindindo de qualquer pretexto externo para sua realização, o artista rejeitava o caráter polifásico da música estrutural ou do xadrez, denotando de maneira transparente qual era o sentido da peça. Em outros termos, ele procurava equiparar a sua superfície com a sua profundidade, tornando de maneira manifesta qual era o sentido evocado, ao mesmo tempo que procurava criar um sentido complexo do ponto de vista estrutural. Flynt queria realizar uma arte relacional na qual as relações da peça se enunciariam a partir dela mesma.

“Por que você não pode ter um tipo de matemática na qual a notação vai interagir com a subjetividade do espectador?”⁵², arguiria o artista. Há em suas obras do período uma busca pela execução do mesmo tipo de jogo estrutural presente na música ou no xadrez, mas de uma forma que esse tipo de manipulação das estruturas se torna autoconsciente e ascende não só ao tema da obra como também à impossibilidade de sua manifestação física. “Por que não se livrar dos corpos de som, luzes, ou o que quer que seja e manter as ‘análises’ da estrutura como obras de arte?”⁵³, ele argumentaria, propondo a partir daquilo que ele denomina como um niilismo cognitivo, que consistiria na renúncia às “afirmações da verdade como propósito para sistemas matemáticos”⁵⁴. Em comparação com a linguagem de programação, o artista utiliza em retrospecto a noção de *tokens* como exemplo de um sistema sintático que emprega a linguagem a partir de um uso não cognitivo para conferir significado a uma certa sequência

⁵¹ Henry Flynt, *op. cit.*, p. 29.

⁵² Henry Flynt in Ross Simonini, “The New, The New”, entrevista online do website The Frieze realizada em, 21 mar 2014. <https://www.frieze.com/article/new-new>. Acesso no dia 12 set 2020.

⁵³ Henry Flynt, *Structure Art and Pure Mathematics*”, fotocópia em três folhas, 1960. Fonte: moma.org

⁵⁴ Henry Flynt, “Mathematics, Tokenetics, and Uncanny Calculi: 1961 Concept Art in Retrospect” (1996), Acessado no dia 11 set 2020 em http://www.henryflynt.org/meta_tech/token.html

de caracteres, para propor a partir dele a ideia de uma dissociação metassintática, cujo objetivo passa a ser o próprio caráter insólito da sintaxe.

HENRY FLYNT: Parte de “Representation of the Memory of an Energy Cube Organism”. 1961. Caneta esferográfica, lápis e lápis de cor em três folhas de caderno; papel e caneta esferográfica, lápis, lápis de cor e tinta sobre papel. Fonte: moma.org.

Em "Manipulating the Determination of Reality - A Treatise on Meta-Technology", tratado de 1980 datilografado em quatro páginas, Flynt cita a obra *Representation of the Memory of an Energy Cube Organism*, composta em 1961, como exemplo de modalidade intelectual que ignora “atividades cognitivas decorrentes diretamente da rejeição da verdade como um objetivo intelectual”⁵⁵. Sobre a peça, Flynt descreve-a como parábola metatecnológica de um “procedimento instrumental que utiliza estados de espírito como estupor, euforia, vertigem, ansiedade, etc em uma situação geral em que o Self poderia escolher seu mundo factual pelo modo como ele recorda a totalidade dos fatos que definem o mundo”⁵⁶. Espécie de ilustração científica das memórias contidas em um sistema cúbico hipotético de energia, a peça se refere a uma “física em que o peso de um conjunto de moléculas depende da ordem em que as suas partículas são notadas”⁵⁷, criando uma espécie de “inconsistência nas determinações do tempo; uma história que é mudada pela ordem em que a simbolização é lembrada”⁵⁸. Embora Flynt reconheça-a como inserida em um gênero distinto daquele que ele alude ortodoxamente

⁵⁵ Henry Flynt, “Manipulating the Determination of Reality - A Treatise on Meta-Technology” (1980).

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Henry Flynt, “The Crystallization of Concept Art in 1961” (1994). Artigo acessado no dia 11 set 2020 em http://www.henryflynt.org/meta_tech/crystal.html (tradução nossa).

como arte de conceitos, ela funciona como ilustração relevante de uma estrutura intelectual sem correlato cognitivo e sensível.

Dentre as suas obras mais representativas dentro do gênero estritamente denominado como conceitual por Flynt, pode-se citar *Innperseqs*, datada de 1961. Essa e suas outras realizações do período, como *Transformations*, também do mesmo ano, funcionam como parábolas conceituais que demonstrariam as premissas do artista de que as relações musicais, matemáticas ou contidas em uma partida de xadrez têm um valor relativo que depende da aceitação da contingência de suas regras. De certo modo, a crítica de Flynt não só era um reconhecimento da existência de convenções para a validade de certas premissas, como uma espécie de atitude de total desconsideração para qualquer legitimidade dessas convenções, procurando demonstrá-las através da criação de novos sistemas absurdos. “O meu trabalho é construir milagres, situações que são impossíveis fisicamente de um modo absoluto (ou em alguns casos logicamente impossíveis) pelas visões aceitas pela ciência e pelo senso comum acerca do que é o mundo real”⁵⁹. Em seu teorema para um *innperseq*, consta as seguintes condições:

Um “hālpoint” se, e somente se, o que quer que esteja em qualquer ponto no espaço, no halo evanescente de um arco-íris que parece circundar uma pequena luz brilhante quando alguém olha para ela através de óculos embaçados por conta da respiração, durante todo o tempo que o ponto estiver no halo.

Um “init’point” se e somente se um halpoint no vago anel externo inicial de seu halo.

Um “inn’persēq” se, e somente se, uma sequência de sequências de halpoints tais como todos os halpoints estão em um raio (inicial) de um halo; os membros da primeira sequência são initpoints; para cada um das outras sequências, o primeiro membro (como “consequente”) é obtido dos membros não-primários da sequência precedente (os “antecedentes”) pelo ponto final interno de um segmento radial no vago anel externo quando eles estão no segmento, e os outros membros (se algum) são initpoints ou membros primários das sequências precedentes; todos os membros primários da sequência que não os últimos aparecem como membros não-primários, e halpoints aparecem somente uma vez como membros não-primários; e a última sequência tem um membro.

Indeterminação: Um “innperseq totalmente determinado” se, e somente se, um innperseq no qual alguém estiver ciente de (especifica) todos os halpoints.

Um “innperseq indeterminado antecedentemente” se, e somente se, um innperseq no qual alguém está ciente de (especifica) apenas cada consequente e o segmento radial além dele.

Um “innperseq halpointalmente indeterminado” se um innperseq no qual alguém está ciente de (especifica) apenas o segmento radial no vago anel externo, e seu ponto final interno, enquanto ele avança para dentro.⁶⁰

Um diagrama que encontra-se no acervo do MoMa, desenhado pelo próprio artista, ilustra o fenômeno teorizado por Flynt visualmente. Tido por seu autor como a sua obra mais visível e

⁵⁹ Henry Flynt, *op. cit.*, 2011. (tradução nossa).

⁶⁰ Henry Flynt, “Innperseqs” in La Monte Young e Jackson MacLow, *op. cit.*

sensorial, trata-se de uma peça concebida para que uma intrincada estrutura seja especificada no breve instante que o halo está desaparecendo⁶¹. Há, nesse sentido, uma “notação que está mudando externamente, e portanto, a leitura entre aspas de um sistema matemático tem que ser um processo que toma lugar em um tempo experimentado”⁶². Exigindo um sofisticado nível de atenção do espectador, a obra demanda a ele frases e implicações. “Você recebe uma configuração externa que se altera em seu exterior, não em sua cabeça, e você tem que inserir nessa configuração uma estrutura por regras específicas”⁶³. Enquanto Manzoni, Cage ou Ono sugeriam ao espectador a inscrição de um sentido artístico por meio de um radical formal que organizaria essa experiência em um sistema de representações artísticas, Flynt leva ao limite cognitivo a possibilidade de reconhecimento de um sentido, amplificando as condições para que um determinado fenômeno sensível possa ser reconhecido como um espécime de uma obra *Innperseq*, dotando-lhe de complexas estruturas relacionais subordinadas que, se não impossíveis teoricamente, contam com uma latência espacial e temporal improvável.

Para o espectador, nesse caso, resta somente admirar a sintaxe estrutural de seu teorema. No caso específico dos *Innperseqs*, não há somente uma espécie de abertura contida em suas distintas camadas composicionais que podem ser acessadas de maneiras diferentes por um espectador casual, um espectador atento, um crítico ou pesquisador. Para que um fenômeno sensível reconhecido como um *Innperseq* possa ser percebido como tal, não há a alternativa de um divórcio entre o fenômeno sensível e o seu padrão formal por parte do espectador. Ele deve trabalhar, hipoteticamente, de maneira ativa para que a obra seja reconhecida como tal. Nesse sentido, ela aproxima-se muito mais das propostas heurísticas de Ono ou do plinto escultórico de Manzoni do que, de fato, da música estrutural. É por meio da admiração exclusiva de seu radical formal e da premissa que ele carrega como portador de uma moldura artística que a peça se inscreve. Trata-se, nesse sentido, de uma peça conceitual aberta, na qual o próprio objeto derivado do teorema é, se não incognoscível, ao menos pouco demonstrável.

⁶¹ Henry Flynt, *op. cit.* 2011.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

HENRY FLYNT: Innperseqs-Diagram, 1966.

Lápis de cor, caneta esferográfica e datilografia em papel. Fonte: moma.org

XII

DICK HIGGINS

“Muito do melhor trabalho sendo feito hoje em dia parece repousar entre os meios. Isso não é um acidente”⁶⁴, afirmaria o artista estadunidense Dick Higgins, co-fundador do grupo Fluxus ao lado de George Maciunas. “O conceito de separação entre os meios surgiu na Renascença. A ideia de que uma pintura é feita de tinta na tela ou de que uma escultura não deve ser pintada é típica da estratificação social do pensamento [...] que chamamos de noção feudal da Grande Cadeia do Ser”⁶⁵. Higgins refere-se, por esse encadeamento, à *scala naturæ*, estrutura hierárquica concebida durante o período medieval, derivada em parte da filosofia platônica, que estabelece uma espécie de organização descendente em ordem de importância dos seres, de Deus aos minerais, passando pelos anjos, seres humanos, animais e plantas. O trecho acima transcrito abre o ensaio “Intermedia”, impresso originalmente em fevereiro de 1966 na revista *Something Else Newsletter*. Referindo-se aos *happenings* musicais e teatrais, aos poemas de Emmett Williams e Robert Filliou e aos demais projetos empreendidos pelo dadaísmo e pelo surrealismo, Higgins advogaria contra a teoria da especificidade do meio, parte importante dos escritos dos críticos Clement Greenberg e Michael Fried, que clamavam pelo dever da investigação de cada modalidade artística naquilo que lhe era inerente. “Parte da razão pela

⁶⁴ Dick Higgins in Lisa Moren (org.), *Intermedia: The Dick Higgins Collection at UMBC* (Baltimore: Albin O. Kuhn Library & Gallery, 2003), p. 38 (tradução nossa).

⁶⁵ *Ibid.*

qual os objetos de Duchamp são fascinantes enquanto a voz de Picasso parece desvanecer é que as obras de Duchamp são realmente entre os meios, entre escultura e algo mais, ao passo que Picasso é prontamente classificável como ornamento pictórico”⁶⁶, contraporía Higgins.

Do mesmo modo que Brecht e Ono (e La Monte Young e outros membros do grupo Fluxus), o artista também comporia as suas partituras para eventos. No seu caso, suas obras se inseririam naquele complicado limiar entre a possibilidade concreta de serem realizadas (não se tratavam de enunciados que exigiam configurações impossíveis ou inimagináveis) e uma probabilidade muito rara de que viessem a ser executadas de fato. Na série *Danger Music*, podemos encontrar alguns desses expedientes. Existem, naturalmente, obras mais amenas, que oferecem instruções que, embora carregadas de certa tensão e desconforto emocional, não o fazem dentro de um ponto de vista do comprometimento físico (pensemos na composição nº 24, de dezembro de 1962, que conta somente com a coordenada; “Encontre-o. Ataque-o”, sem precisar a quem ele se refere; ou a de nº 17, que recomenda múltiplas vezes com pontuações exclamativas o ato de gritar). Na número 9, entretanto, a instrução é arriscada: “Voluntarie-se para ter a sua espinha removida”, sugeriria a peça, também de 1962. Em todos esses casos há, como nas outras obras de tal porte, uma configuração indeterminada. “Toque-a seguramente”, uma outra notação indicaria, sem especificar quais atos se deveriam realizar, quais tipos de sons ou de fenômenos sensíveis deveriam ser estipulados, a não ser o temperamento da peça, que deveria ser “segura” (um andamento irônico para a série batizada de “música perigosa”).

Em sua série *The Thousand Symphonies*, Higgins trabalharia a notação musical a partir de métodos insólitos de instrução gráfica: em uma folha típica de pauta musical, o artista derramaria sobre ela jatos de tinta, à maneira da sua *Sinfonia nº 269*, de 1968; ou, em outra de suas sinfonias, do mesmo ano, rasgaria o papel com armas e o envolveria em lama em um curioso misto de enunciado conceitual, ato performático e composição musical, na qual Higgins solicitou e instruiu a tarefa a um capitão da polícia de South Brunswick, em Nova Jersey, de nome Toby, que teria efetuado os rasgos na pauta com a sua submetralhadora, endereçando posteriormente a peça a uma orquestra regida pelo músico e compositor Philip Corner, junto com outras partituras. Nesse caso, aquilo que Higgins se referia como uma arte intermídia não envolvia somente uma obra baseada a partir do hibridismo de mais de um meio, mas um trabalho realizado a partir do deslocamento de convenções internas de cada meio: nesse caso, o artista não compõe a peça a partir de notações que empregam códigos da partitura musical que correspondem a eventos sonoros, mas emprega elementos gráficos que podem ser interpretados de modo sonoro; além disso, Higgins sequer desenha esses gráficos,

⁶⁶ *Ibid.*

mas incumbe terceiros de os realizarem, funcionando como uma espécie de diretor da sua composição e não como o próprio compositor gráfico do papel; o material empregado não é prescindível como a caneta ou a máquina de escrever na arte literária ou na escrita musical, mas determinante como na pintura; como na *action painting*, um gesto performático definirá os efeitos na superfície bidimensional, mas esse gesto não é pictórico e ausenta-se do caráter axiomático da pincelada, utilizando elementos oriundos de uma esfera não-artística. Essa peça, posteriormente deverá ainda ser interpretada por uma orquestra, conferindo a ela mais uma camada de indeterminação, começada pela imprevisibilidade da execução da instrução dada por Higgins ao policial na configuração física da notação, e terminando no desempenho dos intérpretes musicais. Não há, ao contrário de uma peça híbrida, qualquer modo de separar um meio e outro, nem mesmo isolando-o idealmente.

DICK HIGGINS: Sinfonia nº 357 da série *The Thousand Symphonies*, 1968. Fonte: moma.org

“Intermedia”, nesse sentido, adquire a conotação de internalização dos procedimentos de um meio e não mero ecletismo: empregar as convenções de uma determinada modalidade em outra, coordenar mais de uma camada, tornar alográfico o que é autográfico e também o seu inverso, tornar polifásica a arte que é constituída de somente uma fase e nublar a fronteira entre os contextos artísticos e literais. De certo modo é isso que constitui o empreendimento desse protoconceitualismo de matrizes dadaístas, que passa por Duchamp e Cage, por Isou e Klein, por Broun e Manzoni, Brecht, Ono e também por Flynt. Se este, por sua vez, havia cunhado o primeiro registro de uma arte de conceitos em seu ensaio de 1963, Higgins, por seu lado, irá realizar uma das primeiras defesas teóricas a favor da legitimidade de uma arte entre meios, situando-a em uma tradição e descrevendo seus esforços, desenhando esquemas que a

ilustram, diagramas que mostram seus vetores. É importante se atentar à tal definição porque ela revela uma distinção importante, embora não limitadora, entre a arte conceitual praticada a partir de matrizes duchampianas e cageanas, e a arte conceitual de teor analítico acarretada posteriormente a partir do minimalismo no final da década de 60. Essa será, por sua vez, fruto justamente da internalização da teoria da especificidade do meio e das consequências que ela levaria para sua própria abolição ao perseguir tais predicados de maneira literal e radical.

DICK HIGGINS: Fluxus Art-Life Chart, 1981. Fonte: moma.org

Naturalmente, há incontáveis pontos de convergência entre ambas e assim separá-las não seroapossível, provável nem frutífero: não só Duchamp é uma figura central nas duas épocas, como os trabalhos dos outros artistas também encontrarão ressonâncias importantes (alguns deles participarão de retrospectivas e exposições em conjunto). Esses esquemas mais gerais, no entanto, por mais que não sejam nem devam ser rígidos, nos fornecerão a chance de, nos próximos capítulos, nos orientar por meio de itinerários de afinidades formais, nos quais o minimalismo funcionará como uma espécie de catalisador para que a investigação oriunda da especificidade do meio conduza a uma investigação mais ampla das linguagens da arte. Um terceiro território da arte conceitual também aparecerá, e nesse ponto o conceito de intermídia de Higgins desempenhará um papel crucial: nela, os expedientes do conceitualismo de origem linguística ou oriundos do minimalismo, que se endereçam para uma certa abstração temática que envolve majoritariamente o universo da arte, serão herdados em direção à recuperação da relação presente entre arte e vida, contexto artístico e literal, presente no protoconceitualismo. De modo geral, a teoria da especificidade do meio, oposta ao que pregava Higgins, acabaria contribuindo para que, na definição axiomática do que constitui cada meio (pintura, escultura,

performance) ele acabasse por informar a prática intermídia de outras possibilidades a serem realizadas com o caráter fonêmico extraído de cada uma dessas mídias, a fim de formar novos alfabetos.

3

O MINIMALISMO COMO MERIDIANO ENTRE
A ESPECIFICIDADE DO MEIO E AS LINGUAGENS DA ARTE

Embora uma genealogia que reporte ao minimalismo como um inevitável pedágio atravessado pelo objeto artístico tradicional em direção à arte conceitual seja dotada de uma compleição demasiadamente insular que desconsidera outras vias de acesso a ela (sendo algumas dentre elas pregressas tanto ao minimalismo propriamente dito quanto ao tipo de arte relacional mais sofisticada que ele procurou achatar), isso não denota que não devemos examinar de maneira acercada a influência que o movimento artístico (representado por Robert Morris, Carl Andre, Donald Judd, entre outros) desempenhou no conceitualismo subsequente. Essa investigação encontrará a sua legitimidade não somente por uma circunstancialidade histórica, do tipo que reconstrói causalmente os eventos de modo a encontrar uma influência estética direta ou uma zona de interesse conjunta entre os artistas minimalistas e os conceituais, mas na alegação de que a própria leitura que o minimalismo faz da teoria artística posiciona-o em um lugar privilegiado na fileira das obras que realizam um exame das linguagens da arte.

Trata-se, em certo sentido, de um último limiar entre a proposta do objeto modernista, que se define pela própria superfície, e outros tipos de objetos nos quais os vestígios de sua profundidade são cada vez menos encontráveis na sua configuração física. Evidentemente, há vários tipos de minimalismo e, mesmo dentre os seus representantes mais canônicos, gêneses e destinos distintos. Partindo de problemas díspares e alcançando soluções características, os chamados artistas minimalistas apontarão para tendências específicas que serão derivadas nos atos de arte conceitual das décadas subsequentes. Se ele não se configura, desse modo, como um pedágio obrigatório para toda arte conceitual, ele ao menos indica alguns dos itinerários e direções possíveis no exame ontológico e epistemológico da arte. Procurando, por vezes, uma literalidade retórica que afirmaria o próprio objeto como a estrutura nuclear de uma obra de arte, ele irá alcançar, através de variados experientes, resultado diverso, como uma espécie de processo enantiodrômico no qual a força empregada demasiadamente em uma direção acaba resultando na compensação dessa força em direção oposta.

Nesse sentido, a historicidade, um dos valores que afirmamos no capítulo inicial como parte da identidade de uma obra de arte e como aquilo que lhe insere um sentido à parte da neutralidade de uma genética ideal, desempenhará um papel importante no exame. Partir dos problemas teóricos identificados por esses artistas não é, nesse caso, um último resquício de

insularidade que insiste em adentrar a investigação por meio de arestas descuidadas, mas parte fundamental do sentido dessas obras. Dentro disso, teatro e arquitetura, artes autônomas dotadas, cada uma, de seus próprios coeficientes de determinação e indeterminação, surgirão de modo quase infiltrado no reducionismo do objeto artístico, incutindo nele a inelutável constatação da impossibilidade de uma literalidade de fato. Daí, o chamado à superfície torna-se em pouco tempo a convocação para um espaço real externo que passará a dominar cada vez mais as proposições artísticas subsequentes, incorporando em sua materialidade a indeterminação do espaço real e solicitando cada vez mais do espectador as suas coordenações motoras como contribuição para a busca de sentido da peça.

Por esse ângulo, a arte performática ou a instalação (abrangendo nela a variação mais radical desempenhada pela *land art*) não devem ser encaradas somente como novos gêneros dotados de suas próprias convenções, mas como desdobramento das convenções pictóricas e escultóricas. Por meio dessa historicidade, pode-se perceber como a chegada ao *happening* ou ao hibridismo interartístico surgiu como resposta para uma mitologia específica que guiou a arte moderna no último século e que exigiu dos artistas, tanto nos predicados mais adesivos quanto na revisão crítica dessa narrativa, o exame das linguagens da arte, por mais que em muitos casos essa investigação tenha sido alcançada acreditando-se fazer coisa muita diversa. Que as novas mídias tenham se convertido em pouco tempo em modalidades mais ou menos sedimentadas não altera o fato de que, em certo instante do percurso, elas funcionaram como vias alternativas para as trajetórias da arte.

I

FRANK STELLA E DONALD JUDD

É na figura de Frank Stella que reside o maior impasse entre a narrativa modernista da teoria da especificidade do meio e as interpretações que o minimalismo fez dela, com a sua série *The Black Paintings*, realizada entre 1958 e 1960. Para a sua função paradigmática em nosso exame, tornemo-nos à discussão nos termos em que ela se colocou à época para que possamos compreender de que modo a obra do pintor norteamericano representa uma espécie de retesado elo entre a afirmação da pintura e a redução do suporte, ou, ainda, “ponto crucial de fratura entre o modernismo e as várias práticas contramodernistas de vanguarda que deram origem à arte conceitual”¹, angariando a deferência tanto de Michael Fried, crítico moderno

¹ Paul Wood, *Arte conceitual*, trad. Betina Bischof (São Paulo: Cosac & Naify, 2002), p. 29.

afinado com a premissa da autonomia do meio, quanto a de Donald Judd, artista determinante no desenvolvimento artístico e especulativo do minimalismo.

Do lado da crítica moderna, o ensaio “Modernist Painting”, de Clement Greenberg, do ano de 1965, solidificaria os alicerces do argumento. Nele, ao conjecturar acerca de alguns predicados comuns tanto na incidência da produção artística moderna quanto na prevalência de seu aporte filosófico, o crítico nova-iorquino não só descreveria, de maneira penetrante, mas também receitaria, de forma não tanto arguta, a essência de uma obra de arte modernista, caracterizada pelo “uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina - não em ordem de subvertê-la, mas de consolidá-la ainda mais firmemente em sua área de competência”². Haveria sido descoberto, conforme o crítico nova-iorquino, a necessidade, por parte de cada arte, de realizar esse exame por ela mesma, por meio de seus próprios “efeitos peculiares e exclusivos”³. Se, parafraseando Greenberg, a única tarefa apropriada à cada uma coincidia com a condição de seu próprio meio, então ela deveria remover de si “todo efeito que poderia ser concebivelmente emprestado a partir, ou através, do meio de qualquer arte”⁴. A fim de garantir a sua própria “pureza” e “independência”, a pintura chegaria ao seu aspecto mais nuclear, a planaridade:

Era a ênfase [...] da inelutável planaridade do suporte que permaneceu o mais fundamental dos processos pelos quais a arte pictórica criticou e definiu a si mesma sob o modernismo. A planaridade por si só era única e exclusiva àquela arte. O formato confinante do suporte era uma condição limitativa, ou norma, que era compartilhada com o teatro; cor era uma norma ou meio compartilhada com a escultura tanto quanto com o teatro. A planaridade, a bidimensionalidade, era a única condição que a pintura não compartilhava com nenhuma outra arte, de modo que a pintura modernista se orientou mais para a planaridade do que para qualquer outra coisa.⁵

Despida de todo e qualquer ilusionismo e profundidade, a pintura encaminhou-se, e ainda se direcionaria cada vez mais, para uma percepção mais justa de si própria. O texto de Greenberg certamente tem inúmeros méritos dos quais se pode extrair o sumo teórico, muito embora o seu teor impositivo conferido a respeito do predicado da planaridade não seja um deles. Por outro lado, no entanto, é essa percepção aguçada de um padrão mais específico que torna possível a iluminação em retrospecto de alguma dimensão obscura da arte passada. Da mesma forma, é a noção de “teatralidade”, que Michael Fried (um dos principais herdeiros do valor greenbergiano) atribui negativamente ao minimalismo, que nos permitirá observar de modo

² Clement Greenberg, “Modernist Painting” in Francis Frascina e Charles Harrison (org.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (Nova Iorque: Harper & Row, 1982), pp. 5-10 (tradução nossa).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

mais específico alguns de seus componentes subjacentes. No entanto, antes de nos dirigirmos a tudo o que Fried rejeita, passemos à sua curiosa adesão à arte de Frank Stella, encorajada por uma interpretação ortodoxa das formulações contidas em “Modernist Painting”, mas acrescida de certa inserção pessoal.

Em 1965, em uma exposição curada por Fried no Fogg Art Museum em Harvard, em que expunha a obra de Frank Stella ao lado das pinturas de Jules Olitski e de Kenneth Noland, dois outros artistas afinados com as interpretações modernistas da especificidade do meio e aprovados por suas pesquisas pictóricas envolvendo os campos cromáticos, o crítico apontaria algumas das características contidas na obra de Stella que julgara imperiosas para a evolução da autocrítica do meio (vale mencionar que, para Fried, ao contrário de Greenberg, não havia algo como uma essência apriorística dessa pureza, apontando que “os traços constitutivos da pintura modificam-se conforme os contextos históricos se transformam”⁶, o que implicaria que, para ele, o modernismo também deveria oferecer caminhos para que essas reviravoltas pudessem ocorrer).

No artigo intitulado “Three American Painters: Noland, Olitski, Stella”, homônimo à exposição, Fried elogiaria a relação do artista com as bordas do quadro, tratamento alcançado pela localização de suas tiras que pareceriam “ditadas pela estrutura dedutiva do todo”⁷, perseguindo de forma ainda mais coerente (nos termos do crítico) a especificidade do meio do que a pintura de Piet Mondrian, no qual haveria um tipo de ilusionismo que criaria uma sensação de ininterrupção entre os seus elementos internos e os próprios confins pictóricos, passando a impressão de continuar indefinidamente para além deles. Nesse sentido, a obra de Stella seria um avanço nessa investigação autocrítica, aperfeiçoada pelo uso de certos materiais que enfatizariam ainda mais a própria singularidade da mídia. Empregando o cobre, o alumínio e outras tintas que alcançariam um efeito de presença cada vez maior, Stella aumentaria a “espessura dos chassis até a pintura se tornar uma laje fixada paralelamente à parede”⁸.

⁶ Manoel Alexandre Silvestre Friques de Sousa, *Visões do modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss* (Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2017), p. 108.

⁷ Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), p. 255 (tradução nossa)..

⁸ Paul Wood, *op. cit.*, p. 29.

FRANK STELLA: *The Marriage of Reason and Squalor, II*. Esmalte sobre tela, 1959.
230.5 x 337.2 cm. Fonte: moma.org

Enxergando de modo análogo os avanços obtidos por Frank Stella, mas em direção bem distinta, Donald Judd acreditava que “a ênfase de Stella na literalidade do suporte da pintura por meio das suas marcas profundas e de suas telas moldadas apontava para [...] o ato de tirar a obra da parede e inseri-la num espaço tridimensional”⁹, de modo que, ao perseguir com grande força aquela que seria a estrutura axiomática do meio, ele acabaria por levar a uma força oposta que afirmaria a própria estrutura de “objeto” da obra, chamando a atenção para a condição material de seu suporte e não somente de suas relações pictóricas. É esse sentido de objeto que o minimalismo perseguirá posteriormente e que Fried, ainda fiel a um purismo pictórico, se verá obrigado a negar, aspecto que o tentará a remodelar a sua premissa, com a ajuda dos polígonos irregulares subsequentes de Stella que reformulam seus feitos anteriores (obras que passarão a utilizar cada vez mais formatos inortodoxos como moldura e trabalhar relações concêntricas entre as suas tiras e os limiares do quadro, com um uso cada vez maior da cor), encontrando seu mérito agora na “dissociação entre literalidade e o suporte pictórico, minando, por seu turno, a proposta minimalista”¹⁰. Em efeito distinto, passa a ocorrer o oposto do que antes sucedia: o formato da tela é que alude para a sua representação e não o inverso.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Manoel Alexandre Silvestre Friques de Sousa, *op. cit.*, p. 112.

FRANK STELLA: Ifafa I (da *V Series*), 1968. Litografia. Fonte: moma.org

Que a ambiguidade contida no minimalismo de Stella aludisse a uma ambivalência de predicados é natural. O que interessa aqui é menos a tentativa de reabilitação do artista em seu cânone por Fried a despeito daquilo que ele rejeitava nos outros artistas e mais a noção de como os termos nos quais o crítico realiza a defesa são observáveis no próprio quadro. Como nos exercícios de psicologia da percepção que pedem ao espectador para identificar uma idosa ou uma moça em uma imagem em que ambas estão contidas a depender da ênfase, pode-se dizer que as pinturas de Stella se sujeitam aos dois predicados, subordinando-se ao relevo que o espectador quer lhes infundir. Por mais que pareça uma saída fácil dotá-las tanto de um caráter específico do meio como de um estímulo para a sua abolição, é inegável que ela tenha originado a partir de si distintos descendentes, o que é coisa bem natural na árvore genética da arte que permite que certas espécies herdem de seus ancestrais comuns características bem díspares.

Embora Judd, por sua vez, vá realizar a mesma perseguição por uma literalidade, ele o fará nos termos de Stella, não abrindo mão do meio de maneira alheia aos seus problemas internos, mas abraçando-o a partir de suas próprias contradições. Para Judd, haveria muitas formas de superar a especificidade, mas ignorá-la não seria uma delas, de modo que não lhe interessava seguir os caminhos da arte protoconceitual, mas superar essa especificidade a partir dela própria. Em outras palavras, ele não quer explodir a pintura, mas implodi-la. “Eu penso que Yves Klein, de algum modo, estava fora da tradição europeia, mas por que ele não é radical de verdade?”¹¹, pergunta a Frank Stella um jovem Donald Judd, ainda na casa dos trinta anos, em entrevista a Bruce Glaser para a rádio WBAI-FM de Nova Iorque em fevereiro

¹¹ Bruce Glaser e Lucy Lippard, “Questions to Stella and Judd” in Gregory Battcock (org.) *Minimal Art: A critical anthology* (Berkeley: University of California Press, 1968) (tradução nossa).

de 1964. Stella diz não saber, afinal, o que não seria radical na ideia de vender ar? “Ainda assim, não é muito interessante”, ele complementa, ao que Judd arremata: “Nem para mim. Algo que eu quero é ver o que eu fiz, como você disse. Arte é algo para o qual você pode olhar”.

Parte de uma entrevista longa, registrada textualmente e que figura até hoje como parâmetro essencial para o entendimento do minimalismo (aparecendo em compêndios e antologias dedicadas à tradição) esse breve diálogo revela-se importante para compreender dois aspectos cruciais nos pontos de partida e chegada do escultor norteamericano através de suas contradições mais íntimas. O primeiro ponto é notadamente certo privilégio que Judd confere às tradições visuais da história da arte e uma tímida oposição à arte conceitual. Não se trata somente de preferência composicional ou de uma filiação estética, mas de um enunciado ontológico. Quando o escultor afirma que arte é somente aquilo que se pode ver, ele não profere somente uma inclinação a uma certa estética, mas repele a condição de objeto de arte ao conceitualismo (ou, ao menos, às suas parcelas menos “materializadas”).

De maneira mais sutil, não só pelo diálogo travado ter sido estabelecido ao lado do pintor Frank Stella, mas por enfatizar o sentido da visão como demarcador da fronteira artística, Judd sinaliza a herança pictórica presente em sua obra. Tal sentença não diria nada por si só, mas por ter sido ela proferida por um artista que trabalha principalmente com objetos tridimensionais (alguém que poderia enfatizar as qualidades tácteis de uma obra emitindo proposição análoga de que “arte é aquilo que você pode tocar” ou, ao menos, sentir uma presença através de sua matéria, densidade, volume) acaba por conjugar, ainda que de maneira pouco desperta, uma empatia eletiva pela tradição pictórica. Por fim, no colóquio há ainda uma amena contradição que pode ser constatada quando colocada em cheque com alguns indícios teóricos que Judd conferiu em outras de suas formulações.

No ensaio “Specific Objects”, publicado pela primeira vez em 1965¹², o artista revelava o seu desinteresse pela teoria da especificidade do meio (“O principal problema da pintura é ser um plano retangular achatado e posicionado contra a parede¹³”) e pelo aspecto relacional obtido pelo arranjo dos elementos em seu interior. Sobre a pintura realizada antes de 1946, Judd comenta que nela “as bordas de um retângulo são uma fronteira, o fim da pintura. A composição deve reagir à borda e o retângulo deve ser unificado, mas o formato do retângulo não é sublinhado; as partes são o mais importante, e os relacionamentos entre a cor e a forma ocorrem entre eles¹⁴”. A respeito da herança do expressionismo abstrato e da

¹² Donald Judd, “Specific Objects” in *Arts Yearbook*, nº 8 (Nova Iorque: The Art Digest, 1965).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

pintura de campo de cor (ele cita Pollock, Rothko, Still e Newman), Judd salienta a correspondência simples e extensa entre os elementos e a retangularidade da tela (“Os formatos e a superfície são apenas aqueles que podem ocorrer plausivelmente dentro e sobre um plano retangular. As partes são poucas e tão subordinadas à unidade que não são partes no sentido ordinário”¹⁵).

No entanto, por estabelecer o “retângulo como uma forma definitiva, não mais como um limite relativamente neutro”¹⁶, afirmando a especificidade do meio, esse tipo de arte só teria conseguido fornecer uma sobrevida à pintura. Haveria uma limitação de arranjos possíveis dentro de um enquadramento, e o senso de singularidade, para Judd, teria melhor futuro fora dela. Encarando a crítica de Greenberg ao ilusionismo como um encorajamento à literalidade obtida de forma intransigente, o artista logo se defrontaria com o espaço real como forma de afirmação da própria natureza pictórica, o que, paradoxalmente, a levaria à mesma condição de tridimensionalidade que a escultura (daí o título “objetos específicos”, uma vez que Judd encarava na nova produção uma espécie de híbrido entre as duas artes que reiterava o caráter de objeto mais do que de obra, chamando a atenção para a sua própria indistinção com o mundo real e não sendo dotada mais de uma natureza privilegiada). “O espaço real é, de modo intrínseco, muito mais poderoso e específico do que a pintura em uma superfície plana”¹⁷. Na busca por se livrar de qualquer arbitrariedade contida na própria definição axiomática de pintura, Judd chegou à constatação que mesmo o suporte da tela não era dotado de pureza essencial.

Se o que definiria a pintura é o fato dela ser pintada, a sua realização em qualquer meio, mesmo no escultórico, não sacrificaria a sua própria condição. Com a percepção obtida pelos polígonos irregulares de Frank Stella, o artista inferiria a partir daí que “qualquer coisa em três dimensões pode ter qualquer formato, regular ou irregular, e tem qualquer relação com a parede, o teto, o quarto ou o exterior”¹⁸. Se o que definiria a escultura é o seu volume, “qualquer material poderia ser usado, seja como ele mesmo for ou como pintura”¹⁹. Citando uma série de artistas cujo trabalho não é nem somente pintura nem apenas escultura mas que contêm avanços nas investigações específicas de cada meio (dentre eles Tony Smith, Robert Morris, Michael Snow, Claes Oldenburg, entre outros), Judd defenderá a continuidade dessa

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

pesquisa em direção ao uso indiscriminado de novos materiais. No fim de seu ensaio ele proferirá a sua célebre frase: “Uma obra de arte só precisa ser interessante”²⁰.

O que é interessante, no entanto, para Judd? Em relação à parcela conceitual de Yves Klein, através da negação de tal estatuto às suas obras invisíveis Judd talvez demonstre que as rédeas de seu mais famoso enunciado talvez sejam mais apertadas do que se pressupõe e que a sua conexão com a tradição objetual do modernismo é mais forte do que se poderia conjecturar (e que o enunciado de que a arte não precisa ser bela, somente interessante, é somente mais um capítulo na história do gosto que dependerá agora do juiz do fascínio ao invés do prévio árbitro do belo), se colocando, ainda que involuntariamente, ao lado da teoria apresentacional da intuição sensível em detrimento das características convencionais e textuais de uma obra.

Estabelecer uma distinção entre composição e construção pode revelar alguns indícios interessantes acerca da obra do artista. Em sua práxis, Judd é um construtor empírico, que atinge os seus resultados através de experimentações manuseáveis, testando ora aqui ora ali uma distinta opção e percebendo através desses exames gestuais qual o caminho indicado a ser tomado na operação estética. Por outro lado, ele não “coloca a mão” em seus projetos, e toca-os à maneira de um arquiteto ou compositor: desenha, planeja, mas não os executa, embora tenha uma qualidade de engenheiro ou de maestro na adaptação concreta de sua planta ou partitura. Essa contradição permite que, embora trabalhe com materiais industriais, de classe semântica muito distinta das ferramentas tipicamente artísticas, ele ainda o faça em ligação direta com a tradição modernista. Ele apropria-se da matéria-prima do mundo “real”, como Stella o fazia com seus tipos de tinta, mas não de seus artefatos, como os trabalhos de Marcel Duchamp e Andy Warhol.

Em uma escala imaginária de “radicalidade”, Warhol ainda reteria a construção (as caixas Brillo não são apropriadas, mas pintadas à maneira das caixas originais), ainda que se livrasse da composição de seu arranjo. Não se trata, portanto, estritamente de um *ready-made*. Em Duchamp, por sua vez, a construção é delegada somente ao estatuto de arte do objeto (que ainda conta com a sua contraparte material). No extremo da série, Klein haveria reduzido a obra a nada mais que a sua própria ideia. Judd, contudo, ainda imagina a forma do objeto, ao contrário dos outros três, e a sua composição permanece ligada à escolha de elementos físicos (a sua altura, largura e comprimento, a quantidade de peças presentes em uma obra, a sua cor) ainda que pretenda dela fazer uma inversão da lógica relacional do que considera a pintura europeia.

²⁰ *Ibid.*

O paralelo mais notório entre a herança pictórica e o seu trabalho tridimensional (termo que o escultor passou a utilizar em detrimento de “pintura” ou “escultura” para se referir aos itens que partilhariam uma condição nebulosa, ora híbrida, ora somente objetual) é o início de sua carreira como um pintor. Os quadros realizados pelo artista entre 1959 e 1961 já refletem uma transição de uma gênese oriunda da pintura abstrata para preocupações mais voltadas para o formato e a estrutura. Há um ponto de partida nitidamente expressionista abstrato, não tanto pelo predicado da expressão mas pelo emprego de um vocabulário abstracionista proveniente dos campos de cor de Mark Rothko ou de um monocromatismo parcial de Ad Reinhardt, no fundo de suas telas desse período. Geralmente utilizando uma cor predominante (laranja, cinza, azul ou preto) Judd mescla-os a um certo apagamento, algum desbotamento desse tom em meio a pinceladas brancas ou mais claras. Também está presente em algumas dessas peças o grumo, espécie de coágulo pictórico que acentua o gesto vital primordial do artista em detrimento do acabamento e do nivelamento da superfície.

Em algumas das telas desse período, há a presença de uma linha preta fosca, tipo de sombra que não corresponderia ao formato da linha principal, mas que ofereceria uma contraparte mais nebulosa a ela. Esta linha protagonista, que acaba por ser a variável de Judd para o problema da expressividade, distancia-se da maneira que um pintor como Franz Kline o faria, não somente porque há um emprego de seu contorno de maneira nítida e clara (demonstrando de maneira franca não um gesto de vigor, uma pulsão inconsciente ou uma sensação metafísica, mas um pensamento sólido, uma argumentação progressiva, uma rota inteligível), mas principalmente porque esse itinerário do traçado esbarra justamente no formato da moldura e na extensão limítrofe da tela, conferindo a ela o viés ilusionista que virá justamente a purgar em seus trabalhos literais posteriores.

DONALD JUDD: Untitled, 1960. Óleo sobre tela. Judd Foundation, Nova York. Fonte: icamiami.org

Mais do que enfatizar de maneira autoconsciente o limiar estrutural de seu material, essa linha progressiva acaba por criar ao campo bidimensional um espaço ilusório, originando a sensação de que, caso o espectador fosse transportado para a realidade do quadro, ele projetaria nela a ideia de sua continuação. Mais do que isso, essa linha que supera o fundo da tela acaba por criar um efeito tridimensional de destaque e sobreposição, como se ela pudesse ter ela mesma uma vida própria sobre um fundo icônico, mais ou menos como figuras de papel. É uma aplicação diferente de como se sobrepunham ao fundo e como irradiavam para as bordas as obras de Jackson Pollock, que ainda conservavam essa ilusão, mas que, pela tumultuação de diferentes cores e direções (a técnica *all-over*) ofereciam a possibilidade de tomar a obra como um todo de maneira muito mais aguda que as pinturas de Donald Judd. Ainda assim, vale reter de seus trabalhos iniciais uma sutil demarcação de fronteira entre o senso comum de uma arte expressiva e um certo temperamento clássico, baseado na busca pela clareza e objetividade.

Nos aspectos práticos, contudo, a sua obra tridimensional acaba por ser uma redução ainda maior desses tópicos: Judd quer se desvincular de qualquer complicação, procura uma ordem mais rígida do que uma ordem antropomórfica e foge avidamente da relação complexa entre as partes; é lógico, mas procura um sistema não atravessado pelo que chama de “cartesianismo”. Para o artista, os efeitos composicionais “tendem a carregar consigo todas as estruturas, valores, sentimentos de toda a tradição europeia”²¹. Contra Victor Vasarely, ele se opõe à necessidade cada vez maior de composição que suas obras carregam, atestando que os efeitos ópticos criados pelo pintor não são nunca o bastante e que cada vez que ele cria um deles dentro de um quadrado, ele necessita combinar mais três ou quatro para que tudo se arranje. Para Judd, “toda essa arte [europeia] é baseada em sistemas construídos de antemão, apriorísticos”²². O problema central na estética de Donald Judd girará portanto em torno da repetição, maneira encontrada pelo artista norte-americano para fugir da composição relacional das partes e de uma estrutura ideal apriorística. Criando uma obra que consiste de partes iguais, involuntariamente simétrica na maior parte das vezes (e vale ressaltar que Judd nunca considerou a simetria como aspecto central na sua produção, mas como parcela inevitável de suas realizações) o artista parece ter sintetizado dois opostos e pavimentado a partir disso o caminho para a arte contemporânea.

²¹ Bruce Glaser e Lucy Lippard, *op. cit.*.

²² *Ibid.*

Mas, por mais que Judd pareça através de suas entrevistas avesso aos sistemas *a priori*, é a simplicidade sistemática de antemão que oferece a ele a possibilidade de não ter mais que se preocupar com uma heterogeneidade composicional, podendo se dedicar enfim às variáveis de cada obra (seus materiais, cores, a quantidade de elementos na série). Se, por seu passado pictórico e pelos trechos que inauguram “Specific Objects”, podemos ver o legado de uma tradição relacional na obra de Judd (legado esse que ele precisará absorver e internalizar para depois poder encontrar nele aquilo que é necessário remover para que a sua investigação prossiga), é sua afinidade escultórica que sinalizará o caminho a ser ultrapassado pelo artista. Mark di Suvero, por exemplo, utilizaria “vigas como se fossem pinceladas”²³, o que o incomodaria pelo seu aspecto expressivo (para a crítica de arte Rosalind Krauss, “quando afirma que tais significados não são mais dignos de crédito, Judd está rejeitando uma noção do eu individual que supõe personalidade”²⁴) e pelo senso de hierarquia em seus elementos (são elas feitas parte a parte, através de um aspecto composicional aditivo). Em Hans Arp e Constantin Brâncusi, por sua vez, as obras seriam vistas de uma só vez e não parte a parte.

Se, por um lado, portanto, Donald Judd pretende uma radicalização dos aspectos modernistas advindos da pintura, por outro ele se aproxima dos pais da arte contemporânea (Duchamp e o dadaísmo eram paralelos que não se encaixavam dentro das proposições modernistas de Greenberg, Fried e seus pares) por algo que encontra em comum a ambos: a busca pela imediatez proporcionada por uma obra que pudesse ser apreendida sem que fosse necessária uma reconstrução estrutural. É inconclusivo, no entanto, pensar em sua obra como um meridiano entre a especificidade do meio e a sua abolição somente por derivar-se de hemisférios opostos, como uma espécie de amálgama cultural. Não basta combinar Pollock e Duchamp, mas depurá-los de três quartos daquilo que os constituem, e de levar esse último quarto às consequências de certas “contradições” de suas proposições.

DONALD JUDD: Untitled, 1966. Aço galvanizado e alumínio pintado (101.6 x 482.6 x 101.6 cm). Norton Simon Museum. Fonte: nortonsimon.org

²³ Donald Judd, *op. cit.*

²⁴ Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, trad. Julio Fischer (São Paulo: Martins Fontes, 2007), pp. 308-309.

Era preciso total igualdade entre as partes para que o projeto obtivesse êxito e isso só pôde ser obtido através da serialidade primária. Trata-se de uma redução ainda maior de um método serial: a sequência de Fibonacci ou o método dodecafônico na música também são séries, e mesmo elas democráticas a seu modo entre as partes, mas a progressividade no primeiro caso ou a complicação advinda desse método na segunda são noções a que Judd se furta. Desse modo, essa espécie de homogeneidade composicional, que tolhe ao analista qualquer classe de enigma e lega a ele somente uma lacuna no campo da apreensão apriorística abraça a literalidade formal, ainda que conserve em certos pormenores alguns problemas de ordem disposicional (é preciso ainda determinar o número de peças na série, as suas dimensões, o seu posicionamento no espaço físico e, de modo mais contíguo ainda às proposições de Judd, a sua cor).

No caso dessa e de outras obras análogas do período, nota-se também uma espécie de estrutura paralelepípeda ocupando uma parte pequena da obra em termos de altura e profundidade, mas acompanhando-a em toda a sua largura e pintada com laca em cor distinta dos quatro cubos. Tomando o termo “composição” no sentido empregado pelo escultor (a composição imagética, pictórica ou fotográfica, com as suas seções distribuídas no plano ou a escultórica através de suas partes volumétricas) é certo que o artista a reduziu aos seus elementos mais básicos. Ainda assim, os problemas advindos dessa contenção formal exigem também a tomada de novas soluções: são as cores, o número de peças e a distância entre elas arbitrário, tanto fazendo um quanto outro e, portanto, acarretando também em uma total igualdade entre as obras de seu artista (excluindo uma análise que determinasse ser uma obra particular superior à outra por qualquer cor, quantidade ou dimensão ter correspondido melhor às exigências espaciais) não havendo nada que distinguísse as obras sem-título de 1966 daquelas de 1980 ou, seriam também elas, pensadas de maneira “composicional”?

Um texto de 1993 de Donald Judd talvez forneça, ainda que em retrospecto, alguns indícios favoráveis ao pleito da segunda hipótese. Intitulado “Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular”, o autor começa enumerando três aspectos que considera principais à arte (material, espaço e cor) para se debruçar de maneira mais detida sobre cada um deles. Em relação ao espaço, Judd demonstra certa insatisfação pela teorização de suas possibilidades ainda encontrar-se em estado embrionário (trinta anos, segundo ele, compreendem o período de tempo dedicado a uma arte que levasse em consideração tais

alternativas, já que para o artista a escultura até então consistiria de apenas “uma pedra com complicações” ou “um baixo relevo, um plano com complicações”²⁵).

O que aconteceria se tal pedra fosse posicionada ao lado de outra? O tamanho de uma influenciaria em sua posição de entidade em relação à outra? “Se dois objetos estão próximos o bastante, eles definem o espaço entre eles”²⁶, mas anular-se-ia o espaço caso esse intervalo estivesse muito distante? É esse tipo de indagação que faz com que Judd afirme que não possa responder às questões, mas que certamente o motivou em suas peregrinações ao longo dos anos. É por conta disso, declara, que posicionou um pedaço de madeira em ângulo reto no chão no ano de 1962. “O tamanho do ângulo reto é determinado pelo ângulo reto de um tubo preto, dos quais suas duas extremidades abertas são os centros das superfícies extremas do ângulo reto”²⁷, comenta complementando que tal plano é então pintado com tinta vermelha de cádmio e o tubo de preto para que o preto funcione como espaço. “Mal há um interior e um exterior, apenas o espaço interno ao ângulo e o espaço além do ângulo. O único espaço encapsulado é dentro do tubo”²⁸.

Essa, que é provavelmente uma das primeiras peças escultóricas posicionadas sobre o chão dentro de um canto qualquer de uma sala sem a imposição de um pedestal, ainda não leva em conta as necessidades específicas da sala como um todo, algo que, segundo Judd, passará a ter em mente a partir de 1965 através de obras que se estendiam do chão ao teto ou que enfatizassem os cantos dos aposentos. Dessa maneira, mais do que enfatizar a evolução paulatina das soluções encontradas pelo artista a cada peça elaborada, o texto sinaliza que há sim um trabalho de composição, tanto no sentido mais amplo, quanto no senso pictórico e escultural aludidos por Judd, mas agora em relação ao espaço. Certamente, é um espaço mínimo, redutivo, que quer ser tomado de prontidão como um todo, mas que exige justamente uma série de tomadas de decisões formais complexas para que o efeito desejado possa desse modo ser obtido. Ao se despojar dos problemas relacionais em um plano ou em uma estrutura tridimensional definida, o artista abraçou os seus problemas em relação ao espaço do aposento como um todo, abrangendo o espaço não-artístico como parte do espaço privilegiado da obra, em uma relação de indiscernibilidade entre o mundo real e a sua integração no objeto artístico.

²⁵ Donald Judd, “Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular” (1993), artigo disponível em https://juddfoundation.org/artist/writing/some_aspects_of_color_in_genera_1993. Acesso em: 17 ago 2018.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

DONALD JUDD: Untitled, 1962. Óleo vermelho de cádmio sobre madeira com tubo metálico esmaltado de preto. Estate of Donald Judd. Fonte: andyvagg.wordpress.com

A absorção da obra em Judd é a total esquiva de um problema filosófico que se esconde por trás da tentativa de captar a essência do objeto: quando pensamos em um cavalo, segundo a ideia de um cavalo ideal platônico, podemos muito bem abstrair determinadas características de um cavalo empírico e ele assim permanecerá adaptando-se ao conceito mental que temos de um cavalo (se ele conta com uma perna a menos, se ele não possui um olho ou se ele tem cor diferente dos demais é irrelevante), mas a partir de que instante, por exemplo, o conceito de um monte de troncos de madeira permanece, caso se remova uma tora, depois outra e depois outra? Até que ponto ele conservará a sua essência conceitual? Esse é um problema de apreensão idealística de um conceito que surge a priori do problema empírico, mas o que Donald Judd parece colocar em questão é justamente o oposto: ele não busca que o espectador descortine o conceito ideal da estrutura de sua obra; o que ele deseja mesmo é depurar essa aventura intelectual a ponto de que se tome-a instantaneamente e que, a partir disso, só se preocupe em acrescentar mais e mais toras de madeira ao monte, sem buscar determinar o que elas são.

Resta, somente, uma espécie de formulação pré-verbal e não transcendente, uma percepção prévia no sentido de algo primordial, daquilo que antecede a conceitualização e o raciocínio, à espécie de um imaginário monolito posicionado no centro de um grupo de homínídeos que ainda não dominam a qualidade da fala; uma operação que não funciona nunca através de um racionalismo que busca atingir o prévio pela essência dos objetos, mas

que os percebe somente como se manifestam. Tudo isso nos faz conjecturar, a partir do exame mais extenso de sua obra, que Judd (assim como Stella) não poderia estar mais distante dos polos conceituais da história da arte, tanto por seu pungente apego ao objeto quanto por sua recusa a todo e qualquer aspecto autorreflexivo contido na composição de suas obras. No entanto, o exemplo de Judd fornecerá à arte conceitual desenvolvida subsequentemente não só um solidificado aporte teórico na rejeição de uma narrativa essencialista da arte, libertada para a própria espacialidade abrangente do recinto que passa a incorporar o espaço real como parte da obra (ainda que um espaço que se pretenda neutro e empobrecido de significado), mas o exemplo de uma série de expedientes que serão empregados ulteriormente.

Embora a utilização de materiais industrializados supostamente neutros no âmbito expressivo (conquanto o que tomamos por expressão abranja uma retórica da indiferenciação contemplativa, que tanto ele quanto Duchamp almejavam) e a rejeição da habilidade manual como prerrogativa do ofício do artista tenham exercido uma influência causal direta na arte conceitual praticada por uma geração posterior, é no seu aspecto subjacente que reside o seu principal ponto de convergência. Na absorção de uma convenção, internalizando as normas de um idioma, Judd utilizou do próprio vocabulário utilizado dentro dele para investigá-lo (como sugeriria a tese da autocrítica greenbergiana). Mas, ao empreender um exame desse mesmo vocabulário, ele teria constatado, no meio do caminho, a ausência de um valor determinante para a sua adoção.

Mais próximo de Fried do que este gostaria, Judd teria compreendido que a própria especificidade do meio não era essencialista (como Greenberg a via), dependendo de um sistema de convenções que a identificassem como tal. Mas, em conclusão bem diversa, ele optou por rejeitar certas condições impostas, embora perseguisse o mesmo objetivo, como se ambos praticassem jogos voltados para uma mesma finalidade mas com regras díspares (como dois esportes jogados com os pés cujo objetivo é realizar o gol, mas dotados de princípios distintos que imporiam condições diferentes para essa realização²⁹). Se a geração de conceitualistas que advirá disso é de ordem bem distinta dos trabalhos desempenhados por Duchamp, Klein ou Manzoni, é porque ela também deseja jogar uma variação do jogo de Pollock ou Judd, mas criando condições dessemelhantes para que seu objetivo possa ser alcançado. Passemos agora aos outros minimalistas para observar o papel que cada ator desempenhou na “passada de bastão”.

²⁹ Pode-se dizer, nesse sentido, que a passagem da pré-história à história da arte conceitual empreendida por Henry Flynt tenha sido muito maior do que se supunha, uma vez que ele teria realizado justamente operação inversamente proporcional à de Judd, deslocando a estrutura relacional contida nos aspectos polifásicos da música estrutural ou da matemática pura para a sua autossuficiência, jogando um jogo semelhante mas com objetivo diferente.

II

ROBERT MORRIS

Em Robert Morris, mais do que em qualquer outro artista minimalista, aplica-se o epíteto (atribuído de modo desfavorável por Michael Fried) da teatralidade liberada por meio de uma disposição literal das obras no recinto. Em 1967, em seu artigo “Art and Objecthood”, em que discorreria de maneira mais detida sobre a arte minimalista, ao mesmo tempo que reconhece a reivindicação desse tipo de arte como mais duradoura do que o efeito que ele consideraria ter a *pop art* (embora o crítico julgasse essa como somente mais um capítulo na história do gosto, ele concedia ao minimalismo praticado por Robert Morris e seus pares o pleito sério por um lugar na história da sensibilidade por sua relação com a pintura e escultura moderna³⁰), Fried rejeita as implicações decorrentes desse hibridismo entre as duas modalidades obtidas pela dispensa estrita de um espaço privilegiado. Reconstruamos parte de seu argumento para que possamos decompor a partir dele as partes que nos interessam em nossa investigação.

Depois de ter apresentado as principais convergências de postura entre a arte praticada pelos criadores minimalistas do período e ter discernido algumas de suas alteridades (o crítico relembra que, para Judd, não haveria mais qualquer distinção entre a pintura e a escultura, ao passo que para Morris o seu trabalho era visto como uma síntese redutiva da tradição moderna construtiva no campo da escultura, remetendo às obras de Tatlin, Rodchenko, Pevsner, Gabo ou Vantongerloo), ele retoma alguns tópicos anteriores acerca da pintura de Stella, no intuito de traçar um panorama da ênfase recente que a questão do suporte havia ganhado na produção artística do período. Para Fried, “o que está em jogo nesse conflito é se as pinturas ou os objetos em questão são experimentados como pinturas ou objetos”³¹ e parte da decisão estaria ligada com a relação que essa pintura teria com o seu formato. Por ter aceitado a literalidade, ela teria abraçado a sua condição de objeto.

Retomando o ensaio “Recentness of Sculpture”³², de Clement Greenberg, texto onde o crítico novaiorquino versava negativamente sobre a escultura minimalista, e endossando o coro ao descrever o predicado da “presença” atribuído à produção recente como derivado do efeito de tamanho e da indistinção que tais peças carregariam com objetos alheios à esfera da arte, Fried viria a constatar, a partir disso, que essa aparência de “não-arte” (ou a sua condição

³⁰ Michael Fried, *op. cit.*, pp. 148-149.

³¹ *Ibid.*, p. 151.

³² Publicado em 1967 no catálogo da exposição *American Sculpture of the Sixties* do Los Angeles County Museum of Art.

de objeto) sacrificaria a especificidade do meio e seria, por extensão de alguém que defende tal disposição como uma prerrogativa, antitética à própria arte. Nesses termos, Fried proporia que o que essa espécie de obra faz é na verdade um novo tipo de teatralidade. E, para ele, o teatro era então “a negação da arte”³³.

A sensibilidade literalista³⁴ é teatral porque, para começar, ela se preocupa com as circunstâncias reais em que o espectador encontra o trabalho literalista. Morris torna isso explícito. Enquanto na arte anterior “o que deveria se reter do trabalho estava localizado estritamente dentro dele”, a experiência da arte literalista é a de um objeto em uma situação - uma que, virtualmente por definição, inclui o espectador.³⁵

Para Fried, o que demarcaria de modo específico a fronteira entre a especificidade do meio e a teatralidade seria a presença do tempo nesta. No caso da arte minimalista, essa invasão do teatro se realizaria por conta de “uma temporalidade estendida, uma fusão da experiência temporal da escultura com o tempo real [...] ao passo que [para Fried] é mediante os conceitos de ‘presença e instantaneidade que a pintura e a escultura modernistas vencem o teatro’”³⁶. Curiosamente, se observarmos as obras de Donald Judd ou de Robert Morris, em um primeiro momento, logo nos defrontaremos com os predicados admitidos pelo crítico como necessários para que essa teatralidade seja superada. Muito do que se dizia acerca da produção escultórica deles (e também de Carl Andre, Tony Smith, entre outros) era justamente em torno dessas características (lembramos que mesmo Greenberg as reconhecia, embora imputasse um teor negativo aos expedientes pelos quais se obtinha essa qualidade).

No caso de Morris, a presença da teatralidade ainda encontraria precedentes: em sua apresentação realizada no ano de 1961, o artista anunciaria tanto o seu vocabulário quanto o idioma no qual ele estaria subjacentemente inscrito (por mais que essa língua fosse derivada de uma família confirmadamente escultórica que encontrava na tradição construtivista a sua antecedência). Na exibição, o espectador presente observaria, no centro do palco, uma “coluna erguendo-se verticalmente a 2,40 m de altura com 60 cm de lado feita de compensado pintado de cinza”³⁷. Por três minutos e meio, nada mais aconteceria até que a coluna tombasse e, de seu estado vertical, passasse para a horizontalidade por mais três minutos e meio até que o espetáculo se desse por encerrado. Na ocorrência, a peça se inscreveria naturalmente dentro do gênero teatral (o próprio Morris se encontraria dentro dessa coluna, o que traria uma inversão curiosa do aspecto escultórico invadindo reciprocamente o espaço teatral). De que

³³ Michael Fried, *op. cit.*, p. 153.

³⁴ Fried emprega o termo “literalista” para se referir à produção minimalista.

³⁵ Michael Fried, *op. cit.*, p. 154.

³⁶ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 244.

³⁷ *Ibid.*

modo, contudo, reportar a ele as outras peças do artista, construídas para serem expostas em museus ou galerias de arte? Onde estaria a teatralidade nisso? De que modo essa presença do tempo sacrificaria a “pureza” de suas esculturas, uma vez que elas parecem, a seu modo, dotadas de presença e imediatez?

ROBERT MORRIS: Untitled (L-Beams), 1965. Madeira compensada. Fonte: khanacademy.org

Uma pista para esse problema talvez possa ser encontrada no livro *Caminhos da escultura moderna*, da crítica de arte Rosalind Krauss, publicado originalmente no ano de 1977. Nele, a teórica apresenta uma narrativa envolvendo o problema do tempo na produção escultórica, começando por Auguste Rodin e chegando, por fim, às obras de *land art* de Michael Heizer e Robert Smithson, herdeiras da produção minimalista de Morris e companhia. No capítulo em que Krauss debruça-se sobre o futurismo e o construtivismo, uma ferramenta útil talvez possa ser oferecida ao nosso problema, não só pela absorção de tal testamento nas “vigas em L” ou nas colunas de Morris, mas por fornecer o vestígio adequado para que possamos perceber dois tipos de tempo operando em uma escultura, um tempo *a priori* e um tempo *a posteriori*. Ao dissertar acerca do artista italiano Umberto Boccioni, a crítica nos lembra da distinção teórica elaborada pelo escultor futurista em sua obra de arte acerca de um movimento absoluto e de um movimento relativo.

No caso do primeiro, o movimento envolvia “a essência estrutural e material do objeto - o que se poderia chamar de suas características inerentes”³⁸, ao passo que, no segundo, era levada em conta “a existência contingente do objeto no espaço real à medida que o

³⁸ *Ibid.*, p. 52.

observador ia mudando de posição relativamente ao objeto e percebendo a formação de novos agrupamentos entre este e os objetos vizinhos”³⁹. Se o *Relevo de canto* de Vladimir Tatlin, realizado em 1915, irá aprofundar esse movimento relativo incorporando um espaço real à própria materialização escultórica ao posicioná-la não em local privilegiado mas na própria parede do ambiente em que será instalada, a obra de Morris irá perscrutar ainda mais esse problema, ao despir-se de qualquer tipo de viés analítico contido na apreensão ideal dos elementos nela presentes, desobrigando o espectador de qualquer reconstrução estrutural racionalista que se voltaria para a dedução da configuração da peça por meio de um retorno à reconstituição de suas partes.

Reduzindo ainda mais o movimento absoluto a uma estrutura homogênea em que nada além da sua própria materialidade se apresentaria, atenuando os seus aspectos relacionais unicamente às dimensões e às substâncias das quais o trabalho é constituído (a própria “matéria-prima” escultórica como a pedra, o aço ou a madeira), ele libertaria o espectador de qualquer obrigação de reorganização mental das partes, tornando o seu movimento relativo ainda mais contingencial. Restaria a quem estivesse presente na galeria ou museu que abrigasse suas peças somente perambular por elas e observar a maneira como elas se avizinhariam com as paredes, o chão ou o espaço que a circunda. Do mesmo modo que Judd ou Stella, ele chegaria a uma espécie de instantaneidade e de presença que, conforme Fried, deveria salvar a escultura. Mas por que Fried não se daria por satisfeito?

ANTHONY CARO: *Prairie*, 1967. Fonte: britishartstudies.ac.uk

Em um objeto escultórico tipicamente modernista, como os de David Smith, Anthony Caro ou Mark di Suvero, ou mesmo as obras de Boccioni ou Tatlin, o espectador também deveria,

³⁹ *Ibid.*

através de suas coordenadas motoras, mover-se ao redor da peça para observar elementos estruturais que não pudessem ser apreendidos frontalmente à maneira das esculturas clássicas de Thorvaldsen ou Canova. Em algumas delas a configuração frontal de cada um dos lados alterava substancialmente a apreensão da peça, de modo que o espectador não poderia reconstruí-la idealmente sem que o próprio tempo cobrasse uma parcialização da experiência, já que elas se direcionavam para ênfases bem distintas em torno da relação entre comprimento e largura, parecendo algumas vezes achatadas e espessa em outras tantas; manifestando em alguns planos um caráter bidimensional e apresentando-se em outros ângulos a aparência de linhas.

Em Morris, no entanto, haveria um caráter autorreflexivo análogo ao de Malevich, que procurava encarcerar a metáfora de uma intuição pura e absoluta aos confins de um objeto. No caso, o escultor norteamericano planearia feito semelhante em uma arte que já carregaria por si só um espaço compartilhado com o objeto de não-arte. Em suas “três vigas em L” expostas em 1965, dotadas cada uma da mesma dimensão que a outra, mas acomodadas em posições distintas, ele salientaria, conforme Krauss, que:

O “fato” da similitude dos objetos pertence a uma lógica que existe *anteriormente* à experiência; isso porque, no momento da experiência, ou *na* experiência, os Ls derrotam essa lógica e tornam-se “diferentes”. Sua “igualdade” pertence tão-somente a uma estrutura ideal - um ser interior que não podemos enxergar. Sua diferença pertence a seu exterior - ao ponto em que despontam no mundo público da nossa experiência [...] O artista está sugerindo que os significados que criamos - e expressamos por intermédio de nossos corpos e nossos gestos - dependem por completo dos outros seres para os quais os criamos e de cuja visão dependemos para que esses significados façam sentido [...] As vigas em L de Morris funcionam como uma espécie de cognato dessa franca dependência da intenção e do significado com relação ao corpo no momento em que desponta no mundo em cada particularidade externa de seus movimentos e gestos - isto é, do eu que se faz entender apenas na experiência.⁴⁰

É nesse sentido que a “teatralidade” invade as peças de Morris. Em sua obra, mais do que na de Judd ou de Stella, a presença de um espaço real torna-se não somente parte da própria peça e nem apenas a afirmação de sua existência, mas parte prevista de sua experiência. Pela escala de suas esculturas, bem distintas da escala de uma vasta pintura que se oferece em apenas um plano ao espectador, a experiência só seria possível mediante uma participação ativa de sua corporalidade pela própria obra. Nas esculturas de Caro, de Smith ou de Jacques Lipchitz, por mais que essa parte também fosse solicitada, ela ainda poderia ser resolvida caso elas fossem hipoteticamente instaladas sobre uma espécie de eixo giratório, com a própria superfície do chão a realizar um movimento rotatório no qual o espectador em estado inercial poderia mirar

⁴⁰ *Ibid.*, p. 319.

todas as faces da obra sem que a sua própria participação motora fosse exigida. Nesse caso, o seu “movimento relativo”, de que fala Umberto Boccioni, ainda operaria em torno do acesso a um espaço analítico. Nas “vigas em L” de Morris, entretanto, essa possibilidade resultaria em uma perda considerável da obra.

Não haveria modos de sua peça ser montada sobre uma estrutura que desempenhasse o deslocamento do espectador por ele. Haveria, no princípio, a consideração com a sua própria escala. Aquele que observasse a obra, para ter acesso à sua configuração física, deveria erguer os olhos para cima, quando diante da viga posicionada de modo vertical; abaixá-los, quando defronte da viga disposta inteiramente ao chão; e tomá-la como uma espécie de recorte de seu local em relação à parte assentada de forma triangular. Depois, toda a sua espacialidade havia sido construída levando em conta o próprio ambiente em que seria instalada, criando relações intervalares entre os seus espaços cheios e vazios. Por fim, há uma certa distância entre cada viga que deve ser percorrida pelo audiente e que pode resultar em uma experiência de ordem diversa no âmbito fenomenológico. Ele pode passar por baixo da estrutura triangular, rodear o perímetro em L da viga acomodada sobre o chão ou circundar aquela que está ereta, de modo que cada uma delas oferecerá um arcabouço distinto de coordenação.

Por reduzir o “movimento absoluto” de sua estrutura, a peça se articularia de modo a exigir do espectador somente uma experiência temporal “aditiva”. Sendo possível deduzir por meio de uma das vigas os aspectos relacionais das outras duas e sendo provável que mesmo diante de só uma viga qualquer mistério estrutural resultasse em uma neutralização alcançada pela literalidade e presença, só resta ao espectador o seu “movimento relativo”, convite que é cada vez mais estimulado em outras das obras do artista que trabalharão de forma ainda mais acentuada essa relação contingente entre a experiência individual, a obra e o local em que ela se insere. Em uma espécie de arquitetura da experiência fenomenológica, Morris se concentra “no momento em que o trabalho se apresenta em um espaço público”⁴¹, de modo a formular em suas obras uma “ideia do eu existente apenas naquele momento de externalidade e no âmbito daquela experiência”⁴². É especialmente digno de nota que as próprias vigas em L de madeira compensada foram refeitas posteriormente em outras ocasiões com materiais díspares como aço inoxidável e posicionadas em um outro tipo de relação com o território.

Em seus cubos espelhados construídos com madeira, não intitulados, realizados em 1965 e posteriormente refeitos em 1971, assim como em obras posteriores de Judd, muito semelhantes a elas em hipótese (pensemos em suas *Six boxes*, também sem título definitivo

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 321.

criadas em 1974), a relação se torna heterogênea. Embora um espaço ilusionista seja retomado na atenuação de suas consequências literais por meio de um ligeiro acréscimo na estruturação relacional de suas dimensões (as arestas ou vértices de um cubo estariam refletidas na própria superfície espelhada de outro cubo a depender da posição da testemunha), não se pode falar de um retorno aos imperativos de um “movimento absoluto”. Todo o espelhamento logrado pela obra jogaria todo o seu peso “nas costas” de um movimento relativo, uma vez que aquele que a testemunhasse necessitaria ainda mais de uma perambulação motora para que cada uma das relações entre linha e volume contidas nas obras pudessem ser percebidas. Adiante, sendo todas essas relações contingentes, variáveis a depender do próprio posicionamento de quem a observa, a peça se inseriria em um curioso limiar entre o minimalismo e a obra aberta.

ROBERT MORRIS: Untitled, 1965 (reconstruído em 1971). 914 x 914 x 914 mm. Vidro espelhado e madeira.
Fonte: tate.org.uk

Por um lado, sua configuração física é determinada materialmente. A peça é fabricada e não há qualquer variação possível em torno de suas dimensões, de seus componentes ou de seus intervalos. Por outro, a própria estrutura espelhada, prevista e determinada na criação da obra, oferece uma multiplicidade de aparências possíveis, indeterminadas justamente porque abrangem não só o reflexo contingente do próprio espaço que a abrange, mas também de seus espectadores prováveis. Seja qual for a pessoa ou objeto que se posicione diante de um desses cubos, ela aparecerá refletida na própria obra, tornando-se parte de sua configuração final.

Nesse âmbito, se Malevich havia transformado a pintura em objeto e se Judd atingira, por meio da ortodoxia da especificidade do meio pictórico, a condição tridimensional presente na escultura, Morris acabara por empreender um feito semelhante com esta. Tendo a reduzido

a nada mais do que a um arcabouço ascético e austero, ele havia deixado que a “teatralidade” penetrasse de modo colateral (embora deliberado) na obra. Mas, por sua relação com o espaço da galeria ou do museu, ela revelaria ainda um limiar indefinido entre escultura e arquitetura, uma vez que ambas compartilhariam de uma mesma volumetria. Não só a tridimensionalidade revelaria, no entanto, a convergência de ambas, mas a capacidade de “abrigar” o espectador em uma zona mista e incerta entre o espaço real e o espaço artístico. É essa brecha que artistas da arte *in situ* ou da *land art* perseguirão em seus trabalhos. Antes que nos enderecemos a eles, no entanto, nos detenhamos um instante mais no minimalismo propriamente dito para que percebamos mais uma variável nessa equação entre minimalismo e espacialidade.

Um exemplar notório e tardio de uma relação entre a escultura e um espaço externo pela transformação que ela oferece ao recortá-lo é a peça *Titled Arc* de Richard Serra, construída em 1981 e abrigada na praça Foley, em Nova Iorque. Por cerca de oito anos a peça, com comprimento de 120 pés (pouco mais de 36 metros) e com uma altura de 12 pés (pouco mais de 3,6 metros), constituída de uma larga placa de metal enferrujado levemente encurvado, cortava a praça e alterava de maneira considerável o seu espaço. Por conta de suas dimensões, ela não funcionava somente como um objeto ou um monumento em um espaço privilegiado do recinto, elemento decorativo ou organizado de modo equilibrado no arranjo composicional e urbanístico do local. Todos os transeuntes que desejassem atingir um lado da praça, que poderia ser transposto em poucos metros e segundos, deveriam agora contornar os seus mais de 36 metros e levar muito mais tempo para alcançá-lo, tornando o movimento relativo do indivíduo ainda mais imperativo nesse caso.

Do mesmo modo, por conta de sua altura, cerca de pouco mais que o dobro da média de altura humana, e também por seu caráter maciço, o transeunte perderia parte considerável da paisagem que acabaria encoberta pelo objeto. Isso e o caráter oxidante da peça acabaram sendo responsáveis pela remoção da obra de sua praça, devido ao incômodo gerado pela obra nos espectadores. Essa remoção, por sua vez, anulava a própria existência da obra, uma vez que ela havia sido concebida *in situ*, levando em consideração o local em que ela havia sido instalada de modo determinado para a sua existência, não sendo possível transportá-la ao museu sem que ela perdesse a sua razão de ser. Bastaria que a praça deixasse de existir para que a obra perdesse a sua identidade subordinada a ela, hipótese que não precisou ser levada a cabo para que a peça se esvaziasse.

RICHARD SERRA: Titled Arc, 1981-1989. Fonte: miro.medium.com

III

DAN FLAVIN E LARRY BELL

Em Dan Flavin, o problema aparece atrelado a duas propriedades singulares: a utilização da iluminação colorida como consequência da investigação de Donald Judd acerca dos domínios pictóricos na sua condição de objeto e em conformidade ao exame empreendido por Robert Morris na busca de uma espacialidade estendida; e o emprego de materiais comercializáveis, não necessariamente projetados para o próprio trabalho como as peças industrializadas dantes desenhadas, mas disponíveis como mercadoria de forma indiscriminada, tanto para o uso comum como para a aplicação artística. No caso, as luminárias coloridas de Flavin levarão a pesquisa fenomenológica para uma nova direção, ao mesmo tempo que passarão a transpor de maneira mais sutil ainda o limiar entre o minimalismo e outros tipos de configuração menos precisas.

Em 1963, o artista realizaria os seus primeiros trabalhos nessa direção. De modo ainda tímido, utilizando apenas uma luminária de uma cor só e dispondo a peça na posição diagonal de uma parede, Flavin ampliaria a indistinção entre o objeto artístico e o local que o comporta ao proporcionar a irradiação no tom do objeto para a zona adjacente a ele. Parede, chão e o próprio indivíduo que se encontrarem no raio luminoso do objeto passarão a ser incorporados por ele, de modo que a sua configuração física, embora determinada, conte com certa flexão no seu movimento relativo. Sob o título de *Diagonal of Personal Ecstasy (the Diagonal of May 25, 1963)*, a série, constituída de mais de uma peça com o mesmo nome (e que detém em

seu título a própria data de realização a fim de tornar manifesta a sua materialidade), cria a distinção de cada item por meio do uso específico da cor e pela dedicatória de cada uma. Em amarelo, a obra dedicada ao escultor romeno Constantin Brâncusi, autor de peças construídas em formato ovoide que, embora contenham o gesto expressivo de seu criador na deformação minuciosa de algumas de suas partes, confundem-se metaforicamente com um *ready-made*, apresenta-se como síntese intuída de um problema ali colocado.

Em *O princípio do mundo*, de 1924, Brâncusi realizava um caminho oposto àquele tomado por um *ready-made*: se lá um objeto comum era alçado à condição de obra de arte e a sua configuração com a sua contraparte real se tornava indiferenciada, aqui a peça construída escultoricamente assemelha-se a um objeto real não privilegiado. De forma análoga aos quadros de Malevich que se portariam como peças de mobiliário religioso, a obra do escultor, por trabalhar com uma forma preexistente, “dada a Brancusi e não por ele inventada”⁴³, criaria similar efeito, desobrigando o espectador do esforço analítico. Flavin, por sua vez, aludindo à Brâncusi pela estrutura lisa de sua lâmpada posicionada na diagonal, criaria por meio de seu emprego de materiais externos uma peça que se assemelharia a uma escultura luminosa construída, mas dotada de um caráter “milimétrico” de *ready-made*.

Em Duchamp e em qualquer outro *ready-made* puro a condição do objeto é obtida pelo posicionamento de uma peça real em um ambiente artístico sem qualquer intervenção, de modo que ela recebe um significado distinto do seu significado tradicional, revestida agora de uma profundidade que não pode ser acessada em sua superfície. Na obra de Flavin, entretanto, embora empregue o objeto já existente e já comercializável de maneira exata, sem qualquer alteração construtiva na sua constituição a não ser pelo seu posicionamento em diagonal na parede de um ambiente artístico (ao contrário de um *ready-made* assistido em que haveria o agrupamento de dois objetos em uma nova forma), não é a lembrança de uma forma prévia que chama a atenção em um primeiro momento. Não há em seu objeto o efeito de indistinção entre uma luminária comum acesa e a sua ascensão à esfera artística, mas uma ênfase obtida pela concentração no efeito de sua irradiação no espaço transformado, de modo que se a sua obra for tomada como *ready-made*, ela será antes a representação indistinta do efeito que uma lâmpada exerce no próprio ambiente quando acesa do que da própria lâmpada em si.

⁴³ *Ibid.*, p. 108.

DAN FLAVIN: Diagonal of Personal Ecstasy(the Diagonal of May 25, 1963, to Constantin Brancusi), 1963.
Lâmpada amarela fluorescente. Fonte: wikiart.org

Em seus trabalhos posteriores, o caráter de *ready-made* da obra será superado por meio do uso de construções cada vez mais elaboradas, ainda que uma mesma estrutura fonêmica preserve o seu caráter minimalista. No mesmo ano, Flavin realizaria *The Nominal Three*, dedicada a Guilherme de Occam, em que três lâmpadas fluorescentes da cor branca seriam colocadas no mesmo recinto a uma distância intervalar equivalente. Sua dedicatória é mais uma vez curiosa do ponto de vista contextual, uma vez que oferece o indício para o acesso à profundidade da obra. Propositor da “Navalha de Occam”, o princípio investigativo que sugere a formulação de hipóteses mais simples em detrimento de conjecturas mais complexas que dependam de inúmeras variáveis e relações subordinadas com outras hipóteses, Guilherme recebe aqui a dedicatória de Flavin tanto por suas diretrizes reducionistas de resolução de um problema como por sua ênfase no caráter intuitivo decorrente de uma lógica parcimoniosa. Mas, do mesmo modo que a Navalha de Occam não rejeitava a correlação de causas (somente sugerindo uma associação mais simples entre elas), a obra de Flavin, embora permanecesse fiel à economia de sua constituição, também não abraçava a “monocausalidade”. Não se pode mais falar, nesse caso, de uma configuração transfigurada, uma vez que o processo compositivo ali empregado passa a ser notoriamente privilegiado e não mais indiferenciado em relação à sua contraparte material.

O emprego consecutivo de novos arranjos e de combinação de cores heterogêneas irá concluir o caminho sinalizado por Flavin. Em suas obras posteriores, não haverá mais apenas o posicionamento homogêneo de suas luminárias. Elas passarão a aparecer em formatos cada

vez mais geométricos, criando-se ora quadrados compostos do arranjo de lâmpadas vermelhas perpendiculares às azuis e amarelas, ora em estruturas nuançadas em degradê de luminárias entrelaçadas em ortogonais quadriculadas, ora ainda em padrões seriais mais complexos que já não retêm mais uma estrutura intervalar serial simples. Em alguns casos, como na obra *Monument I for V. Tatlin*, de 1964, até mesmo o aspecto abstrato é sacrificado em prol de um retorno à figuração, obtida pelo posicionamento de sete lâmpadas rentes umas às outras em tamanhos distintos (ascendentes no caso das três à esquerda e descendentes no caso das três à direita em relação à maior luminária), de modo a simbolizar uma semelhança com a estrutura piramidal do projeto do *Monumento à III Internacional* de Vladimir Tatlin, idealizado entre 1919 e 1920.

De todo modo, por mais que a estrutura composicional das peças de Flavin se altere, há um padrão homogêneo de experiência construído unicamente pela interrelação entre um objeto luminoso e a sua irradiação pelo ambiente, criando uma espécie de tecido cromático híbrido entre os efeitos pictóricos (ainda que somente pela vaga analogia entre a cor presente na obra e a cor como elemento recorrente na pintura, mesmo que não uma parte essencial para que ela se afirme como tal na proposta modernista da especificidade dos meios), escultóricos e arquitetônicos. Em relação a estes, é possível tratar ainda da heterogeneidade obtida pelo artista por meio da variação do tipo de ambiente em que as suas obras serão instaladas: elas aparecem tanto em vastos galpões espaçosos como em estreitos corredores, de modo que o efeito alcançado nesse tecido pode ser tanto rarefeito quanto concentrado, a depender ainda da presença de mais ou menos lâmpadas e da proximidade entre elas, que garantirão um caráter mais difuso ou condensado a depender da obra. Em uma delas, realizada em 1969, Flavin cria ainda um tipo distinto de iluminação ao posicionar uma de suas lâmpadas em relação frontal à parede, enquanto a outra aparece voltada para o recinto, de modo que a luz obtida por esta apareça incorporada à experiência motora do espectador enquanto aquela se delimita à sua visão contemplativa.

DAN FLAVIN: Untitled, 1969. Lâmpada fluorescente. Fonte: wikiart.org.

Há ainda outros artistas minimalistas que realizam variações mais complexas dos problemas colocados por Judd, Morris e Flavin. No caso de Larry Bell, há uma preferência partilhada com o primeiro na eleição de estruturas cúbicas e paralelepípedas dotadas de equivalência simétrica intervalar ou de uma unicidade que reduz os aspectos relacionais à própria extensão do objeto; uma afinidade com a escala do segundo e a multiplicação espacial obtida pelo uso de materiais reflexivos, como o vidro; e a utilização cada vez mais recorrente da cor nuançada do terceiro na criação de uma instalação luminosa. A sua particularidade reside, entretanto, na complicação dos expedientes empregados nessa direção.

Há, em relação a Judd, enredamento ainda maior ao posicionar, por vezes, uma dessas estruturas cúbicas no interior da outra ou, de maneira ainda mais entrecruzada, variando a razão entre as suas dimensões e obtendo efeito relacional muito mais complicado do que o procurado pelos minimalistas mais literais. Em comparação com Morris, os seus trabalhos que levam em conta os aspectos ambientais também ostentam a heterogeneidade ausente no minimalismo propriamente dito. A sua estrutura reflexiva não só espelha o plano diante dela, mas, pela transparência do material vítreo empregado, acaba por revelar as superfícies que se localizam “atrás” dela, como as paredes do recinto em que estaria instalada. O emprego da cor como criação de um tecido ambiental sugere compatibilidade com a obra de Dan Flavin. Entretanto, a utilização da coloração matizada, em gradação obtida através do contraste entre duas estruturas com tonalidade variada também multiplica o efeito analítico de suas peças (o emprego de materiais não dotados de uma luz intrínseca em alguns de seus trabalhos torna-os mais dependentes ainda de uma relação contingente com a luz do ambiente).

Por fim, haveria uma carga de expressividade muito maior em relação aos três, que surge não só pela manipulação mais entrelaçada dos aspectos fonêmicos de sua obra (pode-se dizer, nesse sentido, que Bell constrói palavras ou, por vezes, até mesmo frases, enquanto os outros três contentam-se com unidades mínimas), mas pela evasão do problema da indistinção entre o espaço artístico e o não-artístico. No escultor, as suas peças adquirem inelutavelmente um aspecto privilegiado. Todos esses predicados tornam a sua obra interessante do ponto de vista estrutural em relação às questões da ordem do abstracionismo geométrico, mas o distanciam dos aspectos paradigmáticos da presente tese no testamento legado pelos artistas minimalistas para a arte conceitual.

LARRY BELL: Untitled, 1971. Vidro. 1880 x 5490 x 2440 mm. Fonte: tate.org.uk

Do mesmo modo, o emprego da cor de modo assimétrico nas colunas de Anne Truitt (que lhe renderia elogios por parte de críticos avessos ao minimalismo como Clement Greenberg⁴⁴), o uso expressivo das linhas, dos suportes e das tonalidades “desbotadas” dos desenhos de Agnès Martin (que identificava o seu trabalho mais com o expressionismo abstrato do que com o próprio minimalismo) e a continuação de uma investigação espacial da perambulação motora obtida por formatos mais oblíquos em Tony Smith, por mais que sejam, cada um deles, intrigantes e pertinentes ao desdobramento de uma série de problemas de ordens diversas na arte contemporânea, por funcionarem tanto como síntese entre os trabalhos mais relacionais e a redução idiomática como por apontarem caminhos para o emprego dessa língua na criação psicológica, retórica, simbólica ou pessoal de cada artista, não serão abordados de maneira mais aprofundada na tese por destoarem dos aspectos fundamentais da nossa pesquisa acerca de uma anatomia da arte conceitual.

⁴⁴ Em um artigo denominado “Anne Truitt, An American Artist” publicado na revista *Vogue* em maio de 1968.

IV

MICHAEL HEIZER E ROBERT SMITHSON

É na *land art* de Michael Heizer e Robert Smithson que um passo ainda mais decisivo será dado em relação ao projeto minimalista e a abolição consequente da especificidade do meio através de sua própria redução atômica. Em ambos, a escultura passa a abranger o espaço real em sua própria constituição, aumentando a sua escala e deslocando-se do ambiente artístico privilegiado para um cenário natural em que não haveria qualquer outra intervenção além da própria obra. Há, no entanto, diferenças significativas nas obras de ambos, capazes de oferecer pontos-chave em correlação com a arte conceitual praticada no período. No caso de Heizer, a criação da obra *Duplo negativo*, em 1969, sinalizará uma passagem importante do limiar vacilante entre uma estrutura minimalista e uma obra aberta metamórfica, que abrangerá a contingência da espacialidade externa que é incorporada à obra.

Construída em um tipo de *canyon* no Vale de Moapa, no estado do Nevada, a escultura consiste na escavação de duas depressões com 457 metros de comprimento, 15.2 metros de altura e 9.1 metros de largura. Tais cavidades, que teriam exigido o deslocamento de cerca de 240 mil toneladas de pedra para a sua execução, foram dispostas uma diante da outra a uma distância quilométrica, que incorporara o desfiladeiro, a separá-las. Essas duas trincheiras, que ampliam ainda mais o caráter monumental inaugurado por Morris e perseguido por certa vertente da produção minimalista, passam a exigir uma participação motora maior do corpo do espectador ao mesmo tempo que elas estabelecem os próprios limites potenciais dessa participação do sujeito na experimentação da obra. “A única forma de se experimentar o trabalho é estando dentro dele - habitá-lo à maneira como imaginamos habitar o espaço de nossos corpos”⁴⁵, alega Krauss, constatando que é justamente esse o paradoxo contido na formulação da obra pois, “embora seja simétrico e possua um centro (o ponto intermediário do desfiladeiro que separa as duas fendas), é impossível ocuparmos esse centro. Podemos apenas nos colocar em um dos espaços fendidos e olhar para a frente em direção ao outro”⁴⁶.

⁴⁵ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 334.

⁴⁶ *Ibid.*

MICHAEL HEIZER: Duplo negativo, 1969. Terraplanagem de 457 x 15,2 x 9,1 m no Vale de Moapa.
Fonte: doublenegative.tarasen.net

Por ser constituída da modelagem da pedra em estado bruto, a obra articula-se como a síntese de uma tradição que busca a especificidade do meio nos seus aspectos irreduzíveis. Se toda escultura é, inevitavelmente, o recorte privilegiado de uma matéria-prima tridimensional, seja através da cinzelação, da fundição, da moldagem, da soldagem ou de quaisquer outros meios, inclusive os procedimentos industriais empregados pelos minimalistas (ou apropriados como produto acabado nos *ready-mades*), a terraplanagem de uma vasta porção da natureza inevitavelmente cumpriria as prerrogativas da modalidade. Mais do que as colunas ou as vigas de Morris, que atenuam os esforços pela apreensão de um movimento absoluto deslocando toda a ênfase para os movimentos relativos, a obra de Heizer converte-se em uma espécie de impossibilidade da apreensão de sua estrutura absoluta. Por mais que uma fotografia ou que qualquer planagem de um veículo aéreo forneça uma visão geral de sua constituição, toda a percepção espacial escultórica estaria perdida, do mesmo modo que uma fotografia qualquer de uma peça tridimensional não é capaz de revelar os seus aspectos táteis, a sua textura ou a sua escala em relação ao corpo do espectador (lembramos que, longe demais, até uma pintura impressionista passa a enfatizar a linha da mesma forma que uma obra neoclássica).

Mais do que isso, é justamente a ausência de qualquer limite seguro que constitui-se o principal sucesso da peça no âmbito tratado. Não há mais qualquer especificidade a partir do instante em que todo o desfiladeiro passa a ser parte da obra. Quais as fronteiras verdadeiras entre o que se constitui obra e não-obra? Seria preciso empreender uma aventura cartográfica e traçar um mapa preciso que demarcasse quais partes do Vale de Moapa se tornariam parte da peça? E, nesse mapa, todo tratado geopolítico vigente deveria ser levado em conta na hora

de ignorar o ar, o sol ou os astros que pairam sob o território como parte dela? Ou também esse espaço deve ser tido em consideração? Além disso, toda a erosão natural causada pelas intempéries do tempo estaria prevista como parte metamórfica da peça ou a partir de um certo instante em que ela não fosse mais reconhecível ela deixaria de ter o seu certificado de obra de arte? A partir de quantos centímetros de pedra que retornassem às trincheiras escavadas ou que caíssem de suas paredes para tais fendas deixaria ela de ser ela mesma? Haveria trabalhos de conservação e restauro da peça? São apenas os 60 acres, comprados para a execução, parte da paisagem, devendo o espectador fechar os olhos para qualquer outra parte que se anuncie ao lado deles?

Por mais que essas e outras questões estivessem previstas na criação da obra, elas não foram elaboradas de modo com que todos os detalhes estivessem determinados. Justamente por abraçar tais casualidades, a peça levanta problemas interessantes para a filosofia da arte. Em um minimalismo contingente, o trabalho de Heizer ultrapassaria sutilmente seus limites em direção a uma abertura metamórfica cuja inexatidão de suas fronteiras, a flexibilidade de sua configuração física e mesmo a incerteza da coordenação da experiência motora de seus espectadores torna cada vez mais imprescindível a alusão ao seu radical formal. Mesmo os próprios desejos particulares do artista parecem tornar os aspectos definitivos da peça ainda mais nebulosos.

Em um primeiro instante, após a obra ter passado das mãos de sua antiga proprietária (a negociadora Virginia Dwan) para a posse do Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, o artista teria expressado a inclinação para que a peça não fosse restaurada e sofresse a ação do tempo indiscriminadamente⁴⁷. Segundo a jornalista Dana Goodyear, no entanto, em uma reportagem para a *New Yorker* escrita em 22 de agosto de 2016, Heizer estaria hoje à procura de dinheiro para a sua conservação, uma vez que ele teria alegado a Michael Govan, diretor do Los Angeles County Museum of Art (responsável pela administração de uma outra obra de Heizer, a peça “City”) que ele não queria mais ter nada a ver com a ideia de entropia, já que ela estaria associada com a defesa de Robert Smithson, “seu nêmetese”⁴⁸.

Nesse sentido, por mais que levemos em conta a possibilidade de um artista alterar constantemente o produto final de sua obra (o compositor Pierre Boulez passou boa parte de sua vida a refazer as suas composições ao longo dos tempos, ao passo que existem diversas

⁴⁷ Como consta na matéria do Los Angeles Times escrita em 10 de dezembro de 1985 pelo jornalista William Wilson, que afirmaria que, “de acordo com o desejo do artista, o MOCA não vai levar à frente nenhuma conservação da peça” (tradução nossa). Acesso no dia 16 mai 2020 no acervo virtual do jornal em <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1985-12-10-ca-15620-story.html>

⁴⁸ Dana Goodyear, “A Monument to Outlast Humanity” in *New Yorker Magazine* (29 ago 2016). Acesso em: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/08/29/michael-heizers-city> no dia 16 de maio de 2020.

versões dos escritos de Marcel Proust ou de James Joyce), manuseando a sua configuração física ao mesmo tempo que preserva o “tipo” a que ela se reporta, devemos ter em mente que em uma peça como a de Heizer esses problemas se tornam ainda mais complicados, já que as mudanças desejadas pelo artista são significativas não só em relação à configuração final da obra, mas à sua própria estruturação formal. Se em uma composição musical ou romance elas também alterariam consideravelmente a sua forma alterando o modo como certos indícios de seus elementos aludem à sua profundidade, tais modificações ainda estariam inseridas dentro de um padrão familiar. No caso de Heizer, essa volatilização de seus intuitos provocaria uma mudança na própria forma como a obra é entendida ou percebida, equivalente ao caso hipotético de Marcel Duchamp decidindo substituir a sua fonte original, objeto do gênero *ready-made*, apropriado e alçado ao estatuto de arte, por uma peça nova construída e talhada por ele mesmo, removendo-lhe a operação conceitual.

De todo modo, o que se retém de *Duplo negativo* para a nossa investigação é o seu caráter autorreflexivo, que acessa vias paralelas à arte conceitual destacada no capítulo prévio pelos caminhos “tradicionais”. Nesse sentido, é a continuação do princípio enantiodrômico de Judd que, procurando chegar ao limite da especificidade do meio, terminou por aboli-lo ao abraçar essa revogação. Em certo sentido, caminhando em direção às extremidades de um dos hemisférios, ele acabaria chegando aos confins de outro. No trabalho de Robert Smithson, tal predicado ascende ainda mais à condição de síntese ao amarrar as pontas teóricas deixadas por Morris, Judd e por seus antecessores. Em seu ensaio “Entropy and the New Monuments”, publicado pela primeira vez na edição de junho da revista *Artforum* de 1966, o artista, mais afeito a uma tarefa de teorização do que os seus pares (Smithson tem uma vasta coleção de escritos críticos publicados na brevidade de sua carreira, que terminaria em 1973 aos 35 anos de idade em um acidente de avião à procura de um local para a construção de uma de suas obras futuras), estabelece as premissas de seu trabalho e as relações de filiação e rejeição que o permeiam.

Tendo estado presente e exibido o seu trabalho na exposição que ocorrera entre abril e junho do mesmo ano no Jewish Museum de Nova Iorque, Robert Smithson pôde tomar nota e organizar as suas principais percepções acerca da produção minimalista que se apresentava de forma ainda tímida a um público maior. *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* contava com uma amostra variada de trabalhos artísticos que envolviam a redução estrutural nos seus processos compositivos. Não só estavam presentes os projetos de figuras tipicamente associadas com a tendência como Morris, Judd, Flavin, Andre, Truitt ou Bell, mas também expunham ali futuros personagens da *land art* como o próprio Smithson e Walter

De Maria; artistas como Ellsworth Kelly, oriundo das pesquisas com campos de cor, e o próprio Anthony Caro no campo da escultura; além de proponentes da arte conceitual como Douglas Huebler. É a partir desses trabalhos que o artista lançará em seu ensaio de 1966 o conceito de entropia artística.

“Muitos conceitos arquitetônicos encontrados na ficção científica não têm nada a ver com ciência ou ficção, mas sugerem um novo tipo de monumentalidade que tem muito em comum com os objetivos de alguns artistas de hoje⁴⁹”, alegaria Smithson no começo do ensaio aludindo aos trabalhos do núcleo minimalista e de outros artistas envolvidos de modo indireto com as estruturas primárias, referindo-se ao modo como tais peças incorporariam a noção de “história inativa” ou, em termos científicos, o conceito de “entropia” ou “perda de energia”. “De modo indireto, muitos desses artistas forneceram uma analogia visível da Segunda Lei da Termodinâmica [...] que nos diz que a energia é mais facilmente perdida do que obtida, e que no futuro todo o universo se extinguirá e se transformará em uma unidade abrangente⁵⁰”. Por conta disso, afirmaria o artista, tais trabalhos seriam construídos contra o tempo clássico e não dentro dele, fator evidenciado pelo emprego específico de materiais industrializados em detrimento de materiais naturais, e expandido pelo tipo de apreensão ideal instantânea de suas estruturas pelo espectador.

Em uma visão paralela mas com modestas diferenças à tese de Krauss acerca da escultura moderna, Smithson argumentaria que obras como a de Dan Flavin sugeririam uma abolição do tempo clássico. Por meio de uma estrutura simples, tais obras ofereceriam certa instantaneidade na apreensão cognitiva de suas partes ao reduzir o seu itinerário analítico. Por um lado, peças como as de Morris ou Judd restaurariam a ideia da imortalidade ao a tomarem como “fato do vazio”, transmitindo um “temperamento de vasta imobilidade” cuja nulificação haveria “recriado o mundo ‘não-objetivo’ de Kazimir Malevich”⁵¹. Por outro, essa relação do tempo com o espectador, que se daria em uma fração de segundos em seu viés analítico, traria à obra uma ideia de percepção pura. A principal diferença entre ambos, no entanto, reside na percepção do “que se fazer depois” que essa estrutura é apreendida. A grosso modo, a tese de Krauss sugere que haveria um ganho na ação do espectador em sua relação meramente motora com a obra, ao passo que para Smithson a ação declinaria à medida que a clareza estrutural aumentaria. Ao mesmo tempo, ele percebe a indistinção que tais objetos compartilhariam com

⁴⁹ Robert Smithson, *The Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 10 (tradução nossa).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

o espaço real, encontrando similaridades entre os *ready-mades* de Duchamp e as estruturas de parede de Morris.

Mais do que uma contribuição para a fortuna crítica da obra minimalista, o ensaio de Smithson é interessante por apontar, à época, alguns dos caminhos que ele ainda tateava para a criação de suas peças. Ressaltando o interesse de Judd e Morris por geologia mais do que o que realmente se manifestava em seus trabalhos, interessando-se por um vocabulário redutivo pré-consciente, observando o conceito de entropia alegorizado por essas peças e julgando-as por sua imobilidade, Smithson parecia argumentar mais acerca dos predicados que procurava tomar para si na eleição dos atributos característicos de tais obras. Labirintos, domos, espirais, pirâmides, monólitos lhe chamariam a atenção em suas obras diagramáticas compostas para a Art Voices do outono de 1966 (*The Domain of the Great Bear*), ao lado de Mel Bochner; e para a Arts Magazine de novembro do mesmo ano (*Quasi-Infinities and the Waning of Space*), textos em que Smithson versava sobre astronomia e geologia, de um tempo absoluto às catástrofes remotas imemoriais, do infinito do espaço sideral ao seu vazio definitivo, e que apontavam uma cosmovisão e um idioma para a sua empreitada.

Quasi-Infinities and the Waning of Space

For many artists
the universe is
expanding; for
some it is
contracting.

By
ROBERT SMITHSON

"Without a time sense, perception
is difficult to visualize." J. G.
Ballard, *The Overloaded Man*

10 Ad Reinhardt installation
(March 1965) Betty Parsons
Gallery

9 From Edgar Allan Poe's
Enigma

8 A. Discrete Scheme Without
Memory by Dan Graham

1 The Ancients Labyrinth
(France)

2 Built for Fabrice at the
University of Tulsa

3 The Pyramid of Modest

4 The Tower of Babel

5 Kepler's model of the
universe

6 Claude-Nicolas Ledoux
(1776-1806)

7 "City of the Future"

AROUND FOUR BLOCKS of print I shall punctuate four ultramundane margins that shall contain indeterminate information as well as reproduced reproductions. The first chronicle shall be a labyrinth⁽¹⁾, through which the mind will pass in an instant, thus eliminating the spatial problem. The next encounter is an alysonic anatomy theater⁽²⁾. Quickly the mind will pass over this dizzying height. Here the pages of time are paper thin, even when it comes to a pyramid⁽³⁾. The center of this pyramid is everywhere and nowhere. From this center one may see the Tower of Babel⁽⁴⁾, Kepler's universe⁽⁵⁾, or a building by the architect Ledoux⁽⁶⁾. To formulate a general theory of this inconceivable system would not solve its symmetrical perplexities. Ready to trap the mind is one of an infinite number of "cities of the future"⁽⁷⁾. Insult codes⁽⁸⁾ and extravagant experiments⁽⁹⁾ adumbrate the "absolute" abstraction⁽¹⁰⁾. One becomes aware of what T. E. Hulme called "the fringe... the cold walks... that lead nowhere."

In Ad Reinhardt's "Twelve Rules for a New Academy" we find the statement, "The present is the future of the past, and the past of the future." The dim surface sections within the confines of Reinhardt's standard (60" x 60") "paintings" disclose faint squares of time. Time, as a colorless intersection, is absorbed almost imperceptibly into one's consciousness. Each painting is at once both memory and forgetfulness, a paradox of darkening time. The lines of his grids are barely visible; they waver between the future and the past.

George Kubler, like Ad Reinhardt, seems concerned with "weak signals" from "the void." Beginnings and endings are projected into the present as hazy planes of "actuality." In *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, Kubler says, "Actuality is... the inter-chronic pause when nothing is happening. It is the void between events." Reinhardt seems obsessed by this "void," so much that he has attempted to give it a concrete shape—a shape that evades shape. Here one finds no allusion to "duration," but an interval without any suggestion of "life or death." This is a coherent portion of a hidden infinity. The future criss-crosses the past as an unobtainable present. Time vanishes into a perpetual suspense.

Most notions of time (Progress, Evolution, Avant-garde) are put in terms of biology. Analogies are drawn between organic biology and technology; the nervous system is extended into electronics, and the muscular

HGFEDCA
GFEDCA
FGHEDCA
EFHGDCA
DEFGHCA
CFGEDHA
BCDEFGA
ACDEFGH

B. Non-code based on *The Art Map* of Razon Lall

ROBERT SMITHSON: Quasi-Infinities and the Waning of Space em "Arts Magazine", 1966.

Fonte: brooklynrail.org

Essas duas “reportagens” de Smithson não seriam as únicas obras do período a colocarem-no à par dos expedientes estilísticos utilizados pelos artistas conceituais daquela geração. Peças diagramadas, que saíam dos espaços das galerias e dos museus e passavam a habitar páginas de revistas, se tornariam cada vez mais comuns à época. Colagens de texto e imagens, como *Homes for America* de Dan Graham, que contariam com certa flexibilidade em seu arranjo a depender do suporte, se tornariam paradigmáticas para a veiculação de objetos conceituais. Não é esse, no entanto, o momento de maior flerte de Smithson com um tipo de arte que não se apresentasse materializada na especificidade de seu meio. Naquele mesmo ano, o artista experimentara com *The Cryosphere*, peça constituída de seis estruturas de aço pintadas com inserção de cromo, apresentada na exposição que teve lugar no Jewish Museum.

ROBERT SMITHSON: *The Cryosphere*, 1966.

Fonte: interfacerepository.com

Uma contraparte textual, presente no catálogo, indicava a constituição da obra como uma espécie de codificação cibernética⁵² que a permitiria ser recomposta posteriormente. De nome *Block Encodement #1* Smithson especificava tanto o sequenciamento de sua peça em linguagem binária, como a constituição de cada módulo (seriam seis deles visíveis, doze invisíveis, 72 superfícies espelhadas visíveis e 144 invisíveis), o que tornaria cerca de 66 $\frac{2}{3}$ % da peça invisível. No oitavo item, o artista indicava que o espectador deve “inventar o seu olhar enquanto vê” e também “permitir que seus olhos se tornem uma invenção”⁵³. Também há na construção uma curiosa intercessão entre uma estrutura física dotada de materialidade

⁵² A tese *Robert Smithson and Cybernetics: Language, Technology and Abstraction*, de Maud Maffei, publicada em 2016 e apresentada ao Instituto de História da Arte da Universidade Livre de Berlim e à Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis conta com associações interessantes entre linguagem cibernética, o princípio da especificidade do meio e a obra de Robert Smithson.

⁵³ *Ibid.*, p. 38.

(criada e exposta pelo próprio Robert Smithson), parte codificável que foi determinada pelo artista, e uma contingência sensorial, manifestada nas últimas linhas, ao encargo do olhar do espectador.

Feito semelhante era realizado em *Interpolation of the Enantiomorphic Chambers*, também de 1966, em que o artista descrevia a estrutura de uma câmera reflexiva em que o reflexo do espectador seria anulado. Mais interessante para a nossa investigação, contudo, por aliar essa composição com contraparte na codificação e os intentos posteriores do artista no que diz respeito aos trabalhos em larga escala que levam em conta o espaço externo, é o texto “Towards the Development of an Air Terminal Site”, de 1967, publicado na edição de junho da revista *Artforum* e o seu desdobramento em “Aerial art”, de 1969. No primeiro, Smithson descreve as suas atividades como consultor artístico da realização de um terminal aéreo entre Fort Worth e Dallas e aponta os referenciais teóricos para a sua empreitada. No segundo, por sua vez, há o esboço de certas diretrizes formais gerais que devem permear os trabalhos artísticos a serem construídos nesse terminal aéreo (o que inclui os seus projetos e também os de Carl Andre, Robert Morris e outros).

Propondo obras de terraplanagem que não teriam mais do que cinco pés (pouco mais de 150 cm) que deveriam ser observadas por passageiros de aviões em processo de decolagem ou aterrissagem, e planejando a instalação de câmeras vizinhas a elas que transmitiriam para uma espécie de museu hospedado no terminal o registro obtido por elas em monitores em um tempo quase simultâneo, Smithson direcionaria a sua peça para um tipo de experiência quase impossível do ponto de vista apresentacional no que diz respeito à sua momentaneidade. Por serem obras pequenas demais para serem observadas pela vista aérea e por perderem os seus aspectos tridimensionais se vistas do céu, ao mesmo tempo que toda a experiência direta delas seria extraviada no âmbito terrestre a partir de um registro indireto exibido em um museu, o artista acabaria criando, no primeiro caso, um processo reverso da conversão da escultura em pintura (de maneira oposta à de Judd) e, no segundo, a adição de um aspecto fásico indireto para que a obra pudesse ser acessada “visivelmente”. De certa forma, a presença de monitores e câmeras que tomariam parte na obra funcionariam somente como registros fotográficos de alguma pintura no interior de um livro de história da arte, de modo que o artista sinalizaria mais para o caráter conceitual presente na construção estrutural da obra como forma de sua apreensão cognitiva do que para a própria percepção visual manifesta por ela (percepção que, imperativamente, está contida na própria criação do dispositivo já que essa conversão de seu aspecto tridimensional no achatamento bidimensional se tornaria parte prevista da peça, tanto na janela do avião quanto na própria estrutura em duas dimensões da tela do monitor).

Em seu ensaio teórico antecedente ao “Aerial art”, Smithson faria uma analogia com a percepção da velocidade em escala normal por parte de um audiente e a alta velocidade que só seria experimentada intelectualmente. “Nós entendemos que, na verdade, nós sintetizamos as várias visões para construir o objeto mentalmente. A construção do objeto é artificial”⁵⁴, afirma o pesquisador Maud Maffei em sua tese dedicada à obra do artista. De certo modo, as proposições de Smithson encontram eco às formulações que estabelecemos no primeiro capítulo da tese acerca das limitações de uma teoria artística apresentacional e da profundidade do sentido de uma peça contida no discurso artístico e nas convenções dela para a capacitação da apreensão de sua parte material. Em forma de objeto artístico, o artista cria uma alegoria conceitual que expõe o problema de maneira autorreflexiva. Ao citar a ideia de Roland Barthes no ensaio “A atividade estruturalista” publicado em 1967 em língua inglesa na revista *The Partisan Review*, acerca das estruturas como o objeto acrescido do intelecto, o artista estaria de certa forma chegando por meio da própria obra à formulação da forma da obra de arte como o agenciamento entre a sua superfície e a sua profundidade ou, nos termos de Danto, como um significado corporificado (dentro de uma determinada convenção que o permita compreender a referência semântica ou expressiva dentro de um contexto).

Nesse sentido, a sua obra funcionaria como metáfora da própria condição artística, já que a consciência perceptiva da peça ocorreria entre “a partida da aeronave do terminal e seu desaparecimento nas nuvens - ou a sua chegada das nuvens e a aterrissagem no terminal”⁵⁵, de modo que essa e as outras peças concebidas para o aeroporto não só são “invisíveis, como também são obras que ‘desaparecem: elas são válidas enquanto peças somente na passagem de escala na transição de duas para três dimensões”⁵⁶. Essa percepção, destacada por Maffei, realça ainda o avanço na especulação conceitual da peça por Smithson, quando ele sugere um processo que tomaria a própria construção do aeroporto como obra de arte, de modo que uma vez pronto, a peça desapareceria, já que seu “tempo de vida” estaria submetido ao tempo de duração da construção. “O levantamento topográfico e a construção preliminar, se isolados em estágios discretos, podem ser vistos como uma série de obras de arte que desaparecem à medida que se desenvolvem”⁵⁷.

Em seu ensaio “Language to Be Looked At and/or Things to Be Read”, publicado em 1967, entre o primeiro texto redigido acerca do terminal aéreo e as formulações mais detidas presentes em “Aerial art”, o artista apontaria de modo arguto alguns pontos de vistas teóricos

⁵⁴ Maud Maffei, *op. cit.*, pp. 121-122.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Robert Smithson, *op. cit.*, p. 58.

que encontram ressonância não somente com o nosso exame, como também com os trabalhos de filosofia da arte que investigavam as próprias condições do campo, apontando, se não um itinerário em direção à arte conceitual (que Smithson rejeitaria, ao longo do tempo), ao menos uma visão compartilhada. Nele, o artista começa o ensaio com o seguinte parágrafo:

A linguagem opera entre a significação literal e metafórica. O poder de uma palavra reside na própria inadequação do contexto em que ela é colocada, na tensão não resolvida ou somente parcialmente resolvida de suas discrepâncias. Uma palavra fixa ou um enunciado isolado sem qualquer formato visual decorativo ou “cubista”, torna-se uma percepção de similaridade na dissimilaridade - em suma, um paradoxo. A congruência pode ser interrompida pela complexidade metafórica dentro de um sistema literal. O uso literal se torna encantamento quando todas as metáforas são suprimidas. Aqui a linguagem é construída, não escrita. Ainda assim, a literalidade discursiva é capaz de ser um suporte para uma metáfora radical. Declarações literais frequentemente escondem analogias violentas⁵⁸

De certa forma, o artista alude para a distinção entre a obra razoavelmente mais fechada, dotada padrões configuracionais nos quais um elemento surgiria de forma adequado ao contexto em que ele é colocada (no caso do primeiro) ou por sua inadequação (em relação aos aspectos da superfície chamando a atenção para as suas próprias discrepâncias dentro de sua relação de similaridade; e, por fim ao minimalismo e a sua capacidade de conter em seus aspectos literais a metáfora para a própria ausência de uma metáfora (em suma, uma metáfora paradoxal e autorreflexiva), além da própria ambiguidade manifesta na escassez de elementos delimitadores de sentido. “*A é A nunca é A é A, e sim X é A*”⁵⁹, afirma. No entanto, o trabalho de Smithson não se enveredará pela questão ideativa de fato da arte conceitual, já que a sua preocupação com os aspectos construtivos da obra se sobressairia. Para ele, o que interessa é a ambiguidade obtida por estruturas primárias na margem flexível de representação que elas oferecem em direção aos espaços e tempos de escalas geológicas ou espaciais. Tudo está na escala, ele afirmaria, e não tanto no tamanho, de modo que uma rachadura na parede poderia funcionar como metáfora para algo muito maior, do mesmo modo que os ícones de Malevich aludiriam ao tudo ou ao nada por meio de seu esvaziamento sintático. Mas, do mesmo modo que o artista russo, tudo isso deveria passar pelo objeto.

Isso fica evidente, sobretudo, na sua série *Non-Sites*, realizada no final da década de 60, em que o artista criava obras que consistiam na apropriação de elementos materiais como pedras e minérios recolhidos em certos campos e transpostos para recipientes escultóricos organizados de forma análoga ao mapa bidimensional disposto na parede. Desse modo, ao utilizar elementos reais obtidos em um campo em uma disposição abstrata levemente

⁵⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁹ *Ibid.*

manipulada a fim de representar o próprio campo, o artista criaria uma espécie de literalidade metafórica, na qual parte de um objeto real seria utilizado para alegorizar o todo do qual ele era constituído.

Robert Smithson, *A Non-Site, Franklin, New Jersey*, 1968.
Bois, calcaire, 41,9 x 208,2 x 279,4 cm.
Courtesy John Weber Gallery, New York.

ROBERT SMITHSON: A Non-Site, Franklin, New Jersey, 1969. Madeira e calcário. 41,9 x 208,2 x 279,4 cm

Nos anos seguintes, Smithson aplicaria aquilo que teria aprendido com o idioma minimalista e com a sua relação com o movimento relativo do espectador, ao lado daquilo que teria criado em direção à apropriação de elementos reais na construção de uma peça para criar as suas obras típicas no terreno da *land art*. *Spiral Jetty*, de 1972, é uma grande forma única na configuração de uma espiral instalada na costa nordeste do Great Salt Lake de Utah, em uma relação de 4,5 km de largura por mais de 450 m de comprimento em uma terraplanagem de cristais salinos, rochas basálticas e lama. Do mesmo modo que *Duplo negativo*, haveria um aspecto metamórfico contido na sua própria formulação, que teria sido estimulado de modo muito mais decidido em Smithson do que em Heizer. Tendo abraçado o conceito de entropia, a obra havia sido abrigada em local que a própria maré a deixaria coberta por uma longa parte do tempo, de modo que a sua estrutura configuracional poderia se tornar submersa a depender do tempo que o espectador chegaria a ela. Mais do que isso, no entanto, conforme aponta o crítico de arte Jack Flam na introdução da coletânea de escritos de Smithson, é a utilização da natureza como linguagem que traz um aspecto ainda mais interessante à obra, como sugere em analogia à parábola da Biblioteca de Babel, do escritor argentino Jorge Luis Borges, na qual, a grosso modo, haveria uma biblioteca dotada de infinitas espécimes de livros, múltiplos exemplares que se distinguiriam apenas por alguma variação ortográfica, espécie de código genético das formas desdotado de sentido histórico.

Como o escritor que, tendo publicado um livro que encontrasse a sua correspondência na infinita biblioteca, constituída de todas as configurações textuais possíveis, dotaria de sentido o código genético neutro ali presente, faria Smithson ao apropriar-se da matéria natural, que surge em suas obras não como fenômenos neutros, mas como elemento reconfigurado que ganha um sentido específico dentro da história da arte. Não por conta dos cristais ou das rochas, matérias-primas que constroem a sua escultura do mesmo modo que o bronze ou o mármore sempre o fizeram nas esculturas passadas, adquirem uma proeminência por não se encerrarem em um espaço privilegiado, funcionando tanto como elementos da obra de arte como pedaços reais do lago e alterando consideravelmente o seu ecossistema, mas a própria maré passa a desempenhar papel fundamental na “teatralidade” geológica, de modo que a história natural se converte na própria história dessa obra de arte no seu desdobramento temporal.

V

CARL ANDRE

“Esse é um grande problema que nós temos com a arte porque há toda essa teoria de que a arte é uma atividade linguística. O motivo pelo qual artistas conceituais lidam com abstrações linguísticas é porque nós vivemos em uma sociedade governada por terrorismo linguístico”⁶⁰, declara o escultor Carl Andre no ano de 1976, comparando ainda aquilo que ele denomina de “terrorismo linguístico” ao universo dos contos de Kafka e o modo como, da mesma maneira que suas personagens, nós seríamos treinados para “reagir ao mundo como se houvesse uma mensagem que nunca pudéssemos entender”⁶¹. Não era a primeira vez que o escultor atestava tal ponto de vista. Em outra ocasião, no ano de 1962, em um de seus diálogos sobre arte com o cineasta Hollis Frampton, reunidos e agrupados posteriormente por Benjamin H.D. Buchloh em uma coletânea, Andre especulava, em colóquio sobre literatura, que “se a linguagem é só um grupo de símbolos e operações, eu acredito que ela não pode se tornar arte”⁶². Encarar a literatura como um mero arranjo operacional seria, para o escultor, delegá-la à mesma posição ocupada pela matemática. Para ele, disposto a aceitar a linguagem comum e falada como uma manifestação verbal literária, a diferença residiria no ato de tomá-la como processo interno e psicológico e não como um sistema. Para Andre, literatura seria o que acontece na relação

⁶⁰ Carl Andre in James Meyer (org.), *CUTS Texts 1959-2004* (Cambridge: MIT Press, 2005), p. 86. (tradução nossa)

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Carl Andre in Benjamin H.D. Buchloh (org.), *Carl Andre & Hollis Frampton: 12 Dialogues 1962-1963* (Halifax: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1980), p. 50 (tradução nossa).

entre o indivíduo e o mundo fenomênico, mas não o próprio mundo fenomênico como no caso da arte escultórica, no qual a peça e o seu criador ocupariam o mesmo espaço real.

Por esses pontos de vista, é possível entrever que toda a concepção de arte de Andre estaria voltada para o universo meramente da “percepção”. Para o escultor, supostamente não haveria algo como a “profundidade” que alegamos no primeiro capítulo a respeito de seus sistemas de convenções históricas ou simbólicas que permitiram que uma obra de arte fosse entendida dentro de uma determinada chave. Interessado teoricamente em um predicado ainda mais radical de “literalidade”, o artista desejava que as suas obras fossem tomadas somente no seu sentido de apreensão imediata. Não haveria nenhum significado em relação a elas. Mais do que a ausência de qualquer alusão alegórica, o que Andre parece implicar é que suas obras eram constituídas somente de sua própria materialidade e nada mais. No itinerário em busca da especificidade do meio, o escultor havia chegado a conclusões ainda mais drásticas do que os seus companheiros. Do mesmo modo que Robert Morris, procurou absorver e internalizar a história recente da escultura. De modo teoricamente mais resoluto, empregou uma espécie de análise retrospectiva do meio e de seus procedimentos a fim de determinar de modo consciente quais as decisões que lhe cabia tomar. Em suas reflexões à época, é possível perceber uma antecipação das epifanias que Krauss sistematizará em sua tese sobre a escultura moderna, no seu caso voltadas para uma espécie de projeção auto-analítica de suas próprias afinidades.

Em um desses diálogos com Frampton, ocorrido no dia 28 de novembro de 1962 em uma viagem à Filadélfia, alguns anos antes de sua produção tipicamente minimalista (quatro anos antes de sua série *Equivalent* e da exposição *Primary Structures* no Jewish Museum em que exibiria *Lever*), o artista identificava alguns dos paradigmas da produção escultórica recente. Em relação à *Porta do Inferno*, de Auguste Rodin, realizada pelo artista entre 1880 e 1917 e um dos paradigmas iniciais de Krauss em seu livro, ele comenta ser a resolução de um problema que já aparecia em Lorenzo Ghiberti no séc. XV (referindo-se às suas esculturas em baixo-relevo em um dos portões para o Batistério de Florenza) e também em Fídias (tendo em mente a ornamentação dos gabletes que o escultor grego teria realizado para um telhado inclinado). “O baixo-relevo é obviamente uma escultura onde ela não pertence”⁶³, alegaria, demonstrando a sua afinidade com a hipótese da especificidade do meio. Em um ambiente bidimensional, ela dividiria espaço com a pintura, ao passo que Rodin, com a elaboração de seu portão, teria se tornado “o verdadeiro rato no queijo que todo escultor em baixo-relevo

⁶³ *Ibid.*, p. 27.

deve se tornar”, comentaria Andre, complementando que “o rato deve comer o suficiente para atender às suas necessidades, mas não o suficiente para despertar a ira dos companheiros”.⁶⁴

A questão da *Porta do Inferno*, como indicaria Krauss, estaria ligada, em certa parte, ao seu caráter não frontal que, ao contrário de peças como *A Marselhesa*, de François Rude ou de obras de escultores neoclássicos como Bertel Thorvaldsen e Antonio Canova, não se presta a uma observação dotada de planaridade. Nela, os corpos talhados emergem de um modo abrupto e violento da superfície em que são esculpidos, como se buscassem se libertar de uma condição pictórica. Mais do que isso, a sua construção não obedeceria a uma lógica narrativa, composta de modo linear no intuito referencial. Certos corpos seriam repetidos mais de uma vez, de modo contíguo, sem que isso indicasse qualquer progressão diegética. Tendo se desamarrado da subordinação ao meio pictórico, se desprendido de um “absolutismo” do movimento absoluto frontal e se libertado de qualquer expediente ilusionista coerente, a peça terminaria por revelar a sua própria condição escultórica, tratando a sua criação, que era ainda acentuada pelas marcas processuais deixadas por Rodin no aspecto “não-acabado” das obras, como o próprio tema da obra. Se para a narrativa modernista pictórica da especificidade do meio uma bidimensionalidade daria as caras pelas primeiras vezes nas obras de Manet, uma teleologia escultórica identificaria na peça de Rodin os primeiros indícios de uma causa final em direção às condições atômicas da própria escultura. Mas Rodin, como Lorenzo Ghiberti, tendo toda a vida realizado esculturas às portas, nunca pensara em uma “peça de escultura que bloqueasse uma entrada”.⁶⁵

Carl Andre não se refere somente à Rodin. Nesse mesmo diálogo, o escultor manifesta a sua afinidade pelos *ready-mades* de Marcel Duchamp, comentando curiosamente acerca dos motivos pessoais que teriam ocasionado a eleição de certos objetos e não de outros para a ascensão da condição artística. Para o escultor, haveria uma espécie de sentimentalismo de Duchamp em relação aos seus materiais, de modo que, se as obras de Rodin eram aquelas que todos desejariam ter realizado mas ninguém conseguiria de fato, as peças de Duchamp seriam as que ninguém mais poderia ter desejado. Esse enunciado é mais importante do que parece para a condição limítrofe que as obras de Andre apresentarão. Em 1966 Andre criará a série *Equivalents*, constituída de oito peças numeradas que apresentam 120 tijolos cada uma, dispostos em duas camadas e organizados de modos diferentes, de modo a contarem com uma distinta organização cada uma delas em termos extensionais, mas apresentando todas a mesma área e volume. Para essas obras, o escultor havia simplesmente se apropriado de tijolos que já

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

existiam e que não haviam sido fabricados de modo específico para ele, do mesmo modo que Flavin realizara com luminárias e que Duchamp fizera com objetos encontrados no cotidiano. Não se contentando, no entanto, com uma condição totalmente anamórfica, ele os arranjara em um padrão, ainda que austero, depurado e “econômico”, concebido e composto por ele. Por mais que não houvesse qualquer gesto manual do artista na fabricação da peça, ela teria a sua marca na disposição recombinação desses tijolos. O ponto específico e que criará uma certa margem ambígua é que todos esses tijolos não foram colados uns aos outros. Dispostos de um modo “rudimentar”, eles poderiam ser combinados para a exposição e desagrupados após ela, para um melhor armazenamento logístico de um museu, galeria ou estúdio.

Em um artigo de Alistair Rider denominado “Carl Andre in His Time”, publicado no ano de 2015 para uma exposição dedicada ao artista na Mnuchin Gallery em Nova Iorque, o autor conta como Andre teria realizado uma jornada para Long Island City no ano de 1966 a fim de encontrar um tipo de tijolo exato que ele queria empregar em sua obra. Não se tratava, em seu caso, de uma peça discretamente conceitual que apregoava a disposição de 120 tijolos em uma determinada ordem sem que houvesse qualquer preocupação com o tipo de material que seria empregado. No seu caso, como no caso de Duchamp que ele trouxera à tona na conversa com Frampton, haveria uma “sentimentalidade” ou, ao menos, uma afinidade eletiva em torno da aparência que ele almejava conferir à sua obra que impedia que ela colocasse uma estrutura ideal acima de necessidades empíricas e pessoais. Para Andre, a arte não seria uma linguagem, de modo que essa materialidade e essa especificidade particular e idiossincrática de sua criação era necessária para a sua condição. Embora a peça remetesse a um *commodity*, uma obra que poderia ser encontrada disposta de maneira genérica em ambientes de construção, não era constituída de qualquer tijolo, conforme indica Rider, mas de tijolos específicos.

CARL ANDRE: Equivalents I-VIII. 8 séries de 120 tijolos refratários. Fonte: chegg.com

Posicionando a escultura no chão, do mesmo modo que realizaria com *Lever*, do mesmo ano, obra constituída de 137 tijolos refratários dispostos um atrás do outro em uma só fileira, o escultor exigia um certo deslocamento relativo do espectador para que a peça pudesse ser apreendida e realizava uma certa associação mais subordinada com uma espacialidade externa que a envolvia. No entanto, conforme Krauss, o que o escultor parecia implicar com isso era que para atingir a especificidade de seu meio e despojar a escultura de um viés ilusionista, era necessário levar em consideração o peso dos materiais.

Na escultura *144 Magnesium Square*, realizada em 1969, constituída de 144 pratos de magnésio dispostos em uma relação de 12 por 12, a peça adquiria a aparência de um tapete, forjando no espectador a percepção de que “o espaço interno está literalmente sendo espremido para fora do objeto escultural”⁶⁶. A profundidade, nesse caso, seria eliminada em prol do “registro do material como uma espécie de absoluto”⁶⁷, expediente que o artista teria empregado para chegar à pureza perceptiva que ele já almejava anos antes, em torno de uma observação literal e materialista da peça. Como manifestara anteriormente também no seu desapontamento com o fato de Rodin ou Ghiberti não terem pensado em qualquer escultura que obstruísse uma entrada, ele passava a levar em conta esse tipo de função motora em suas obras. Se algumas, pelo fato de estarem localizadas no chão, criavam esse tipo de relação com o corpo das testemunhas, outras passarão a compor parte do espaço real à maneira de um piso de fato, anulando a distinção entre uma escultura em um espaço privilegiado e o próprio espaço “real”. Um exemplo disso é a ocupação total de um corredor da Galeria Konrad Fischer em Düsseldorf, no ano de 1967, com *5 x 20 Altstadt Rectangle*. Apossando-se de um espaço inevitável, todo indivíduo que desejasse por ali transitar deveria pisar na obra.

Mais uma vez, um processo enantiodrômico é levado a cabo, de modo que ao perseguir de modo radical a especificidade do meio, o artista acaba gerando uma força contrária que passa a abranger expedientes contingentes a ele. Em seu caso, o insólito não é somente que, como em Morris ou Flavin, ele tenha emprestado um espaço arquitetônico à constituição da própria obra, espaço que não poderia ser tido necessariamente como uma depuração axiomática *stricto sensu* da escultura. Mas, como em Donald Judd, cujas ascendências pictóricas o teriam levado a procurar a bidimensionalidade e as condições da pintura independentemente da superfície em que elas fossem empregadas (culminando em seus “objetos específicos”, pinturas escultóricas que encontram-se no limiar entre as duas

⁶⁶ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 324.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 327.

modalidades), Andre, achatando a escultura à sua própria materialidade, e destituindo-a de qualquer componente tido como prerrogativo para a sua condição (o peso ou a densidade), acaba criando um efeito que a torna bem semelhante à pintura, justamente por conta de sua planaridade (ainda que essa aparência esteja destinada ao chão).

CARL ANDRE: 5 x 20 Altstadt Rectangle, 1967. Aço quente laminado. Fonte: masdearte.com

Em 1971 a Tate Gallery adquiriu *Equivalent VIII* e mais duas criações de Carl Andre (*144 Magnesium Squares* e *Last Ladder*, de 1959). Os trabalhos foram expostos por algum tempo sem obter qualquer atenção enfática do público além da disposição habitual que o meio artístico já lhe devotava. Anos mais tarde, em um relatório bianual de aquisições do museu, o trabalho, listado ao lado de outras compras efetuadas entre 1972 e 1974 pela galeria, em um parecer diagramado e ilustrado com suas respectivas reproduções, despertou negativamente a atenção da imprensa. Entre os motivos debatidos continuamente pela opinião pública nos anos vindouros encontrava-se a insatisfação referente ao tipo de gasto público despendido para sua aquisição (a obra teria custado uma vultosa soma à época e teria sido comprada por metade de seu valor original exposto em 1966), a desconfiança referente ao valor artístico da peça (havia a descrença de certos setores quanto a uma espécie de inflacionismo cultural de certos rumos da história da arte) e, mais do que isso, uma noção de discrepância entre o valor real gasto na produção da peça (que constituía-se somente dos 120 tijolos agrupados sem gesto expressivo do artista) e o valor desses tijolos posteriormente à sua “transfiguração” de objeto comum à obra de arte. Não ajudava ao museu o fato dele ter adquirido somente uma das oito peças que figuravam na série *Equivalents* (parte da graça da obra de Andre era a variação no manejo de um grupo de mesmo número de tijolos em oito séries deles, tornando cada uma das peças subordinada às outras sete) e a circunstância de preparo da obra, uma vez que o escultor, após

a sua apresentação original, havia se desfeito dos tijolos originais. Para o Tate, o artista havia comprado novos tijolos e os enviado com as devidas instruções para a sua instalação.

Por um certo período de tempo, todas as discussões teóricas habitualmente travadas no campo da filosofia e da crítica da arte tornaram-se litígios públicos. Habitualmente acentuadas pela indisposição habitual de uns, converteram-se em uma espécie de contenda cultural, palco em que não se discutiam somente questões econômicas referentes à interferência do estado na aquisição de peças, mas indagavam-se questões de natureza artística, em um tipo de versão popular dos argumentos acerca do que conferiria a um objeto comum extraído do cotidiano o estatuto de obra de arte. Tomando a obra como percepção pura, do modo que Andre gostaria desde o início que ela fosse apreendida, somente por seus aspectos configuracionais, ela não pareceria ao público como nada mais do que o agrupamento pré-definido de um *commodity* facilmente encontrável em sítios de construção ou em lojas dedicadas a isso. Nesse sentido, houveram até mesmo charges que satirizavam a peça ao retratarem um mestre de obras a olhar indefinidamente para um grupo de tijolos e a ter a partir deles uma “ideia artística” e decidir reuni-los do modo como Andre lograra. De fato, a “facilidade” que a peça passava em termos operacionais, não exigindo qualquer virtuosismo ou habilidade manual, era um dos principais fatores que despertavam uma atenção negativa por parte daqueles pouco familiarizados com as questões teóricas e artísticas que ela procurava solucionar. Fora do universo artístico, os atributos louvados pelo mundo da arte referentes à sua literalidade (ausente de ilusionismos ou de um espaço privilegiado) ou concernentes à sua materialidade e ao modo como a obra conseguia ater-se a ela, eram percebidos como tais, embora não vistos com o valor que tinham dentro do significado atribuído a tal configuração dentro do universo artístico.

Nesse sentido, pode-se até argumentar que a obra de Andre seria um “sucesso” em torno desses predicados justamente porque qualquer um pouco familiarizado com o idioma minimalista que se deparasse com ela, não veria nada além de tijolos fabricados dispostos em uma certa ordem. A literalidade e materialidade que o escultor almejava havia sido alcançada, muito embora não dentro do contexto que ele gostaria. Embora o escultor não gostasse de ter da arte a noção dela como uma linguagem, afirmando que as suas obras não continham sequer algum significado, o episódio exigiria um certo recuo da posição, uma vez que enfatizava a necessidade do contexto para que os atributos da peça aparecessem transfigurados. Ninguém que se deparasse momentaneamente com a peça de Andre, em uma experiência isolada em um sentido empírico, sem qualquer familiaridade com a tradição a que ele se reportava e buscava resumir, sem contato com as peças de Rodin ou Duchamp, sem noção da hipótese de um meio específico, sem qualquer contato com a literalidade da obra de Stella ou do vocabulário geral

das obras minimalistas, compreenderia essa “materialidade”, “literalidade” ou sua “percepção pura” como algo dotado de um certo sentido artístico. Por mais que Andre considerasse uma espécie de terrorismo linguístico a necessidade da absorção de certos sistemas simbólicos para o deciframento de certos signos, eram essas convenções e o aprendizado dos referenciais que ele tomava que permitiam que sua obra fosse compreendida da maneira devida no ambiente da arte: como metáforas para a “materialidade”, a “literalidade” ou a “percepção”, objetos que eram dotados de um significado que ilustrava a “ausência de um significado”, ausência que só poderia ser compreendida dentro disso.

Aquilo que distinguia os 120 tijolos da peça de Andre de quaisquer 120 tijolos de um ambiente de construção não era a ausência de alvenaria ou a composição específica que o seu autor procurou lhe dar em torno de seu arranjo. Mesmo se ele houvesse desejado se apropriar de apenas um tijolo e expô-lo em formato de *ready-made* puro, objeto do qual não haveria nenhum fator apresentacional que o distinguisse de um objeto comum, haveria ali a atribuição de um significado específico para ele. Nesse sentido, a noção que Andre buscava comunicar ao universo da arte em relação aos seus *Equivalents*, quer fosse a remoção de um gesto expressivo, quer fosse a redução de um idioma ao seu aspecto fonêmico, quer fosse a afirmação de seu material, quer fosse a proposição de uma obra que devesse ser tomada sem qualquer significado além daquele que se manifestava imediatamente em sua apresentação, só poderia ser comunicada dentro de um sistema que absorvesse tais noções dentro de si, dentro de um contexto que as compreendesse. Do mesmo modo que a leitura de certas expressões faciais em determinadas culturas só é possível mediante os códigos sociais que essa cultura compartilha (de modo que algum gesto “triste” presente na pintura de uma determinada localidade possa ser interpretado erroneamente como um gesto “feliz” por quem não detém as noções regionais acerca da interpretação contextual de tal hábito), a leitura apropriada da peça de Andre só poderia ser efetuada dentro de um cenário que compreendesse os códigos que ela manifestava. Mesmo no sentido do atributo da “ausência de significado” era preciso ter em mente que essa ausência só era possível de ser comunicada mediante um sistema de representação que atribuía o significado da “ausência de significado”. Fora dele, a peça não teria mais qualquer significado e todo o valor de sua representação seria perdido no ponto que ela fosse vista somente como um objeto qualquer.

No entanto, há um aspecto envolvendo toda essa transação entre Andre e o museu que o aproximaria ainda mais de um certo conceitualismo que ele acreditava afastar de sua obra. Tendo sido restituídos os tijolos originais que compunham a série *Equivalents* após as suas primeiras aparições, o autor teve que adquirir novos materiais para a venda ao Tate. Uma arte

como a música, dado o seu caráter polifásico, pode engendrar múltiplas apresentações a partir de uma só partitura conservando a sua identidade independentemente das versões efetuadas (desde que haja certa fidelidade à fonte original). Quando assistimos à apresentação de uma ópera ou de um concerto, não nos referimos à obra como aquela sendo manifestada naquele instante único, mas ao tipo a que ela se reporta, de modo que podemos ouvir inúmeras versões do *Concerto para Orquestra* de Bartók em nossas vidas e nos referiremos à peça criada pelo compositor húngaro. Diremos que comparecemos a uma apresentação ou que ouvimos discos que contêm a obra de Bartók sem que pensemos tratarem-se de obras distintas. Do mesmo modo a partitura tradicional, contendo um sistema codificado que permite aos intérpretes que se orientem de modo homogêneo no seu deciframento, prescinde do caráter obrigatório de sua originalidade. Prosseguindo o exemplo com Bartók, a sua partitura original, composta em um caderno ou uma folha específica, não é a própria obra, de modo que a sequência exata de suas relações musicais, desde que preservada, pode ser transposta para qualquer outro lugar. Desse modo, o intérprete que copie à sua própria mão essa disposição de relações, ou uma versão de luxo encadernada, não se constituirão obras distintas, mas somente variações do local que as abrange.

Em uma arte como a pintura ou a escultura, em seu sentido tradicional (ou ainda na música concreta), haveria um caráter monofásico, cuja obra última é aquela que estaria sendo manifesta, sem se reportar a uma partitura ou roteiro da qual ela se originasse. Também nelas, o sistema a partir do qual as obras são derivadas é único. Haveria uma distinção considerável entre a peça original e qualquer cópia efetuada. Caso um jovem com um caderno de desenhos no museu se aventurasse a realizar a cópia de uma pintura de Cézanne, ninguém diria se tratar da mesma obra. Não há qualquer sistema notacional envolvido nela que permite que, de modo análogo à música tradicional, um arranjo de relações possa ser codificado independentemente do suporte que o abriga. Mas a peça de Andre, cujos elementos originais não se encontravam mais ali, teve de ser reconstruída com outros tijolos, de modo que o artista acabaria tendo que adquirir novos materiais para a reconstrução de sua obra. Nesse caso, por mais que as suas duas versões tivessem sido executadas pelo artista (haveria ainda uma distinção considerável entre a peça de Andre e qualquer outra realizada conforme a do escultor sem o sê-lo de fato), elas ainda assim se constituiriam a mesma peça, o que ocasiona a intrusão de um caráter não específico na escultura, conforme as suas convenções tradicionais, tipicamente linguístico. O pré-requisito para a execução de *Equivalent VIII* passa a ser não mais o seu caráter único, mas a disposição de 120 tijolos com as dimensões estipuladas pelo artista no arranjo que lhe é sinalizado. Duas versões de *Equivalent VIII* haviam existido e tomadas as duas como a mesma

obra, passavam a ser encaradas como variações que se reportavam a um tipo formal (ainda que determinado) específico que seria a própria obra. Além disso, a versão de *Equivalent VIII* presente no Tate não teria sido instalada pelo próprio artista, mas montada conforme as instruções que ele havia indicado, de modo que um caráter polifásico é trazido a uma arte que se manifestara até então por seus aspectos monofásicos (por mais que os objetos de Judd houvessem sido fabricados segundo as suas instruções, não havia a possibilidade de que eles fossem montados ou desmontados após a exibição).

É esse caráter de retenção das peças originais, que são apreendidas conforme elas são encontradas, sem qualquer alteração no tijolo propriamente dito, mas em um arranjo particular disposto de modo minimalista pelo artista, que possibilita que essa intromissão linguística seja efetuada. Se Andre houvesse pintado os seus tijolos (da maneira como certos vândalos fizeram uma vez que a insatisfação com a aquisição da peça se tornou pública), talhado-os ou os manipulado de algum modo, a peça não poderia ser reconstruída e qualquer tentativa seria considerada somente uma tentativa de recuperação histórica do fragmento original. De modo análogo, caso houvesse um nível de exigência da manipulação manual do artista para o seu resultado final, as partes não poderiam ser arranjadas pela Tate Gallery conforme o conselho do autor. Caso o seu gesto fosse imprescindível, parte essencial da peça estaria no modo como ele mesmo haveria agrupado e reunido os tijolos, estando ligada a ela um caráter manual que não se justifica na obra realizada de fato. Andre contenta-se em selecionar os objetos a partir de um roteiro prévio (o número deles e a sua disposição) e a indicar sua montagem, como faz o compositor musical na eleição de certos fenômenos sonoros e a sua orientação ordenada em uma partitura. Depois disso, qualquer curador futuro do Tate ou de qualquer outro museu ou espaço cultural que desejar exibir a obra, poderá montá-la e desmontá-la, desde que conserve a fidelidade ao seu roteiro. De certo modo, pode-se dizer que *Equivalents VIII* introduz de modo colateral uma série de elementos alheios à especificidade escultórica. É como se a obra manipulasse elementos conceituais básicos em uma disposição não conceitual que exige a condição de objeto, mas que pode ser desmaterializada após a exposição ou que pode ser reconstruída, uma vez que se garante por meio de um sistema notacional.

VI

SOL LEWITT

A partir de uma série de trabalhos no decorrer dos anos 60 envolvendo a criação de esculturas sem qualquer invólucro material a revestir os seus vértices e arestas (peças que reduziam os

seus predicados esculturais à condição de mero arcabouço de sustentação da figura de um objeto tridimensional), o artista Sol LeWitt entreviu a latência conceitual apresentada pela arte minimalista e, ao publicar o seu ensaio “Paragraphs on Conceptual Art”, impresso na edição de junho de 1967 da revista *Artforum*, formulou alguns dos predicados do que entenderia por “arte conceitual”. Em suas obras minimalistas (ainda que o termo, outorgado a elas de modo alheio pela crítica, lhe desagradasse), peças batizadas pelo artista de “estruturas” (termo que preferia à sua noção como esculturas propriamente ditas), o indício espacial era oferecido ao espectador por meio de seus entrelaçamentos e modulações, construídos ao redor de um tipo de espaço negativo, em que os vazios ora se afirmavam no preenchimento das obras, ora eram capazes de oferecer um senso de continuidade ou descontinuidade, por meio de uma espécie de “ligue os pontos” ou de paradoxos perceptivos. Uma vez reduzida a uma condição de mera estrutura materializada, era como se à obra urgisse a sua desmaterialização. O próximo passo, conforme vislumbrava o autor em seus escritos, era depurar ainda mais essa espacialidade.

SOL LE WITT: Modular Floor Structure, 1966. Madeira pintada (destruída e refeita em aço).
64.2 x 359.5 x 359.5 cm. Fonte: Alicia Legg⁶⁸.

Por tomar as suas criações como “estruturas” e não como “esculturas”, convinha a um espírito moderno, afeito à especificidade do meio, investigar a própria condição de seus esqueletos e abraçá-los naquilo que não teria equivalência com nenhuma outra arte (esse procedimento se torna evidente na execução maleável de certos trabalhos para mais de uma mídia). Do mesmo modo que, quatro antes, Henry Flynt procurou dissociar a estrutura musical ou matemática do caráter polifásico e afirmar sua autossuficiência, LeWitt, por via bem diversa, partindo de um espaço tridimensional que aos poucos se desintegrava nos avanços de sua carreira, chegaria à

⁶⁸ Alicia Legg, *Sol LeWitt* (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1979), p. 62.

afirmação da estrutura como ideia pré-concebida, esqueleto de uma obra potencial, distinta da determinação composicional. Tendo o minimalismo logrado, em certo âmbito, a delegação da construção manual da obra, efetuada até ali pelo próprio artista, para o “técnico” responsável por sua execução, concentrando-se primordialmente no projeto, como a arquitetura com suas plantas e seus croquis, LeWitt absorverá a circunstância e a levará adiante, planejando obras constituídas de apenas um projeto estrutural, que reporta-se de maneira mais decidida ao seu radical formal e cuja viabilização pode assumir distintas configurações finais.

“Eu vou me referir ao tipo de arte que eu estou envolvido como arte conceitual”⁶⁹, declara o artista, definindo-a como a arte em que “todo o planejamento e as decisões são feitas de antemão e a execução é um assunto de mera formalidade”⁷⁰. Preocupando-se em estipular aquilo que considera arte conceitual e delimitando-lhe as balizas, Sol LeWitt projetará nela as características que buscava para a sua própria carreira. No entanto, o texto deverá ser tomado como um manifesto do artista e não como uma elucubração filosófica da produção conceitual da época. É preciso perdoar-lhe a ausência de abrangência teórica levando em conta que todas as vezes que o seu autor atribui ao termo um certo predicado ou operação específico, ele o faz a partir das características que elege para o seu próprio trabalho, afastando aquelas que não o convém e retendo as que mais o agradam. Em suma, a noção de “arte conceitual”, dentro dele, deve ser encarada como hipótese de trabalho que quer para si, não como proposta consensual ou discutível no hemisfério da história, teoria e crítica de arte. Apesar disso, é meritória a sua contribuição para o campo, através da formulação de algumas premissas que desafiam certas noções e estimulam o desenvolvimento de outras.

Dando prosseguimento ao ensaio, LeWitt afirmará que aquilo que define por conceito não está ligado a uma intervenção demasiadamente intelectual ou lógica no campo artístico, mas a um uso intuitivo dos procedimentos mentais. Do mesmo modo que Henry Flint quatro anos antes, ele desconfiava de ferramentas analíticas empregadas na criação, apreciação ou no escrutínio de obras de arte. “Lógica pode ser usada para camuflar a verdadeira intenção do artista, para acalentar o espectador de que ele entende o trabalho, ou para inferir uma situação paradoxal (tal como lógico vs. ilógico)”⁷¹, afirmará. Mas, em afinidade com a economia da linguagem minimalista, perseguirá uma via muito distinta das estruturas herméticas de Flynt, assegurando que as ideias não precisavam ser complexas. Na realidade, comentará, “a parte mais bem-sucedida delas era ridiculamente simples”⁷². Essa sensibilidade, em afinidade com

⁶⁹ Sol LeWitt in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *Conceptual art: A critical anthology* (Cambridge: The MIT Press, 1999), p. 12 (tradução nossa).

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 13.

⁷² *Ibid.*

seus pares, o fará evitar a subjetividade, motivo pelo qual pintará as suas estruturas de branco e não de preto a fim de escapar de qualquer resquício de “expressividade”. Encontrando no mesmo planejamento pré-concebido de Judd a chance de pairar acima das preocupações do gosto ou do capricho, ele dará ainda mais um passo à frente nesse sentido, conformando-se com qualquer que seja o resultado final do ponto de vista perceptivo e afirmando a primazia da ideiação. “O trabalho não tem que ser necessariamente rejeitado se ele não tem uma boa aparência. Às vezes o que parece esquisito inicial torna-se visualmente agradável”⁷³.

Ponderando acerca de alguns dos recursos empregados no processo de criação de suas obras, LeWitt realizará uma espécie de exposição de seu método. Nele método, o artista identificará a homogeneidade do processo de composição das obras como um tipo de conceito prévio, a partir do qual todos os expedientes construtivos seriam evitados. “O artista seleciona a forma básica e as regras que governam a solução do problema. Depois disso, quão menores forem as decisões feitas no curso de completamento da obra, melhores serão”⁷⁴, preconizando uma espécie de processo composicional que se assemelha à criação de um jogo simples com premissas definidas a partir do qual os resultados obtidos serão mera derivação da proposta inicial. Por mais que a descrição dessas prerrogativas como método criativo também seja, em certa medida, aplicável aos trabalhos de Judd ou de alguns dos outros minimalistas na eleição de formas prontas e básicas, o artista avança um passo ao diagnosticar que, para ele, a opção especial por alguma forma específica é de pouca importância. Enfatizando a preferência por um contexto em que lhe interessa mais a função de cada uma dessas formas do que as formas em si, ele comenta que, para ele, esse arranjo ideacional “se torna o fim enquanto a forma se torna o meio”⁷⁵.

Embora a perspectiva de LeWitt recorde inicialmente o ponto de vista ideal de Croce e a sua noção da intuição do artista como verdadeira obra de arte que governaria o objeto final e o subjugaria tomando-como reprodução falha de sua matéria-prima, a dicotomia que propõe é de ordem distinta. Por mais que uma afinidade arqueológica com cada etapa do processo de criação artística (LeWitt considera todos os “rabiscos, esquetes, desenhos, falhas, modelos, estudos, pensamento, conversas”⁷⁶ de interesse) faça com que ele afirme uma sobreposição eventual destes sobre o objeto final, a sua disposição revolve mais o interesse em conceder a cada uma delas o estatuto de obra autônoma e autossuficiente do que em subordinar o produto

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

finalizado a um mero desdobramento delas. Essa sujeição, quando ele a defende, funcionaria mais como metodologia de condicionamento do resultado a uma cláusula prévia (em oposição marcada ao tipo de arte expressiva que exige decisões “a serem feitas ao longo do processo de execução de uma obra de arte”⁷⁷), fruto da sua hipótese de trabalho enquanto artista, e menos como defesa de paradigma teórico. Ao propor um tipo de arte em que a decisão valeria mais do que a sua construção, ele não está necessariamente aderindo ou legitimando um viés que desconsidera a importância do objeto, mas valorizando justamente um tipo de objeto distinto, resultado de uma equação inortodoxa. Nesse sentido, é como se interessasse para ele verificar de que modo as suas proposições ideacionais resultariam em incontáveis consequências.

SOL LEWITT: Variations of Incomplete Open Cubes (Schematic Drawing), 1976. Caneta e tinta. 40,6 x 40,6 cm. Fonte: socks-studio.com

Em alguns desses casos, por meio de uma combinação serial e modular, procurava exaurir as possibilidades práticas de execução, dedicando-se empiricamente à constatação das promessas contidas em alguns desses sistemas. Desse modo, em um diagrama como *Variations of Incomplete Cubes*, ele prevê todas as possibilidades de representação incompleta de uma estrutura cúbica, passando das máximas depurações viáveis de serem realizadas na prática (contando com três tipos de cubos incompletos com três arestas) às mínimas remoções possíveis (uma estrutura cúbica com onze delas e apenas uma aresta retirada).

⁷⁷ Alexander Alberro, *op. cit.*, p. XX.

Esse condicionamento do resultado final a um enunciado torna-se viável, de maneira concreta (ao contrário de um tipo de hipótese ingênua que pressupunha a adequação de uma obra de arte à intenção consciente do artista) mediante uma depuração cada vez maior de seus elementos pela adoção de formas simples que evitem ao máximo qualquer efeito colateral ou qualquer “acidente” construtivo no processo de execução. Mas, em “Sentences of Conceptual Art”, de 1968, ao mesmo tempo que afirma que, “uma vez que a ideia da peça é estabelecida na mente do artista e a forma final é decidida, o processo é realizado às cegas”⁷⁸, ele concede que “existem muitos efeitos colaterais que o artista não pode imaginar”⁷⁹, ainda que atribua a esse processo um caráter de mecanicidade, evitando que qualquer manipulação subjetiva tome conta do resultado final, preferindo antes que a inadequação de um efeito colateral à condição prévia enseje a criação de uma nova obra ao invés de desviar os rumos acordados nesta. Mais do que isso, LeWitt acede à hipótese de que o artista não necessariamente entende a sua obra, em correlação com a conjectura de que as decisões composicionais tomadas não são lógicas ou funcionais, não havendo uma relação consciente de causalidade entre uma escolha e o seu efeito. Nesse sentido, a sua preocupação com as relações de causa entre a decisão e o objetivo não estaria atrelada a uma reformulação da falácia intencional ou a uma tentativa romântica da projeção da intuição do artista nos resultados objetivados, mas a um tipo de engenharia, em que o artista concebe uma ilógica máquina composicional que poderá ser manipulada por ele mesmo e dar ensejo aos bens derivados dela.

No final dos anos 60, LeWitt criará obras constituídas de instruções a serem realizadas por artesãos, que deverão interpretar os padrões visuais contidos nessas orientações de modo a atingir configurações finais contingentes. *Dez mil linhas, nem curtas nem retas, cruzando-se e tocando-se* ou *Dez mil linhas, cinco polegadas de comprimento, dentro de uma área de $6\frac{3}{4} \times 5\frac{1}{2}$ polegadas* são algumas dessas peças⁸⁰, cujos próprios títulos indicarão os limites de sua execução, ao mesmo tempo que preveem uma multiplicidade de situações. Na série *Wall Drawings*, que começará em 1968 com o primeiro desenho do próprio artista a ser efetuado na parede da galeria Paula Cooper⁸¹, em Nova Iorque e que imediatamente passará (já em seu segundo número, realizado na galeria Ace, em Los Angeles)⁸² a afastar qualquer necessidade do gesto do artista na execução, a materialização da obra aberta adquirirá um caráter ainda

⁷⁸ Sol LeWitt, *op. cit.*, p. 107.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Michael Archer, *Arte contemporânea: uma história concisa*, trad. Alexandre Kruger e Valter Lellis (São Paulo: Martins Fontes, 2001).

⁸¹ Anne Rorimer in Jon Bird e Michael Newman (org.), *Rewriting Conceptual Art* (Londres: Reaktion Books Ltd., 1999), p. 11 (tradução nossa).

⁸² Charles W. Haxthausen, “Thinking About Wall Drawings: Four Notes on Sol LeWitt” (Australian and New Zealand Journal of Art vol. 14 no. 1, setembro de 2014), pp. 42-57. (tradução nossa)

maior de efemeridade, uma vez que as execuções finais poderão ser apagadas após uma exibição em um museu ou galeria sem que o seu radical formal seja afetado. No começo, LeWitt operaria ainda como um supervisor que indicaria aos seus artesãos as possibilidades a serem tocadas pelo trabalho. Não tardaria muito para que logo ele passasse a não ter qualquer envolvimento com a realização, de modo que “dos primeiros 100 desenhos para parede, LeWitt envolveu-se somente na execução inicial de apenas 35”⁸³. Nesse sentido, as “parafernalias” conceituais do início da carreira, cuja contingência ainda estava atrelada a um certo nível de deliberação nas escolhas ocorridas durante o processo de feitura da peça (por mais que elas devessem ser contornadas eventualmente com o conselho à resignação com o resultado final), passam a abraçar ainda mais o imprevisto, ainda que em um sentido estrutural (limitando os tipos de arranjos, modo bem distinto dos dispositivos de Cage ou Brecht).

É nesse âmbito que a curadora Alicia Legg, na introdução ao catálogo da exposição de 1978 dedicada ao artista no Museum of Modern Arts, comenta a respeito da adaptação de seu projeto a distintas superfícies. Para a autora, as derivações do desenho *All Combinations of Arcs from Corners; Straight, Not-Straight, and Broken Lines*, quando representadas “em giz preto na parede do claustro de uma igreja italiana não consagrada, acabaram por se acomodar ao acabamento áspero dela”⁸⁴, embora certas linhas retas e curvas parecessem desbotadas em algumas dessas superfícies; ao passo que, em uma variação da série em uma galeria romana, o tipo de arco (“agudo, extenso”) e as linhas decisivas “contrastavam fortemente com o ladrilho geométrico do piso”⁸⁵. De modo análogo, a maleabilidade do meio leva em conta também as páginas de um livro. “[Elas] engendram uma narrativa visual de forma, linha e/ou cor que, do mesmo modo que as pinturas para parede, segue as provisões de seu título”⁸⁶, afirma Anne Rorimer, assegurando que nelas, por conta da escala, “as configurações derivadas de um plano prévio são lidas diferentemente dentro do contexto de um livro”⁸⁷. Citando como exemplo a publicação *Lines & Color*, de 1975, ela comenta que “livres da associação representacional, linha e cor nesse trabalho mudam seu respectivo relacionamento formal de uma página para a seguinte”⁸⁸. Em certo instante, como um arquiteto ou engenheiro, ele ainda conceberia as linhas gerais de um plano e encarregaria um grupo de artesãos, por meio de vagas diretrizes, a tocá-lo. Um tempo depois, qualquer orientação supervisonal seria mitigada, ausentando-se da

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Alicia Legg, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Anne Rorimer, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

realização ou montagem da peça, hipótese que criava a oportunidade de duas versões de uma obra serem realizadas simultaneamente (pressuposto que, embora não considerasse de modo direto, tampouco o desagradava⁸⁹) ou de versões repetidas de suas peças serem efetuadas, até mesmo depois de sua morte.

Comparação entre a peça realizada no Claustro de São Nicola (*All Combinations of Arcs from Corners; Straight, Not-Straight and Broken Lines*), na comuna de Espoleto e levada a cabo pelos artesãos J. Taub, R. Taub, L. Faten, R. di Smartino no ano de 1973 e a obra desenhada pelo próprio LeWitt e instalada nas paredes da galeria L'Attico em Roma no mesmo ano (*All Combinations of Arcs from Corners and Sides; Straight, Not-Straight and Broken Lines*). Fonte: Alicia Legg⁹⁰.

Nesse âmbito, “ao demarcar a sua transição precisa, integrando tanto a linguagem quanto o signo visual em um modelo estrutural”⁹¹, as obras de Sol LeWitt anunciam a arte conceitual de teor analítico e linguístico dos anos vindouros, baseada cada vez mais no deslocamento dos aspectos perceptivos no objeto artístico para o predomínio dos enunciados teóricos. Nesse meridiano entre a especificidade do meio e a formulação proposicional, seu trabalho apontava para a seguinte ambivalência, comentada pelo crítico de arte Benjamin H.D. Buchloh (em relação às suas estruturas realizadas entre 1961 e 1962, mas aplicáveis aos desdobramentos de sua carreira): “A inscrição deveria ter primazia sobre as qualidades visuais identificadas pela entidade linguística, ou a experiência perceptiva do elemento visual, formal e cromático era anterior à sua mera denominação pela linguagem?”⁹². Para Buchloh, não é o privilégio de um

⁸⁹ “LeWitt sempre concebeu seus desenhos para parede com um lugar específico em mente. Entretanto, uma vez ele mencionou que gostava da ideia de que o mesmo trabalho pudesse existir em dois ou mais lugares ao mesmo tempo” in Charles W. Haxthausen, “Thinking About Wall Drawings: Four Notes on Sol LeWitt” (Australian and New Zealand Journal of Art vol. 14 no. 1, setembro de 2014), pp. 42-57 (tradução nossa).

⁹⁰ Alicia Legg, *op. cit.*

⁹¹ Benjamin H.D. Buchloh, “Conceptual Art 1962-1969: from the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions” in Alexander Alberro e Blake Stimson, *op. cit.*, p. 516 (tradução nossa).

⁹² *Ibid.*, pp. 516-517.

em detrimento do outro que caracterizará o trabalho de LeWitt, mas sim essa encruzilhada que a sua obra propicia no “mapeamento do linguístico ao perceptivo” ou seu caráter permutativo a “sugerir que o espectador ou o leitor sistematicamente executem todas as opções visuais e textuais que os parâmetros pictóricos permitem”⁹³, perseguindo justamente uma tensão entre os aspectos fenomenológicos da arte minimalista e a criação de estruturas enunciativas da arte conceitual.

⁹³ *Ibid.*, p. 517.

4

O NOME DA ARTE

I

LAWRENCE WEINER

Em uma declaração de intenções redigida no ano de 1968, Lawrence Weiner alegou, em um enunciado de três itens, que: “1) O artista pode construir a obra. 2) A obra pode ser fabricada. 3) A obra não precisa ser desenvolvida”. Embora as duas primeiras “cláusulas” de tal asserção dessem conta, a seu modo, tanto de uma retrospectiva histórica abrangente da arte quanto de um panorama artístico recente, é na terceira proposição que reside a particularidade da teoria de Weiner. Nos dois primeiros casos, ele endossa e assimila as aquisições mais recentes no campo da teoria artística, concedendo a uma obra de arte a possibilidade dela ser executada à maneira “padrão” (com o artista sendo responsável pela execução manual de sua própria peça) ou ao modo “novo” (através de procedimentos que herdaram do *ready-made* inaugurado por Marcel Duchamp a utilização de objetos já fabricados não construídos pelo artista, testamentados ao minimalismo no emprego ora de um item já construído em um novo arranjo conferido pelo artista, como à peça de tijolos de Andre ou às luminárias de Flavin, ora pela “encomenda” de sua realização, em expedientes industriais, como na arte de Judd ou de modo “artesanal” por LeWitt). É no terceiro item, entretanto, que Weiner especularia em torno de uma teoria da arte conceitual, afirmando que uma obra não precisa necessariamente ser realizada para que ela se constitua como obra de arte.

Embora tais premissas estivessem implícitas no ensaio de Henry Flynt ou figurassem de modo um pouco mais evidente nos parágrafos de Sol LeWitt, a síntese proposta por Weiner contém uma economia elegante que abrevia o percurso filosófico das vias de confecção a uma espécie de axioma artístico sem conter qualquer caráter normativo ou prescritivo acerca do que o artista deve realizar. Estando ele livre para manipular o seu próprio material, apropriar-se de material já existente ou delegá-lo a terceiros, resta à sua liberdade um último imperativo a desvincular-se: a necessidade de materialização da peça no campo perceptivo. Distantes das premissas ideais de Croce que não reconheciam no objeto a existência artística, as declarações de Weiner devem ser compreendidas a partir da chave legada pelo minimalismo e de sua interpretação da teoria da especificidade do meio. O fato do artista poder manipular manualmente a sua obra é, de certo modo, um privilégio e uma

limitação de artes visuais como a pintura e a escultura. Na arquitetura, aquele que concebe uma *villa* ou um edifício não é quem irá executá-lo. Na arte musical, o compositor, mesmo que desejasse ser um intérprete, não seria capaz de executar mais de um instrumento ao mesmo tempo caso ele compusesse uma sinfonia, um concerto ou uma ópera. No cinema, o diretor coordena distintos estratos audiovisuais sob a sua regência, apontando aos demais profissionais a incumbência “artesanal” de suas tarefas. Que uma obra possa ser “fabricada” por terceiros, portanto, conforme a vontade inicial do artista não é uma novidade em qualquer outro campo artístico a não ser nas artes visuais. O papel do pintor ou do escultor como um arquiteto, um compositor ou um diretor de tarefas era uma possibilidade recente, inaugurada pelo minimalismo (embora nas *bottegas* renascentistas o mestre do ateliê já desempenhasse de certa forma tal função).

Desse modo, é preciso ter em mente que quando Weiner afirma que a peça não precisa ser realizada, ele não está implicando com isso que uma obra de arte possa existir no vácuo de intuições ideais sem qualquer materialização ou sem se reportar a qualquer radical formal. Por partir de uma herança minimalista, o artista elabora o seu comentário a partir das convenções e das tradições das artes visuais. Nesse sentido, de modo distinto às partituras de experiência de Yoko Ono ou de George Brecht, o que ele afirma é que uma peça pictórica ou escultórica não precisaria ser materializada para que ela se constituísse como parte de seu gênero. Como uma música que, ainda que não executada, conservasse em sua notação a sua identidade, ou como no caso de um projeto arquitetônico que, embora demolido ou nunca realizado, ainda se constituísse parte de um legado histórico para o seu campo, o que Weiner parece prever é que, com a adição de mais uma “camada” fásica à pintura e à escultura (presente na arte musical ou arquitetônica, mas ausente da tradição das artes visuais e sua condição autográfica), ela se despediria por extensão da necessidade de sua realização no campo material. Uma escultura poderia estar prevista, por esse raciocínio, somente no roteiro ou no esboço para ela, sem que ela perdesse a sua condição escultórica caso não fosse realizada. Nesse sentido, a declaração de intenções de Weiner não é tanto uma formulação sobre a condição universal das linguagens artísticas, mas o desdobramento das investigações da especificidade do meio das artes visuais começada pelos modernistas e levada a cabo pelos minimalistas. O artista estaria dissertando, de modo mais específico, sobre as artes visuais, alegando que elas poderiam ser “achataadas” a um sistema linguístico de composição que previsse a sua viabilização.

Em seus “Statements”, publicados originalmente em 1968 e reimpressos em 1969 na primeira edição do jornal *Art-Language*, editado por Terry Atkinson e outros participantes do grupo homônimo, Weiner compunha uma série de obras com instruções básicas possíveis de

serem realizadas por qualquer um sem que o seu autor devesse coordenar a sua execução e sem que elas necessitassem realmente ser efetuadas para que tivessem a sua existência como obra de arte outorgada. Os *Event Pieces* de George Brecht, o livro *Grapefruit* de Yoko Ono ou as composições de 1960 de La Monte Young são os primeiros precedentes que vem à mente quando pensamos no tipo de tarefa, bem como o caráter contingencial da arte conceitual de Sol LeWitt e as suas múltiplas execuções. No entanto, as proposições contidas por Weiner diferem substancialmente das dos demais artistas por se reportarem de modo mais detido a um idioma reducionista e a um tipo de austeridade perceptiva. Nos seus atestados, o artista não cria situações insólitas, eventos interativos e nem se preocupa com o desdobramento variado das premissas contidas em seu enunciado. Hipóteses como *Uma quantia de tinta derramada diretamente sobre o chão a secar*, *Uma folha de plástico transparente presa à parede* ou *A remoção de uma quantidade de terra do solo* constam na seção de afirmações abrangentes, o que denota um caráter muito mais específico e deliberado do que o tipo de constatação que era possível de encontrar nas obras ligadas ao grupo Fluxus. Na seção “Specific Statements”, por sua vez, instruções ainda mais precisas são dadas, como *Um buraco no solo de cerca de 30 x 30 cm e um galão de tinta branca à base de água derramado neste buraco* ou *Quatro tiras de linóleo de largura arbitrária cimentadas no chão de ponta a ponta com a quarta tira dotada de uma largura mais curta do que as três anteriores*.

Um desses enunciados se tornaria popular em uma variação executada e documentada múltiplas vezes. *Uma remoção ao ripado ou ao suporte de gesso ou à placa de gesso de uma parede*, de 1968, notória em sua versão que especifica as dimensões de 36” x 36” a serem removidas, conjuga a linguagem minimalista das formas elementares à abstração materialista presente no desenho de De Kooning apagado por Rauschenberg. Mas Lawrence Weiner retira dela qualquer indício de expressividade, já que o autor da peça não realizará necessariamente o seu “apagamento” (ou, no caso, a sua remoção). Há, na obra, uma curiosa característica: a forma elementar (o cubo a ser removido) já existe idealmente na parede, como o desenho de De Kooning na folha de papel delegada ao artista pop. No entanto, no trabalho de Rauschenberg o desenho se apaga, enquanto na criação de Weiner é a remoção na parede que cria nela o desenho, já que antes de sua destruição o espaço retirado era parte integrada e imbuída, não percebido como tal. Ao mesmo tempo, portanto, que a peça remove um pedaço da parede, ela cria, por meio de um recorte básico, uma nova espacialidade nela, como o faz a escultura tradicional no bloco de pedra.

LAWRENCE WEINER: A Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard form a Wall, 1970.
Fonte: lissongallery.com

Em uma inversão da lógica minimalista, ainda demasiadamente voltada para a criação de objetos, Weiner projeta uma peça que se constitui justamente da ausência negativa de um objeto, mas que, por precisar as suas exatas dimensões, acaba por criar um espaço que era ausente antes da intervenção. Esse tipo de intervenção ablativa baseada em uma decisão de apagamento, remoção ou privação de uma parte do objeto pode ser encontrada de maneira mais acentuada nos trabalhos de arquitetura conceitual do artista Gordon Matta-Clark, que dedicou-se a fatiar, segmentar e perfurar edifícios, especialmente abandonados, em sua série *Building Cuts*. Por meio de uma lógica da documentação, o arquiteto clipava através de fotografias e demais certidões suas intervenções. Em um filme registrado em super 8mm com duração de dez minutos, é possível observar a arquitetura performática do artista na casa da rua Humphrey Street do município de Englewood em Nova Jersey, dividida ao meio na obra intitulada *Splitting*, de 1974.

De certo modo, o vínculo que une de modo mais detido a arte conceitual de Weiner ao minimalismo é esse exame ancorado na investigação preliminar dos meios da arte visual, de modo que não será a passagem da arte “formalista” para uma arte “desmaterializada” o que a definirá. Nesse âmbito, anunciar a desmaterialização artística só faria sentido em tal contexto (a própria música, por si só, já teria uma condição inerentemente menos material que a pintura e nem por isso conceitual). O emprego de “forma” como sinônimo de técnica ou ênfase nos aspectos perceptivos de uma obra de arte a relega a uma insularidade que desconsidera todas as outras modalidades cuja forma se articula em torno de outras propriedades. É nesses termos que Terry Atkinson, por exemplo, embora reconhecendo a importância do panorama traçado

pela crítica Lucy Lippard acerca de uma suposta desmaterialização da arte, considera o termo problemático, uma vez que já toma para si a primazia do olhar como atributo necessário para a realização artística apontando para certa confusão em torno de uma suposta condição de prescindibilidade da forma artística. Em “Concerning the Article ‘The dematerialization of art’”, publicado pela primeira vez no ano de 1968, Atkinson afirma que a desmaterialização só pode acontecer quando um objeto é privado de qualidades materiais ou, em outros termos, quando não pode ser percebido por nenhum dos sentidos. Uma vez que a desmaterialização independe de todo traço material, argumentar acerca de objetos desmaterializados pressuporia que esses objetos não teriam qualquer traço material. “Se, por outro lado, você implica [...] que alguns artistas hoje em dia utilizam entidades imateriais para demonstrar ideias, então você estaria falando de ideias que nunca tiveram nenhuma concretização material”¹, o que não só não é o caso de nenhum artista conceitual mencionado (mesmo nos trabalhos de Isou ou de Klein que envolvem intuições abstratas há a canalização e o represamento delas por meio de estruturas delimitadas), como também é uma hipótese improvável, conforme aventamos na metáfora de Wollheim acerca do pensamento sem linguagem.

“Que algumas obras de arte devam ser diretamente materiais e que outras produzam uma entidade material como subproduto requerido à necessidade de registrar a ideia não é o mesmo que dizer que um está conectado ao outro por um processo de desmaterialização”². O que Weiner e alguns conceitualistas pós-minimalismo realizarão é uma espécie de atenuação dos aspectos perceptivos no campo da pintura ou escultura, meios em que os tópicos da contemplação ou das características sensoriais ganham predominância. Nesse contexto, a arte conceitual passa a ser encarada como uma estética em que os aspectos visuais aparecem em uma relação direta com um enunciado, dispositivo ou atestado. Do minimalismo, é a afinidade com uma sensibilidade ascética que atenua a marca subjetiva do autor e que despede a produção de uma noção vigente de expressividade que será herdada. Expedientes estilísticos como documentos, verbetes, atestados, inscrições gráficas, legendas, diagnósticos, editoriais, páginas de revistas, mapas e fotografias passarão a ser aplicados como forma de deslocamento de uma estética voltada para a percepção para uma arte “sob a égide da informação”³.

Nesse sentido, o conceitualismo pós-minimalista, em um diálogo ainda maior com a filosofia da arte, se diferenciara do conceitualismo praticado por Klein e Isou, cujas propostas se articulam ainda em relação indireta com a intuição sensorial e com uma investigação pela

¹ Terry Atkinson, “Concerning the Article ‘The dematerialization of art’” in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.) “Conceptual Art: a critical anthology” (Cambridge: The MIT Press, 1999), p. 53 (tradução nossa).

² *Ibid.*, p. 54.

³ Alexander Alberro, “Reconsidering Conceptual Art 1966-1977” in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *op. cit.*, pp. XVI-XXX (tradução nossa).

instantaneidade obtida por seu caráter lúdico. Em peças como as de Cage ou Manzoni, há a consideração equânime de todo fenômeno acústico ou tridimensional a ser levado em conta como parte da obra para a efetividade da premissa que ela continha. Na arte conceitual dos anos 60 e 70 praticada principalmente nos Estados Unidos, no entanto, os fatores sensoriais tornam-se incidentais. Enquanto a mitologia que guiava os impulsos da primeira geração de artistas conceituais orbitava em torno da anulação da distinção entre vida e arte, ao passo que a ficção que norteava a arte minimalista era, até certo ponto, uma radicalização da autocrítica de teor modernista, a narrativa que orientará parte da arte conceitual desse período sintetizará as duas fábulas anteriores em um intrincado arranjo. Fundindo e atualizando o exame levado a cabo pelas vanguardas anteriores no campo da ontologia e epistemologia da arte, surgirá o mito da arte como filosofia, e o ato de levantar questões será eleito como aquilo que constitui a natureza da arte, conduzindo a um extenso exame das convenções artísticas. Retendo tanto das práticas dadaístas quanto da conduta autorreflexiva modernista apenas a contribuição para o avanço da teoria da arte na revelação da convencionalidade de certos predicados essenciais, alguns desses conceitualistas elegerão o próprio ato de levantar questões como aquilo de que é constituída a natureza da arte. Em um primeiro instante, essa pesquisa se restringirá ao exame dos enunciados e das convenções, seus limites e fundamentos, e as obras elaborando equações ilustrativas dessas questões. Posteriormente, a investigação passará para o campo da cultura e a inquirição girará em torno do museu, das instituições artísticas e das estruturas econômicas e sociais.⁴

II

DAN GRAHAM

É nesse âmbito que Dan Graham, que também trabalhará com a polifasia como Weiner, a criar instruções ou guiões para obras possíveis, encaminhará a sua pesquisa para uma preocupação ainda maior com o caráter textual do enunciado, de modo que a configuração viável da peça contida em seu roteiro não se voltará para uma eventual manifestação escultórica, mas para as mídias gráficas (ulteriormente Weiner trabalhará majoritariamente com a escrita, mas mesmo nesse caso haverá uma preocupação com a espacialidade tridimensional na qual o texto irá se inscrever). Também como Weiner e outros artistas

⁴ Em “Conceptual art 1962-1969: from the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, ensaio publicado originalmente em 1989 pelo crítico de arte Benjamin H.D. Buchloh e impresso posteriormente em Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *op. cit.*, pp. 514-537, há um breve panorama dessa passagem temática e cultural em uma análise comparada dos expedientes de cada tratamento específico.

conceituais mencionados, o embrião de sua produção é fruto da fecundação entre a isonomia composicional da arte minimalista (com seu emprego de recursos simples e básicos derivados de ideias pré-concebidas) e certo interesse por uma investigação das convenções da arte. Em seus escritos do final dos anos 60, nos quais se reporta de modo direto aos trabalhos de LeWitt, Andre ou Flavin, são os traços linguísticos concernentes à suas obras que chamam a sua atenção. É precisamente nesses termos que o crítico Benjamin H.D. Buchloh, no ensaio “Moments of History in the Work of Dan Graham”, de 1978, descreve que a sua passagem da “transformação de termos ‘formalistas’ para um contexto mais ‘funcionalista’ poderia ser atribuída como uma das qualidades essenciais que o trabalho de Graham introduziu nas artes visuais por volta de 1965”⁵.

De Andre, Graham reteria o caráter substituível dos componentes da peça após o fim de uma exposição e o seu anúncio das possibilidades de uma arte visual calcada em um tipo de sistema notacional. De LeWitt, é a “estrutura liberada do conteúdo material, estrutura que já não é mais a estrutura de algo”⁶ que o fascina. De Flavin, é a possibilidade contingente que o reposicionamento de suas luminárias em outro ambiente proporcionaria através de novas interrelações com o ambiente externo. E, por certo, são esses os principais aspectos estruturais presentes nos roteiros para poema *Schema*, realizados entre 1966 e 1970, e na volubilidade da configuração final de *Homes for America*, cujas fotografias, em relação com o *layout* da página de uma revista, associam-se em encadeamentos construtivos latentes e variáveis. Essa, por conta do tipo de fotografia empregada (que acentuava por meio de seu registro qualidades morfológicas semelhantes entre o padrão de casa pré-fabricada e a escultura minimalista, com seus formatos geométricos elementares) e por conta da estruturação da página (com padrões perceptivos análogos ao minimalismo), o aproximaria de Robert Smithson, que em setembro de 1967 fotografava os seus *Monuments of Passaic*, objetos de engenharia como treliças ou canos, presentes em pontes ou tubulações de esgoto, que recebiam a atenção estética do artista em registro imagético por suas qualidades escultóricas e que também ilustrariam as páginas de uma reportagem (intitulada de “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, a trazer ainda relato textual do artista a descrever o itinerário e o processo de criação das fotos).

⁵ Benjamin H.D. Buchloh, “Moments of History in the Work of Dan Graham” in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *op. cit.*, p.379.

⁶ Alicia Legg, *Sol LeWitt* (Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1979), pp. 26-27 (tradução nossa).

DAN GRAHAM: Homes for America, 1966-1967. Fonte: moma.org

Em um ensaio de 1968 intitulado “A Museum of Language into the Vicinity of Art”, Robert Smithson elogiaria a habilidade de Graham de “ler a linguagem dos edifícios”⁷, ressaltando a capacidade de seu ensaio fotográfico para captar o modo como essas casas comunicariam os seus espaços positivos ou negativos à maneira de uma permutação linguística. No entanto, *Homes for America* diverge substancialmente das diagramações de Smithson no período, não só pela relutância deste em alçar à condição artística as suas páginas para revistas, mas pelo próprio caráter contingencial, que Graham herda das possibilidades que entrevê na obra de Flavin ou de Andre, ainda que nesse caso sejam hipóteses que interessem mais a ele do que propriamente aos artistas minimalistas. Mais do que uma simples relação de ilustração entre o texto e a imagem, a diagramação de Graham é baseada em uma espécie de montagem em que não só uma nova conotação surge a partir da informação visual, como a própria dinâmica em bloco do texto amplifica o caráter perceptivo das suas referências, redundantemente, através da repetição reiterada de elementos básicos, como a arte minimalista ou as casas de bairro nelas retratadas (a dinâmica do “um após o outro” de Judd).

No entanto, o que nos interessa é mais a sua estreita ligação com um novo contexto de apresentação de um objeto artístico, em uma relação de conformidade com a mídia na qual o discurso artístico até então se construía. Desse modo, em um local tradicionalmente propício para a reprodução fotográfica de obras de arte, Graham termina por prescindir justamente do caráter autográfico da obra, já que a sua reprodução, em qualquer mídia, é ela também a obra própria do artista, como no caso da literatura ou de outras artes reprodutíveis. Mais do que

⁷ Robert Smithson, *The Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 82 (tradução nossa).

isso, entretanto, embora a peça tenha sido canonizada na história da arte em “uma das suas duas formas visualmente estáveis”⁸, como indica o pesquisador David Company, é o caráter contingencial em seu formato que nos interessa: a possibilidade teórica de sua configuração “ser deslocada em mutação tipográfica de contexto para contexto”⁹ (justamente aquilo que o artista teria intuído nas possibilidades das luminárias de Flavin ou dos tijolos de Andre). Em outras criações para revista, Graham também fará intervenções pontuais. Em 1968, um velho trabalho seu (*Figurative*, de 1965), espécie de coluna numérica evanescente com a inscrição dos recibos de uma caixa registradora, seria disposto entre dois anúncios da edição de maio daquele ano da revista *Harper's Bazaar*. Em seu artigo “Sitting the Page”, a pesquisadora Anne Rorimer relata que a escolha do espaço que o “poema” de Graham tomaria na revista, entre a propaganda de um sutiã e a de um absorvente, teria sido efetuada pela própria editoria da publicação¹⁰, o que ressalta ainda mais o aspecto maleável de seus trabalhos para revistas.

DAN GRAHAM: *Figurative*, 1965-1968. Fonte: artnet.com

Em *Schema*, Graham cria um esqueleto formal que consiste da aplicação de uma espécie de “gabarito” (que, conforme indica o artista, é arbitrário, e pode ser mudado a qualquer instante) a uma página impressa ou publicada, de modo a revelar dela o seu número de adjetivos ou de advérbios, a porcentagem de espaço ocupado ou não ocupado pela tipografia, o perímetro da página, a sua gramatura, a quantidade de colunas, entre outros atributos textuais, gráficos ou materiais. Essa proposta é então impressa em uma publicação, que deverá reportar de maneira

⁸ David Company, “Conceptual Art History or a Home for Homes for America” in Michael Newman e Jon Bird (org.), “Rewriting Conceptual Art” (London: Reaktion Books Ltd., 1999), p. 136 (tradução nossa).

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Anne Rorimer, “Sitting the Page: Exhibiting Works in Publications - Some Examples of Conceptual Art in the USA” in Michael Newman e Joe Bird (org.), *op. cit.*, p. 16 (tradução nossa).

autorreferencial as propriedades manifestas nesse gabarito. Como os atributos são variáveis, a configuração final da peça também é contingente (e, conforme indica Graham, mesmo o seu esqueleto prévio pode eventualmente mudar), havendo certo polimorfismo. No entanto, o seu caráter polifásico é distinto das obras de Sol LeWitt, que também obedecem à aplicação de uma estrutura prévia ao resultado final. Nestas, há a valorização de certa exaustão circular dos contingentes previstos na estrutura a partir das interpretações variadas dos artesãos que irão realizar a obra, dependendo portanto de uma espécie de intuição estética que guiará a escolha na manifestação perceptiva da obra. No caso de *Schema*, a lógica é meramente informativa, não havendo qualquer interpretação derivada de seu enunciado, apenas a constatação factual de dados a que ela se refere. Ela depende, portanto, da aplicação da premissa a um texto que já existe, de modo que, se o editor é uma espécie de “artesão”, ele não realiza tal função a partir da obra. É antes a configuração física do *Schema* que se reporta ao trabalho do editor, com a peça de Graham se convertendo em simples relato do já realizado.

III

ROBERT BARRY

Na arte de Robert Barry, a cronologia de sua carreira funciona mais ou menos como ilustração expositiva de um método progressivo de reducionismo material em torno da experimentação de novas estruturas perceptivas. Partindo de um itinerário que remete à produção minimalista, o artista expõe, em agosto de 1967, um trabalho que consiste no posicionamento de quatro cubos monocromáticos em uma parede branca, dotados cada um de uma extensão precisa de 3 x 3” (referente a 7,6 x 7,6 cm) distanciados uns dos outros de modo equivalente no âmbito horizontal e vertical, em uma dimensão total de 60 x 60” (152,4 x 152,4 cm). Não intitulado, como de costume na produção que procura expressar metaforicamente a literalidade, a peça é um exemplo interessante do tratamento da parede de uma galeria como espaço expandido para a veiculação de uma obra de arte constituída de várias partes. No seu caso, os espaços entre os quatro quadros cúbicos posicionados de modo simétrico e equidistante criam um perímetro perceptivo não visual, cujo contorno é completado pela intuição do espectador, que o trairá na criação involuntária do padrão formal de um grande quadrado. Esses vazios, entretanto, não operariam na mesma lógica ilusionista identificada por Meyer Schapiro na pintura de Piet Mondrian, “partes de um todo que prossegue além dos limites do campo enviesado”¹¹, com as

¹¹ Meyer Schapiro, *A Arte Moderna: Séculos XIX e XX - Ensaios Escolhidos*, trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010), p. 300.

suas linhas incompletas em sua disposição losangular a formarem mentalmente um quadrado, como na *Pintura I (Composição em Branco e Preto)* de 1926, ainda que a matéria revele não haver um quadrado de fato, mas a percepção ideal de tal. No caso de Barry, a via é a mesma, mas a direção é inversa: a disposição das figuras alude para um espaço interno, não disperso para além da sua delimitação, mas concentrado para a criação de molduras a limitar a sua área interna. Curiosamente, Barry teria atingido isso empregando justamente o expediente menos específico: se a pintura de Mondrian, através da especificidade do plano pictórico e de seu achatamento criaria involuntariamente um espaço ilusionista que se projetaria além dele, Barry, partindo de um espaço arquitetônico e real, recortaria a parede da galeria em um plano fechado, de modo que toda a área não coberta pelas relações internas entre esses quatro cubos não pareceria parte da obra.

PIET MONDRIAN: *Pintura I (Composição em Branco e Preto)*, 1926 / ROBERT BARRY: *Untitled*, 1967.
Fonte: moma.org

No ano seguinte, em um trabalho também sem título, Barry avançaria na depuração material minimalista e na sua relação mais acentuada com o espaço externo que a circunda ao pendurar ao teto da galeria um fio de nylon. Esse tipo de prática com monofilamentos tratava, em suma, de uma aplicação do minimalismo escultórico para um grau maior de extrusão da densidade, da espessura e da tangibilidade como prerrogativas para a arte escultórica. Barry, no entanto, procura a síntese, e ainda quer, no caso de tais obras, realizar essa tarefa através da matéria sólida (procurando aplicar uma complexa equação que deveria encaixar uma estrutura perceptiva que sugeriria ainda menos em torno da visualidade e da taticidade da peça - ela se torna pouco volumétrica e quase invisível) e que avançaria ainda mais na percepção do espaço externo, sem que ela se convertesse ainda em matéria gasosa. Trabalhos com cordas e fios se tornariam uma prática recorrente nesse período e o artista conta experiências envolvendo tal

ofício em contextos bastante distintos. Em uma entrevista concedida entre os dias 14 e 15 de maio de 2010 para os Archives of American Art do Smithsonian Institute e transcrita em livro, ele fala sobre a realização de uma dessas peças em uma residência privada na cidade de Mamaroneck, nos Estados Unidos, comissionada por um casal de colecionadores de arte no ano de 1968. Nela, o artista juntara a casa a algumas árvores que se localizavam à frente dela por meio de um fio de nylon. Uma fotografia da realização foi exibida na exposição *January 5-31, 1969*, organizada por Seth Siegelau (que contava ainda com trabalhos de Lawrence Weiner, Douglas Huebler e Joseph Kosuth, além do próprio Barry) e consta em seu catálogo. Nela, o caráter invisível que a escultura adquire em meio a um espaço fica ainda mais evidente, especialmente por não se localizar diante de uma estrutura vazia e opaca como as paredes de uma galeria. Contra a textura dos jardins, das cercas e das paredes da casa e em meio a um espaço mais vasto e menos privilegiado, o monofilamento adquire traços ainda mais imperceptíveis. Barry ressalta o caráter industrial do componente: por mais que a peça apresente-o de modo menos evidente do que uma luminária ou um grupo de tijolos o faria, o material era constituído basicamente de linhas para vara de pescar. “Você a compra em uma loja de artigos de pesca”¹².

ROBERT BARRY: Outdoor nylon monofilament installation, 1 de dezembro de 1968. Monofilamento de nylon e olhos de parafuso. 65' x 4' (x 14 1/2' - 16' acima do chão). Fonte: Seth Siegelau¹³.

¹² Robert Barry in Judith Olch Richards, *Oral history interview with Robert Barry, 2010 May 14-15* (Nova Iorque: Archives of American Art, 2010). Acesso no dia 10 out 2020 na página virtual: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-barry-15825>

¹³ Seth Siegelau, *January 5 – 31, 1969* (1969). Acesso no dia 10 out 2020 na página virtual: <https://primaryinformation.org/product/siegelau-january-5-31-1969/>

No entanto, por mais que esses trabalhos realizassem estimáveis contribuições ao campo das possibilidades artísticas através do tratamento particular concedido aos problemas aventados pelo minimalismo, com abordagens fundamentais na seara da abreviação do objeto e da abstração perceptiva, eles ainda estavam inevitavelmente ancorados em uma lógica sensorial. É em uma obra de fisionomia similar mas de articulação distinta que Barry se envereda pelos caminhos da arte conceitual. Em *360° Book*, de 1968, não só há a subordinação do objeto a uma operação composicional antepositiva, como essa atividade é oriunda de um enunciado previamente estabelecido. Na peça, o artista propõe-se a copiar em um papel gráfico os 360 graus de uma circunferência¹⁴. Os resultados obtidos naturalmente guardarão certa relação de parença com os fundamentos minimalistas, embora o método empregado seja de natureza bem distinta. Não há aqui um trabalho da ordem do arranjo ou do estabelecimento necessário de suas dimensões a partir de uma espacialidade, aquela velha relação imperativa da produção minimalista que, por mais que opere a partir da pré-determinação da sua configuração final a uma decisão, ainda exige que a decisão se dê em termos minimamente construtivos. No caso do livro de Barry, a decisão é da ordem do conceito e o que interessa à peça não é tanto o ato de observar cada grau sendo decomposto em um gráfico (por mais que a obra evoque certa curiosidade perceptiva nesse campo), mas o modo como cada manifestação física componente dela remonta a uma proposição inicial, um enunciado que delimita a atividade a ser elaborada. Que haja uma tautologia ainda maior torna a sua execução uma radicalização da lógica formal do projeto minimalista. Essa apreensão imediata não só desobriga a obra da recomposição racional da relação entre as partes ou da procura por um movimento absoluto, como atenua a necessidade da experiência dos outros graus tornando essa redundância (que já se encontrava presente nas vigas em L de Robert Morris e sua inversão meramente posicional de estruturas de dimensão equivalente), de ordem outrora meramente repetitiva, agora também previsível.

Nesse âmbito, quando Robert Barry realiza a série *Inert Gas*, em 1969, conjunto de peças nas quais o artista devolve à atmosfera gases como xenônio, criptônio, argônio, hélio e néon, por mais que a sua materialização seja ainda menos visual do que os monofilamentos de nylon, ela ainda assim opera em uma lógica mais próxima deles do que de *360° Book*. Sua principal diferença material reside no tipo de estado em que o objeto se encontra, criando por sua vez esculturas no estado gasoso ao invés do tradicional estado sólido atribuído à mídia. A característica perceptiva aqui é evidentemente radicalizada, e aquilo que era superficialmente invisível no caso de suas linhas de vara de pescar, se torna ainda menos visível a olhos nus (e

¹⁴ Lucy Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1997), p. 35.

também menos tátil ou mesmo menos identificável de modo geral). Isso não quer dizer, no entanto, que num âmbito teórico a peça esteja desmaterializada em seu estágio inicial, já que esse volume de gases, medidos pelo autor, pode ser reconhecido mediante instrumentos de pesquisa científica (o que de fato é necessário para que o próprio Barry possa discernir o gás e manipulá-lo para a obra). O principal aspecto conceitual da série não reside, portanto, na sua invisibilidade ou na passagem do estado sólido para o estado gasoso, mas na devolução do ar à atmosfera, de modo que a sua passagem de uma ferramenta em que ele aparece concentrado e determinado pelo autor, para um ambiente em que ele se expande e se mistura com os outros gases, torna a apropriação daqueles gases específicos muito menos vaga e já não possível de ser mapeada. Se há uma radicalização do projeto minimalista também nessa obra, é nessa expansão do objeto ao ambiente, de modo que ele se integra a ele ao dispersar-se nele e tornar-se indiscernível. O único meio de acesso entre o espectador e a obra se dá através de registros fotográficos e demais documentos, com a sua percepção envolvendo, nesse caso, a reconstituição do enunciado conceitual que levou à atividade, a deliberação de uma estrutura que independe da experiência da sua configuração final.

Do estado gasoso, Barry passaria prontamente para os pulsos energéticos. Em *90mc Carrier Wave (FM)*, o artista instalou um transmissor de rádio FM em uma galeria, a gerar ondas de rádio e a amplificá-las a fim de obter diferentes padrões de amplitude. Não se trata, no caso, de uma obra musical, mas da utilização de um meio material para executar uma obra ainda menos física. O próximo caminho seria a criação de estruturas ideais. Uma primeira tentativa ocorreu com *Telepathic Piece*, também de 1969, e a imposição da autossuficiência do enunciado a partir da impossibilidade de manifestação física da obra. “Durante a exposição eu vou tentar comunicar telepaticamente uma obra de arte, cuja natureza é a uma série de pensamentos que não são aplicáveis à linguagem ou à imagem”¹⁵. Nesse caso, entretanto, seu aspecto acentuadamente performático e idealista impede que a obra funcione como algo além da metáfora de uma obra de arte expressa em um meio. Por mais que guarde certa semelhança com as peças de Isou, Klein ou Manzoni na transação de intuições ou na criação de objetos imaginários, o seu contrapeso material fornece poucos indícios para levá-la para algo além de uma representação. Lembremos que as peças dos artistas mencionados envolviam jogos com a própria realidade: certificados ou compras reais brincavam com as convenções institucionais de maneira realista criando uma relação de verossimilhança que inexiste em uma obra meramente imaginária. Além disso, as molduras de cada meio delimitavam a intuição a ser enquadrada. Nos *happenings* mais abertos de La Monte Young ou de George Brecht, havia a

¹⁵ Robert Barry in Lucy Lippard, *op. cit.*, p. 98 (tradução nossa).

presença de uma atividade física real a ser performada, de modo que se a configuração da obra poderia abranger quase qualquer coisa, isso significava “qualquer acontecimento”. Em *Le socle du monde*, suas partes materiais, como plintos, definiam que o “todo o mundo” do enunciado que afirmava que “todo o mundo era uma obra de arte” implicava a atribuição ao globo de uma condição de objeto transfigurado, o estatuto escultórico de um *ready-made*. No caso de *Telepathic Piece*, a intuição sensível comunicada por meio do ato performático telepático não comunica de fato que haveria uma obra inimaginável sendo realizada. Ela não inscreve, portanto, a infinitude a partir de uma moldura, mas na ausência dela acaba conduzindo a ideia a mera metáfora. Ela não sugere, portanto, “qualquer coisa” ou “coisa impossível”, mas só a própria representação teatral de um ato telepático. Efeito semelhante tem o enunciado *Todas as coisas no mundo que eu sei mas que no momento eu não estou pensando*, de 1969.

Nesse sentido, Barry consegue ser mais sucedido nessa comunicação de um espaço e tempo impossíveis quando trabalha com molduras que reivindicam um espaço concreto ao mesmo tempo que abstraem esse espaço e ilustram a sua impossibilidade. *Closed Gallery* consiste de convites para exposições em galerias de Los Angeles, Amsterdã e Turim com a informação de que durante a exposição as galerias estariam fechadas. Diferente de *Telepathic Piece*, as coordenadas para uma obra real, somadas a expedientes concretos de comunicação (ao contrário da telepatia), sugerem a inacessibilidade da obra de arte real. Nesse tempo, ele também se voltará para a revista como alternativa de veiculação institucional da obra de arte. Em suas peças para a revista *0-9*, publicação artística cuja existência se deu entre o ano de 1967 e o ano de 1969, o artista partirá de um procedimento semelhante na reivindicação do espaço entre páginas como obras de arte, mas com resultados configuracionais bem distintos. Na versão de sua formulação que confere ao *Espaço entre as páginas 74 e 75* da revista o estatuto de obra de arte, Barry outorga a um espaço bastante encurtado a condição de objeto artístico. É curioso, nesse sentido, que até mesmo os seus *ready-mades* baseiem-se na eleição de objetos pouco perceptíveis que mantêm certa relação de tensão entre a redução da matéria e a sua percepção visual. Como aponta Anne Rorimer, esse é também um espaço flexível, que conta com certa contingência de formato na manipulação do ângulo de abertura da edição¹⁶. No entanto, quando Barry reivindica o *Espaço entre as páginas 29 e 30*, ele alude ao espaço impossível, uma vez que, por se tratarem de uma página ímpar seguida de uma par (e não como no outro trabalho, uma página par seguida de uma ímpar, que permite que uma fresta se

¹⁶ Anne Rorimer, “Sitting the Page: Exhibiting Works in Publications - Some Examples of Conceptual Art in the USA” in Michael Newman e Joe Bird (org.), *op. cit.*, p. 22 (tradução nossa).

manifeste entre uma e outra), não há qualquer espaço entre elas, o que torna a sua apropriação uma construção meramente linguística. Trabalhando com as convenções da linguagem, Barry é capaz de sugerir as “ruas sem saída” das construções linguísticas e a relação independente que elas podem manifestar conceitualmente em relação à realidade. Um espaço autorreflexivo baseado na linguagem aparece na entrevista que concedeu em 1969 para uma exposição que tomaria parte na cidade de Dusseldorf, na Alemanha: *Prospect '69*, homônima à exibição, se baseia em uma entrevista dada por Barry na qual, quando indagado acerca do que seria a obra, responde que “ela consiste das ideias que as pessoas vão ter ao ler essa entrevista”¹⁷. O “entrevistador” então se pergunta se essa peça poderia ser exibida. Barry então replica: “Não, mas a linguagem pode ser usada para indicar a situação na qual a arte existe”¹⁸. Novamente, mais à frente, o questionador insiste na constatação de tais molduras e pergunta qual é o nível de controle que artista teria sobre a configuração da obra, ao que ele responde: “Meu controle é indefinido, mas em certo grau, eu influencio a forma das ideias”¹⁹.

IV

PERFORMANCE CONCEITUAL

(BURDEN, ACCONCI, ABRAMOVIC, OPPENHEIM E NAUMAN)

Roselee Goldberg, em sua história da arte performática publicada originalmente em 1979 sob o título de *Performance Art: From Futurism to the Present*, atribui à intangibilidade da arte conceitual o desenvolvimento de certo segmento da performance a partir de 1968. Tomando a noção de arte conceitual empregada por Flynt, de uma modalidade cujo material é o conceito e não a especificidade de um meio, a historiadora comenta que é essa subordinação da arte a um enunciado que marcará a prática no período. De fato, se observarmos o panorama traçado por Goldberg, perceberemos que a homogeneidade composicional do minimalismo, a delegar toda a apresentação da peça a uma decisão configuracional única, que limita a atuação de seu artista no processo construtivo, é um ponto chave a ser explorado na modalidade. Além, o seu caráter depurativo, que remove da visualidade tudo aquilo que não é considerado necessário, e que a relega aos seus aspectos nucleares, será determinante para que a arte performática deixe de lado o caráter híbrido que mantém com as outras artes e procure remover, ironicamente, a sua teatralidade, purgando a técnica de qualquer espetáculo, procurando nela também o seu caráter axiomático: o corpo do artista. Por fim, a relação fenomenológica que o minimalismo

¹⁷ Robert Barry in Lucy Lippard, *op. cit.*, p. 113 (tradução nossa).

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

trazia em torno da sua experiência temporal (na qual a repetição e a ausência de uma síntese racional obtida pela “decupagem” de suas partes e certa imediatez apresentacional tornavam o trabalho analítico redundante), estabelecia a diretriz para que a arte da performance adentrasse tal brecha e derivasse a experiência motora da produção minimalista para a prática do artista, criando uma espécie de frente dupla, em que tanto a experiência do espectador como o ofício do artista era relegada a um contato maior com o corpo.

Essa abstração, obtida pela raridade da “impressão visual” ou da falta da “providência de pistas para o trabalho através do uso de objetos ou narrativa”²⁰, termina por subordinar a peça a um enunciado prévio, em uma relação incerta entre a premissa e a sua manifestação. É nesse sentido que o artista Chris Burden, quando se tranca por cinco dias em um minúsculo armário abastecido somente de água suprida através de um armário adjacente, ou quando ele pede ao seu amigo que atire nele a uma distância de apenas 15 metros em uma performance intitulada *Shoot*, de 1971, ou quando se enrola em uma lona no meio de uma avenida de Los Angeles no ato *Deadman*, em 1972, assume um compromisso com qualquer que seja o resultado obtido a partir de uma formulação prévia (pacto que se torna ainda mais extremo em seu caso uma vez que o contingente de risco se torna a sua própria vida).

CHRIS BURDEN: Fotografia da performance “Shoot”, 1971. Fonte: widewalls.ch

De qualquer modo, a efemeridade do corpo também servia bem a uma agenda crítica baseada no conceito de “desmaterialização”, advogada especialmente pela crítica Lucy R. Lippard, próximo passo enxergado no itinerário do reducionismo minimalista, agora voltado para a

²⁰ Roselee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present* (Londres: Thames & Hudson, 1988), p. 153 (tradução nossa).

abstração objetual (nesse caso, a “desmaterialização” só pode ser vista em relação às matérias convencionais das artes visuais, já que o corpo do *performer* é, em última instância, material axiomático). Se há, por algum lado, uma desmaterialização ocorrendo na obra, ela se dá precisamente por via oposta, de uma multiplicação de materiais que se reportam ao radical formal da peça e que ampliam as orientações que o espectador terá dela.

Em *Step Piece*, de Vito Acconci, por exemplo, escrita em 1970, o artista dispôs um banco de madeira em seu apartamento, no intuito de praticar a ação repetida de subir e descer dele, em um ritmo de trinta passos por minuto, até o tempo que aguentasse²¹. Embora anúncios fossem enviados ao público e por mais que o artista abrisse o seu apartamento para visita nos instantes do ato, certo caráter privado, por tomarem parte na própria residência de Acconci, tornavam pouco provável que as relações efetuadas entre obra e espectador fossem travadas além do caráter referencial. Havia a repetição constante do mesmo movimento e em certos casos a duração da peça era muito breve, cabendo a fotografias e documentos registrar o ocorrido. Em certo sentido, o diálogo com a obra se tornara textual. Na primeira série de performances, por exemplo, Acconci indicou o tempo que teria aguentado em cada dia no seu exercício diário, de modo que pôde-se notar um progresso em relação aos limites de seu corpo. Nos seis primeiros dias, o desempenho do artista não ultrapassou quatro minutos, mas em suas últimas tentativas ele teria chegado na casa dos vinte, conquistando vinte e três minutos de tal ação repetitiva e redundante no seu vigésimo oitavo dia. Desse modo, a relação com a obra se tornaria indireta, como no projeto de Smithson para o aeroporto, e o espectador que não houvesse comparecido à apresentação ainda teria a chance de desfrutar o seu engenho por meio dos relatórios concernentes a ela.

Por outra via, uma performance de instruções, que engaja o espectador na execução da obra ou que trabalha com uma indeterminação maior ao depender de terceiros que participam indiretamente dela também será uma das formas de se perseguir essa “desmaterialização”. Podemos citar como exemplo duas obras performáticas nesse sentido: a peça *Rhythm 0* de Marina Abramović, de 1974, e a obra *Following Piece*, de Vito Acconci, composta em 1969. Na primeira, a artista disponibiliza uma série de ferramentas em uma mesa (72 ao todo) e deixa ao encargo de qualquer indivíduo no museu a escolha pela aplicação de qualquer um desses instrumentos no corpo da artista. O risco teórico tomado por Abramović é superficialmente equivalente ao de Burden, já que entre os utensílios havia uma bala e uma arma. No entanto, a indeterminação da estrutura da peça joga ainda mais com os seus aspectos

²¹ Vito Acconci in Ursula Meyer (org.), “Conceptual Art” (Nova Iorque: E.P. Dutton, 1972), p. 3 (tradução nossa).

contingentes. No caso da performance de Burden, o seu amigo era ele mesmo um intérprete previamente selecionado pelo artista e a instrução passada a ele era precisa, de modo que ainda que houvesse o risco de que a execução da obra ao seu bel prazer ocasionasse eventualmente em sua morte, ela era pouco provável, já que haveriam não só os riscos legais mas também uma afinidade pessoal que impediria que o processo fosse levado a cabo de maneira extrema (ainda que no fim das contas a bala tenha atingido de modo considerável o corpo do artista). Na obra de Abramović, há uma série de elementos, o que já a torna menos precisa e a manifestação de sua relação com o enunciado muito mais variada. No entanto, o que a distingue consideravelmente é que ela não tem qualquer controle de quem irá participar de seu ato, de modo que não só os riscos legais podem ser desconsiderados por um indivíduo em estágio abalado de sanidade, como também a ausência de qualquer pessoalidade enfraquece um eventual elo de empatia. No caso de Burden, por mais que o seu corpo fosse tomado como o aspecto axiomático da obra, ele não era tomado como somente um corpo pelo intérprete, mas como um repositório de memórias e sentimentos de um amigo. Já no caso de *Rhythm 0*, não haveria qualquer ligação pessoal entre um intérprete possível e a artista, de modo que o seu corpo se reduziria a um mero corpo ou, mais do que isso, a representação de um corpo. É curioso, entretanto, que um dano verdadeiro tenha sido causado justamente em Burden, que teria sofrido um tiro direto, ao passo que na obra de Abramović a maior tensão teria surgido somente no instante em que um espectador carregou a arma.

Em *Following Piece*, Acconci participa terceiros indiretamente na peça a partir das condições prévias criadas para a sua execução: eleger um transeunte na rua e segui-lo até que ele adentre um edifício. No caso, a obra depende de inúmeras variáveis e uma delas é o fato do artista não conhecer os hábitos do indivíduo escolhido. Por conta disso, a obra pode tanto ter a duração de segundos, caso a escolha se dê, por exemplo, por um indivíduo que não demore muito para entrar em um espaço privado, como de horas, caso o eleito seja uma espécie de flâneur que passeia pelas ruas da cidade observando os comportamentos e a sua respiração urbana particular. Além disso, a peça também pode ter uma extensão variada. Se prosseguirmos nos exemplos criados, o artista performático andarás somente alguns poucos metros no primeiro deles mas, no caso do flâneur, caminhará de forma cansativa por vários quilômetros até que ele se satisfaça. Há ainda uma possibilidade cruzada entre a contingência espacial e temporal da obra: caso o indivíduo escolhido sente-se em um banco de praça após alguns metros de passeio e decida descansar ali por um período longo de tempo antes de entrar em sua casa, localizada à frente dessa praça, a peça terá uma duração demorada de tempo mas o percurso será breve. Por outro lado, caso o cidadão tome um táxi e percorra

longas distâncias em pouco tempo, só restaria à Acconci desistir da realização ou, de modo bastante gestual, tomar também um táxi e recomendar ao motorista que siga o veículo à frente. Essas são as hipóteses prováveis, que tornam a execução da obra aberta, mas há ainda os predicados latentes que comentamos anteriormente e que não podem ser excluídos de sua elaboração teórica: caso o terceiro selecionado habite na rua e permaneça ali um longo tempo imóvel sem se locomover nem adentrar qualquer edifício, a extensão temporal da peça adquiriria limiares ainda menos precisos, podendo o artista demorar meses na rua em espaços restritos. Por outro lado, o indivíduo também pode ser um peregrino, que caminha a pé entre cidades sem nunca adentrar um recinto. Nesse caso, dezenas de quilômetros ou longos meses poderiam passar até que a obra se encerrasse. É claro que, no meio disso tudo, o artista pode também decidir concluir a obra no momento que desejar, sem que ela se complete, mas ainda assim há uma combinação teórica de possibilidades ampla demais, que só não é infinita pelo fato do indivíduo escolhido para ser seguido ser humano e, como se sabe, nenhum ser humano é imortal.

VITO ACCONCI: Fotografia de *Following Piece*, 1969. Fonte: khanacademy.org

Possibilidades mais determinadas entre o enunciado e a sua manifestação também podem ser travadas em uma arte performática conceitual. Dennis Oppenheim, com *Reading Position for a Second Degree Burn*, executada no ano de 1970, estabelece uma relação direta de causa e efeito entre a proposição e o resultado. Estirado à areia de uma praia a tomar sol, o artista teria coberto parte de seu peito com um livro aberto, de um jeito que todo o restante de seu corpo, à

parte os contornos abrangidos pelo livro, estaria bronzeado. Bruce Nauman, associado de um modo muito mais estreito com a produção minimalista, estaria mais próximo da formulação enquanto composição homogênea do que da elaboração de uma proposta. Em 1968, na obra *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, o artista executaria um mesmo movimento banal²² repetido inúmeras vezes ao longo de um perímetro restrito, vazio e visualmente neutro, como uma caminhada precisa e, no sentido tradicional, pouco expressiva, depurada de qualquer gesto que aludisse à exteriorização de um interior. Os movimentos de Nauman são mecânicos, trabalhando com as convenções e com a fonética da produção minimalista (a repetição, a literalidade e a solidez de suas obras). Para Goldberg, tanto o trabalho de Oppenheim quanto a produção de Nauman teriam uma relação com a escultura (mais uma vez, é o curioso caso da especificidade do meio e da busca por um axioma que, no caso da escultura, revelaria o coeficiente teatral implícito e, no caso do teatro, apontaria na arte corporal o seu viés mais escultórico). No caso das duas performances citadas, há também um registro a documentá-las para fins expositivos em museus ou galerias. A peça de Oppenheim é apresentada em uma montagem vertical com uma fotografia do artista com o livro posicionado sobre ele e uma fotografia das marcas da queimadura do livro logo abaixo, contando ainda com uma referência textual à premissa entre as duas imagens. Na performance de Nauman, um registro videográfico da obra com duração de 60 minutos, preto e branco, se tornaria parte de sua apresentação, de modo que até a escolha dos enquadramentos, da razão e da cor do filme acentuariam os aspectos impessoais da obra.

DENNIS OPPENHEIM: Reading Position for Second Degree Burn, 1970. Fonte: wikiart.org

²² Em *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, de 1967, Bruce Nauman desenhou quadrados no próprio chão, caminhando no espaço muito mais restrito e delimitado de seu perímetro.

Essa proximidade de Burden, Acconci, Abramović, Nauman e Oppenheim com as tendências do minimalismo ou da arte conceitual pode ser observada de modo mais acentuado em uma comparação com outros tipos de atos performáticos realizados na época, como algumas obras do grupo Viennese Actionism, e seus artistas Otto Mühl e Hermann Nitsch. Nelas, o uso do corpo era mais próximo dos expedientes empregados na arte expressionista, suas vazões instintivas e sensoriais, emanadas de certa embriaguez anárquica, inconsciente e desprendida, em um arranjo ritualístico entre seus variados participantes. Mesmo os registros em filme de suas performances, realizados pelo cineasta Kurt Kren, orientavam-se por uma lógica similar, a enfatizar não a continuidade da ação ou a clareza dos acontecimentos, mas a própria câmera como instrumento de expressão.

V

ESTÉTICA DO DOSSIÊ

(LONG, HUEBLER, KAWARA, DARBOVEN, KOZLOV)

Em certas obras, por razões várias (intempéries naturais, conflitos bélicos, extravios, negligência na conservação, ausência de um sistema notacional desenvolvido ou mesmo a própria condição da mídia, como no caso da dança ou do teatro), a configuração física da obra não pode mais ser acessada de modo integral no presente. Nesses casos, pesquisas arqueológicas, filológicas, musicológicas, genéticas, entre outras, podem auxiliar de modo especulativo na reconstituição parcial da obra, fornecendo alguns indícios acerca de seus motivos e de sua forma. No âmbito da arte conceitual dos anos 70, certas iniciativas foram encorajadas de maneira deliberada. Tratamos acima do exemplo da arte performática que, pela própria especificidade do meio, depende de registros videográficos, fotografias ou anotações textuais para que a sua estrutura seja preservada. A *land art*, quando abraça a entropia como parte de sua formulação, aceita o risco de forma semelhante. Em relação a ela, há uma curiosa variável representada no trabalho de Richard Long, que envolve uma espécie de síntese entre a escultura minimalista, a intervenção paisagística, o corpo do artista e o registro fotográfico.

Em 1967, Long realizou *A Line Made by Walking*. Nela, o artista londrino, depois de uma viagem de quase 200 quilômetros da capital britânica para o condado de Wiltshire, na região sudoeste da Inglaterra, caminhou em linha reta de modo persistente em um gramado da localidade, até que as marcas de seu exercício se tornassem evidentes e exibissem na terra a modelação oriunda de sua intervenção. Long fotografou o ato após a caminhada, o que torna o

acesso do espectador à obra mediado somente por um registro posterior. Em seu caso, há uma curiosa herança da depuração minimalista na utilização de uma forma elementar (a linha reta) levada na direção de outros predicados que tal prática sinalizava: uma relação maior entre a escultura (nesse caso, a modelação do gramado pelos pés do artista) e o ambiente externo, que conduziria eventualmente à *land art*; além de uma associação maior entre o objeto artístico e o corpo humano, ainda que nesse caso a experiência fenomenológica se dê na composição da peça, de traços performáticos e próxima à *body art*, e não através do corpo do espectador. No caso, tendo sido negada ao espectador a condição de testemunha (por não poder comparecer à performance que a originou e nem ao próprio talhe, cuja fragilidade do material e sua estreita dependência ao “autógrafo” do artista impossibilita e desestimula qualquer conservação), tudo o que ele pode acessar é o documento que registra a obra e que subordina a sua experiência ao entendimento de seu enunciado.

Flexões mais sofisticadas da peça seriam realizadas pelo artista nos anos 70, através de percursos mais acidentados, de formulações mais abstrusas e também de métodos distintos de registros que remontassem a tais caminhadas. Instrumentos do próprio local passariam a ser utilizados para realizar tais intervenções e mesmo esses “materiais - gravetos, ardósias, lenha trazida pelas águas - de um lugar específico podiam ser removidos e expostos na galeria”²³. Na obra de 1975, *Cerne Abbas Walk*, tem-se um exemplo curioso tanto da heterogeneidade do trajeto quanto do registro, uma vez que a instrução sugere um período mais longo de tempo (seis dias de caminhadas são estipulados) e também um itinerário mais amplo, que parte de um raio de seis milhas do Gigante de Cerne Abbas (uma espécie de geoglifo localizado em uma colina próxima ao vilarejo de mesmo nome que retrata um homem nu com uma chave na mão) a fim de percorrer todas as estradas, alamedas e pistas duplas dentro dele²⁴. Nesse caso, a obra, que é atualmente parte do acervo do Tate Museum, é apresentada através de um mapa, com as rotas percorridas pelo artista traçadas nele, uma fotografia do Gigante indexada à sua parte central inferior, um enunciado textual na parte central superior, além de outra imagem, acima do mapa, a retratar uma vista mais abrangente da paisagem que a envolve.

²³ Michael Archer, *Arte contemporânea: uma história concisa*, trad. Alexandre Kruger e Valter Lellis (São Paulo: Martins Fontes, 2001).

²⁴ *Ibid.*

RICHARD LONG: Cerne Abbas Walk, 1975. Fonte: tate.org.uk

Esse emprego de mapas, fotografias, declarações textuais e outras formas documentais havia sido realizado anteriormente nos trabalhos de Douglas Huebler, embora em seu caso a obra se ancorava, em seu resultado final, em uma categoria de articulação diametralmente oposta à de Long. Nos trabalhos do artista britânico, assim como em alguns coeficientes performáticos, a efemeridade da realização impedia o acesso direto à execução da obra, e a relação final entre o radical formal da obra e a sua manifestação passava ser baseada na ausência de seu original, com os documentos sendo utilizados para suprir a demanda por resquícios de sua manifestação (ou, nos exemplos mais deliberados, para provocar uma tensão consciente entre esses dois pólos). Em Huebler, entretanto, o emprego de expedientes documentais operava na lógica do acúmulo, com a obra sendo constituída, em sua configuração manifesta, não de vestígios utilizados para preencher lacunas na percepção, mas da própria ordem da clipagem de materiais suplementares aos seus enunciados. Trata-se de uma espécie de “estética do dossiê”, com as proposições do artista se voltando para a produção da coleção de arquivos e documentos sobre alguma hipótese inicial.

Nas obras de sua série *Site Sculpture Project* as principais dissonâncias estruturais entre a abordagem de Long e a de Huebler podem ser tratadas, especialmente pelo fato de que há uma certa relação superficial de semelhança com o tipo de visualidade recorrido por seus

autores, tanto no emprego de locais como parte da realização da obra, como na disposição final dos elementos relatoriais (mapas, fotografias e textos). Em 1968, Huebler realiza uma das obras do projeto na antiga faculdade de artes Windham, localizada em Putney, Vermont e fechada anos depois. Toda a peça deriva de uma hipótese inicial: o artista traça um pentágono em um mapa, a partir da centralização do campus, e se direciona para cada um dos vértices da figura traçada. Huebler fotografa os cinco pontos desse pentágono e também remove uma pequena porção de terra de suas localidades. No final do itinerário, que durou apenas um dia, o artista reuniu o mapa, a matéria orgânica proveniente do local e as fotografias tiradas em um produto final. Nesse caso, ao contrário de Long, cujo dossiê reunido compõe parte invisível da obra (o lado performático da caminhada), a cobertura de Huebler é a totalidade da obra, e o seu processo de execução (as caminhadas para cada ambiente) não tem a mesma autonomia das caminhadas de Long, funcionando somente como processo de materialização da peça, tal qual o ato de esculpir ou de pintar para o artista tradicional. O mais próximo disso em Huebler é o fato de, após a exibição, a terra coletada e exposta ter sido devolvida para seu local de extração, o que causa a perda de um componente original em exposições posteriores da obra.

Um outro exemplo da série denominado *42nd Parallel Piece* encerra um caráter de indeterminação muito maior, envolvendo terceiros em um delicado mecanismo que torna a veiculação final dos documentos contidos no dossiê resultado de contingentes muito maiores (abrangidos, naturalmente, dentro da própria formulação da obra). De um modo que evoca a peça *Portrait of Mary* de Yoko Ono (que utiliza o envio de materiais em uma escala mais ampla do ponto de vista geopolítico), mas com um emprego mais amplo de documentos (que envolvem, como na peça da faculdade Windham, a utilização de mapas já em sua fase inicial), o artista teria traçado uma linha a partir do 42º paralelo geodésico da Terra, localizado nos Estados Unidos, e definido 14 localizações (no caso, cidades estadunidenses), enumeradas de A a N. No ponto A, na cidade de Truro, em Massachusetts, no leste do país, o artista enviaria cartões postais para cada um dos outros treze pontos. Todos os postais recebidos formariam a obra em sua manifestação final. Como na outra peça, o dossiê incluiria ainda os documentos iniciais, como o próprio mapa e textos explicando a atividade.

DOUGLAS HUEBLER: 42nd Parallel Piece, 1969. Fonte: asubmersible.net

“Longe de qualquer interesse na paisagem como um objeto estetizado do olhar do viajante”²⁵, como aponta Peter Wollen no ensaio “Mappings: Situationists and/or Conceptualists”, o seu próximo passo consistiria na criação de um enunciado que, abrangendo o seu interesse pelos desdobramentos processuais das estruturas cartográficas em seus atos, empregasse formas tradicionais de artes acentuadamente visuais em um sentido meramente informativo. No caso, as fotografias, amplamente empregadas na arte conceitual como meio comunicativo apartado de funções contemplativas (essas podendo aparecer de modo incidentais, por vezes, mas sem que tais incumbências estivessem contidas na formulação da peça), operarão como espécie de centro gravitacional da primeira obra da série *Location Piece*, também de 1969. Huebler, tendo viajado de avião de Nova Iorque para Los Angeles, teria apontado a câmera à janela de seu assento a registrar paisagens que corresponderiam, nessa rota, a cada um dos treze estados percorridos. Não há, nesse caso, qualquer trabalho de composição, iluminação ou escolha construtiva no campo fotográfico. Huebler utiliza a câmera somente como aparato mecânico, mirando-a através da janela sem se importar alegadamente com a manifestação final dessa fotografia. Evidentemente, ele se preocupa o suficiente para que ela obtenha a abstração que deseja. Nesse caso, a imagem deve representar cada um dos estados atravessados de maneira conceitual. Embora as fotografias registradas correspondam de fato às localidades referentes, o espectador só terá indício disso por meio de uma legenda que realize a associação. Para isso, o artista deve criar um objeto fotográfico que, justamente, realize por meio da ausência de qualquer referência identificável, a dissonância desejada. Que ele tenha mirado sem qualquer

²⁵ Peter Wollen, “Mappings: Situationists and/or Conceptualists” in Michael Newman e Jon Bird (org.), *op. cit.*, p. 39 (tradução nossa).

cuidado aparente ou que ele tenha composto a fotografia de modo rigoroso para que obtivesse a aparência de um registro realizado sem qualquer cuidado aparente não é importante nesse caso (nesse sentido, isso acaba sendo tão produtor quanto perscrutar a real tristeza manifesta na pintura expressionista de um artista que metaforize tal estado de sentimento). O que é relevante aqui é essa derivação da manifestação final de uma fotografia a partir de um enunciado linguístico, de modo semelhante à utilização do corpo no trabalho de certos artistas performáticos. Por ser a fotografia uma arte dotada de instantaneidade, que depende de um só clique para que ela aconteça, a possibilidade apresentada pela arte minimalista de derivar uma forma de uma decisão composicional, permite um resultado condicionado dessa decisão maior ainda no sentido de atenuar os “acidentes construtivos” que LeWitt, por exemplo, gostaria de evitar.

Mas, do mesmo modo que LeWitt estava interessado nos resultados possíveis a serem deduzidos a partir de uma matriz enunciativa, Huebler também perseguia hipótese análoga no campo fotográfico. Nesse sentido, tanto essa quanto outras obras subsequentes do artista terão certo prazer lúdico no encontro desses contingentes visuais, como se ele abraçasse os tipos de resultados obtidos do ato de mirar a câmera pela janela de um avião, interessando-se pelos desdobramentos desse jogo conceitual. Essa característica fica ainda mais evidente na sua outra série, *Variation Piece*. Na primeira delas, de 1971, o artista teria registrado transeuntes nas ruas no exato instante em que teria comunicado a elas que elas estavam bonitas. Todas as fotografias seriam derivadas desse mesmo aparato, com o artista aplicando a mesma operação a cada um dos indivíduos eleitos na rua, mas cada uma delas teria um resultado final distinto, graças ao tipo de reação psicológica diferente que cada pessoa manifesta a partir do ato. Uma outra obra dessa mesma série, realizada no mesmo ano, é a peça de número 70. Nela, o artista propõe-se à hercúlea e impossível tarefa de registrar todas as pessoas vivas. Ele certamente não obteve êxito na iniciativa, mas é o aspecto quantitativo da fotografia e não o seu caráter qualitativo que organiza a obra. “100.000 pessoas”, “1.000.000 de pessoas” ou “10.000.000 de pessoas” são alguns dos modos previstos pelo artista de coordenação da obra.

Esse aspecto quantitativo é também um dos principais recursos empregados na obra de On Kawara, de um modo ainda mais obsessivo, sistemático e repetitivo que em Huebler. Em sua trajetória, o artista japonês firmaria certos compromissos a serem tocados por períodos longos de tempo, a partir de uma só ideia fixa. Na série *Today*, iniciada em 4 de janeiro de 1966, Kawara começa a pintar contra um fundo monocromático (embora os tons variassem eventualmente de peça para peça), a data exata (mês, dia e ano) do dia de sua execução. Todas as pinturas dessa série derivam desse mesmo expediente, com alterações textuais apenas

concernentes à língua ou ao alfabeto padrão de cada país em que se encontrava no momento da realização da obra (todavia, a ausência de um alfabeto romano implicava, para o artista, no emprego do esperanto na execução da peça). Embora essa padronização fosse um dos fatores perseguidos por Kawara (as pinturas deveriam ser dispostas na horizontal, a fonte devia ser pintada de branco e havia limitações no número de formatos passíveis de serem utilizados), há algumas irregularidades, no meio de uma série de mais de 3.000 pinturas, que destacam a ocasião especial (a aterrissagem do homem na lua é uma dessas). Embora haja rigidez nesse método, o artista permitia certa “traição” ao pacto firmado: em alguns dias, pintaria mais de uma obra, enquanto em outros, quando não conseguisse concluir a peça a tempo, a destruiria.

ON KAWARA: Nov. 26, 1966, da série “Today”. Fonte: wikiart.org

Essa repetição adquire a formatação de dossiê, como no caso de Long ou de Huebner, na série *I Got Up* e em suas obras parceiras (*I Went*, *I Met*, entre outras). Na primeira, o artista envia metodicamente dois cartões postais para amigos diferentes a partir do local onde está no mundo, informando-os de sua exata localização. Em cada cartão, o endereço de Kawara está registrado. Por se tratar de um objeto industrial, que toma a forma de um cartão postal como base para o seu arranjo, a face do objeto conta com uma imagem ilustrativa não fotografada por ele. Por mais de dez anos, Kawara repetiu a tarefa. Além do teor repetitivo, que prolonga o ato em um tempo mais extenso, derivando as configurações físicas a partir de um enunciado que pré-determina as ações do artista por década, tais obras adquirem ainda um certo interesse documental, já que o artista perambulava constantemente pelo mundo. Toda a sua estrutura, embora subordinada a uma mesma operação composicional, varia consideravelmente a sua referência a partir das andanças reais de Kawara. Em suas listas de lugares que visitou ou de

pessoas que conheceu e encontrou, há novos significados sendo comunicados a cada nova enumeração.

Há, entretanto, séries de obras em que mesmo esse referencial variado é atenuado e a abstração significativa é performada ainda mais através da tautologia mecânica da contagem, sem qualquer caráter de particularidade. Nesse sentido, o cálculo dos “dias de vida” de uma peça a partir do momento que a obra teria sido executada funciona como registro meramente autorreferente. Em *One Million Years*, peça planejada originalmente no ano de 1969 e que recebeu outras materializações posteriores, o artista lista sistematicamente um milhão de anos. Em um livro publicado em 1999, ela surge dividida entre “Passado” e “Futuro”. Na primeira parte, a enumeração inicia no ano de 998.031 a.C. e para no ano de 1969. Na segunda, a lista inventaria os anos de 1993 até 1.001.992. Escrita de modo que cada página compreenda 500 anos, embora cada um desses anos faça referência a um período real de tempo e aluda, em um sentido semântico, a tudo o que teria ocorrido naquela porção exata da história, aos 365 dias contidos em cada inscrição (toda a derivação intuitiva que um número evocaria a alguém para o qual aquele ano específico fosse marcado por saudosas lembranças), a homogeneidade da peça, pelo sequenciamento numérico previsível, tem o efeito de equivaler todos esses anos semanticamente, anulando justamente essa especialidade.

Essa conjugação entre o aspecto quantitativo das listas de anos e o lado qualitativo de obras como os postais ou as listas de pessoas que teria conhecido, aparece sintetizada na esquematização dos seus *One-Hundred Year Calendars*, nos quais o artista registra nas datas de um calendário os seus anos de vida e os dias que teria criado uma obra de arte, cada um com uma cor distinta. Nesse caso, os eventos pessoais da vida de Kawara não aparecem mais em forma de documentos postais dotados do registro autográfico do artista, com o seu punho empunhado a manifestar o momento exato do privilégio da ação artística, ou mesmo a nomes de pessoas que teria conhecido ou lugares que teria visitado, a evocar a diversidade do evento. Nos seus calendários, todo o aspecto qualitativo é reduzido a um ponto que sinaliza de modo quantitativo os dias de sua vida, como uma espécie de planilha. Nesse âmbito, a sua série de telegramas *I'm Still Alive*, na qual o artista enviaria o comunicado da persistência da sua existência para outras pessoas, funcionaria como metáfora justa de seu método. Nesse caso, o que se enfatiza é a continuidade do ato de estar vivo, sem que pese o existencialismo de uma vida, a sua busca de sentido ou qualquer outra coisa. Neles, a comunicação remete à vida do mesmo modo que as suas listas numéricas: um método aditivo, um dia após o outro, em uma consistente relação de neutralidade.

ON KAWARA: One Hundred Years Calendar - 20th Century "24,845 days", 2004. Tinta sobre. Fonte: exhibitions.guggenheim.org

Esse caráter compulsório da repetição e da quantificação prenunciará novo referencial criativo no surgimento da figura do artista como escritor. No caso de Hanne Darboven, nascida na Alemanha, há uma conjugação da lógica da exaustão permutativa presente nos trabalhos de Sol LeWitt à obsessão iterativa de Kawara, envoltos em certa organicidade na criação de seus sistemas e a uma ênfase recuperada na mão da artista com sua caligrafia a materializar os seus enunciados. Pode-se perceber a coordenação de tais propriedades já nos desenhos de sua série *Konstruktionen*, iniciados no final dos anos 60. Em um deles, de 1968, presente no acervo do MoMA sob o título de *Construction Drawing*, Darboven desenha, em papel gráfico, uma estrutura composta de vinte e cinco blocos em uma relação de cinco por cinco. Cada um desses blocos possui cinco colunas e sete fileiras. Cada uma dessas fileiras apresenta cinco números que compõem cada coluna (3, 5, 7, 9, 11), pulando os números pares e também o número um. No primeiro bloco, repete-se essa sequência em todas as suas sete fileiras. No bloco adjacente a ele horizontalmente, no entanto, a sequência inicia-se a partir do número seguinte e, após se completar, começa mais uma vez (de modo que a série é 5, 7, 9, 11, 3 nesse caso). Em cada bloco horizontal sucessivo, esse padrão se repete (a sua última sequência é 11, 3, 5, 7, 9). Nos blocos verticais opera-se a mesma lógica, embora cada fileira repita sete vezes a ordem antes de permutar no novo bloco. Desse modo, tem-se sete vezes a repetição da sequência 3, 5, 7, 9, 11 no primeiro bloco até que no bloco abaixo ela inicie a série 5, 7, 9, 11, 3. Em algarismos romanos, a artista anuncia cada linha, e em números arábicos circulados ela separa os blocos. Desse modo, tem-se ao final 35 fileiras e 25 colunas, com 875 numerais escritos ao todo.

HANNE DARBOVEN: Construction Drawing, 1968. Fonte: moma.org.

Toda uma série de relações pode ser traçada em termos algébricos nas associações que cada progressão reserva com os padrões estruturais de sua totalidade (algumas delas aparecem sinalizadas à mão pela própria artista à direita do desenho). Há uma espécie de exaustão do recurso e, uma vez compreendida a dinâmica da série, o seu padrão torna-se previsível em cada fileira ou coluna. Toda a apreciação estética da obra é de ordem conceitual, do modo a que se referia Henry Flynt quando procurava dissociar a matemática pura ou o que designava como música estrutural de seu caráter polifásico. Entretanto, a apreciação de uma estrutura por si só não tornaria tal lógica necessariamente afinada com o conceitualismo. Se fosse esse o caso, toda música serial apartada dos fenômenos acústicos que gerasse poderia ser tomada inevitavelmente como conceitual. É o reducionismo, entretanto, a um só enunciado, a atenuar os acidentes construtivos, que torna a sua manifestação final meramente derivativa de uma só ideia. Nesse sentido, a sua lógica permutativa é herdeira do minimalismo, uma vez que os padrões seriais empregados operam através de uma progressão aritmética básica e não por meio de sofisticadas ou herméticas relações (ela pode ser deduzida após uma simples observação dos padrões). Também a composição visual de seu desenho, estruturada em blocos, atende aos requisitos do idioma de Andre e LeWitt (amigos particulares da artista alemão durante o período em que ela viveu em Nova Iorque): há a simetria visual no arranjo composicional da obra, em sua série de cinco por cinco blocos e um padrão composicional a remeter ao tipo de progressão buscada por Judd quando mencionava o método *a posteriori* de construção de “um após o outro”). Nesse âmbito, o seu sentido remonta todo a um só padrão,

conservando a mesma característica de sugestão de presença e literalidade do minimalismo, a atenuar qualquer outro tipo de sentido que possa ser deduzido por meio de um deslocamento do padrão (pensemos como nas pinturas de data de Kawara o desvio do padrão nos três dias em que a missão Apollo 11 conduziu o homem à lua destacam-se e definem de modo menos ambíguo a comunicação de sua referência).

Há um padrão mais simples do ponto de vista da inferência lógica e mais iterativo na série *Months*. Nela, Darboven dedica-se a dar conta do registro manual de todos os dias de um mês mas, diferentemente de Kawara que realiza tal tarefa sem qualquer desvio, a artista alemã estabelece uma espécie de jogo numerológico em seus apontamentos. Tomando-se o mês de março de 1974, por exemplo, percebe-se que no dia primeiro o algarismo referente a ele (1) é somado aos números concernentes ao mês (3) e ao ano (7 e 4). Um quadrado com o número “1” é posicionado na fileira. Seguem-lhe três quadrados com o “3”, sete deles com o “7” e mais quatro com o “4”. Cada fileira comporta no máximo dez números, de modo que o excedente passa para a linha de baixo. No dia primeiro do mês, tem-se quinze quadrados, ao passo que no segundo dia, a representação segue a mesma lógica, mas naturalmente com um quadrado a mais, e assim por diante. Há, entretanto, uma diferença no tratamento dado aos algarismos referentes ao dia e ao ano. Isso porque, em um dia como o décimo primeiro, por exemplo, não se tem uma caixa com o numeral “1” seguida de outra, mas sim dez delas com a transcrição gráfica do algarismo “10”. Logo acima de cada escrita, a artista representa a sua operação em termos numéricos. No dia primeiro, ela escreve “ $1 + 3 + 7 + 4 = 15$ ”, insinuando a lógica dos quadrados localizados logo abaixo.

No canto inferior da folha, a representação de uma linha emulando o tamanho de cada fileira de quadrados repete o seu padrão visual. Esse padrão, naturalmente, é menor nos primeiros dias do mês, em que ocupa apenas uma pequena parte da folha, mas se torna maior no dia 31, abrangendo quase toda a extensão do material, já que há trinta e um quadrados com o algarismo “31”. Do mesmo modo que Joseph Kosuth procurara representar um mesmo objeto de três ou mais modos distintos (uma cadeira enquanto objeto ao lado de sua fotografia e um verbete do dicionário), Darboven traça os dias do mês em distintos modos representativos. A principal peculiaridade de seu método, no entanto, é que essas maneiras de representação imitam-se em uma escala macroscópica. Tal como em um calendário, os quadros de cada dia do mês são expostos na parede da galeria em fileiras com sete colunas cada, como se correspondessem a cada dia exato da semana (de domingo a sábado). Há um mesmo padrão visual das linhas do interior de cada quadrado, com a última fileira sendo ocupada somente pelas colunas dos três últimos dias do mês (29, 30 e 31).

HANNE DARBOVEN: Fotografia maximizada do dia 31 de março da série de 1974 da série *Month* ao lado da reprodução referente ao mês de março inteiro. Fonte: moma.org

Há, nesse sentido, uma qualidade de síntese no trabalho de Darboven, que consegue dar conta dos padrões geométricos elementares e reducionistas da arte minimalista (pensemos como os seus trabalhos têm uma mesma disposição cúbica, ao modo de Andre e Judd), seus parâmetros composicionais (mesmo a assimetria ocasionada pela fileira dos últimos dias do mês obedece a uma lógica bem distinta do caráter relacional e cartesiano que Judd condenara, sem procurar criar novos sentidos a partir do deslocamento dos elementos contidos em sua configuração, e sim conformando-os a uma homogeneidade perceptiva) e pelo menos três modos distintos de enunciação conceitual: a derivação permutativa e extenuante de LeWitt, a repetição mecânica de Kawara e a tautologia de Kosuth. Há ainda, por fim, certo resíduo da pintura moderna, com o expressionismo aparecendo na insistência do registro manual da artista (ao contrário de um modelo industrial inaugurado pelo minimalismo que procura atenuar as marcas humanas da obra ou, no caso de LeWitt, que ainda há tais indícios, que procura remover o autógrafo do criador delegando funções a artesãos) e com o concretismo herdado de seus primeiros mestres (Almir Mavignier teria sido seu professor entre 1962 e 1965) na afinidade geométrica. Toda essa síntese aparece ainda conjugada em uma disposição mais aberta ainda para o espaço externo, em uma instalação que abrange todos os elementos da obra.

É em *Kulturgeschichte 1880-1983*, no entanto, instalação realizada entre os anos de 1980 e 1983, que Darboven sintetizará ainda mais a história da arte do século XX em uma amálgama que não procura nunca a justaposição dos elementos conservando os seus traços

originais ou sua mera referência, e nem se contenta em empregar parte de um idioma estético em novo vocabulário, destituindo-lhe de suas razões. Há, na artista alemã, uma espécie de condensação e uma absorção de certos alicerces contidos em cada prática na contramão dos ofícios da arte do período, depurando daquilo que herda todos os seus traços estilísticos e só retendo deles algumas estruturas subjacentes. É nesse sentido que, nessa obra que compreende mais de 1.500 fotografias emolduradas em um mesmo formato, toda uma iconografia cultural testamentada pela *pop art* na reprodução imagética de figuras conhecidas, aparece disposta filtrada pela “estética do dossiê”, a coletar documentos, fotografias, cartões postais, catálogos, capas de revista, diagramas, textos, citações, números e calendários referentes à história geral e à história cultural (além desses papéis há ainda objetos escultóricos a compor a “clipagem” da artista). No campo da referência, entretanto, a obra não sublinha aspectos notáveis do período que compreende mas relata praticamente aquilo que há de mais trivial.

Há na dinâmica da obra um método organizacional que também não foge aos seus parâmetros anteriores: uma aparência de monotonia visual, a despeito de toda a coloração da peça, invade-a pelo preenchimento equânime, contínuo e perceptivamente infindável do arranjo (os papéis de mesmo formato dispostos lado a lado), chamando a atenção inicialmente para uma mesma imediatez. Há também a repetição de alguns desses papéis em fileiras e colunas. Essa história cultural, entretanto, é dotada de certa sensorialidade, ausente em seus trabalhos anteriores, além de uma polissemia quase inexistente nos trabalhos meramente numéricos e autorreferenciais, de modo que a inspeção de cada folha revela uma visualidade gráfica distinta e retrata algum objeto diferente em um período que perpassa mais de um século. Nesse instante, a estética do dossiê passa a figurar como uma espécie de estética da enciclopédia ou como um sistema de indexação à maneira das obras do grupo *Art & Language*, com uma lógica biblioteconômica que relaciona certas inserções a outras contidas na instalação (mas também a criar novos sentidos semânticos por meio de sua montagem visual). De modo bastante distinto, no entanto, o trabalho de Darboven apresenta uma ordem narrativa, diverso do caráter descritivo das outras obras mencionadas.

HANNE DARBOVEN: Kulturgeschichte 1880-1983. Fotografia de Florian Holzherr. Fonte: diaart.org

Em um simples telegrama de Christine Kozlov, conforme os modelos enviados pela artista às galerias inventariando seus trabalhos artísticos conceituais e impressos posteriormente em seus catálogos, é possível entrever a heterogeneidade e polivalência de suas obras conceituais do período. Tome-se como exemplo o despacho que consta no arquivo referente à exposição dos meses de junho a setembro que ocorreu no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque no ano de 1970. Denominada *Information*, a mostra abrangia um panorama vasto da produção recente no âmbito conceitualista: figuravam nela obras oriundas do grupo Fluxus, dos minimalistas e dos pós-minimalistas, de artistas performáticos e conceitualistas dos mais variados (desde os que se orientavam para uma espécie de documentação extensiva aos que procuravam na arte uma desmaterialização progressiva, passando pelos conceitualistas linguísticos e por trabalhos mais poéticos e híbridos como os dos artistas associados com a *arte povera*).²⁶ No catálogo, editado por Kynaston McShine, curador, a entrada referente à Kozlov apresenta um desses inventários listados de suas obras, com o telegrama que a artista teria enviado anteriormente. “Particulares referidos à informação não contida aqui constituem a forma dessa ação”²⁷ é a frase que abre a documentação, ao que se segue uma lista com doze obras da artista.

Dentre esses trabalhos, existem aqueles mais sofisticados do ponto de vista relacional. *Compositions for Audio Structures*, de 1967, exibido entre fevereiro e março daquele ano na

²⁶ Na exposição constavam obras de muitos dos artistas que tratamos e trataremos aqui, como Robert Barry, Dan Graham, Douglas Huebler, Hanne Darboven, Lawrence Weiner, Richard Long, Hans Haacke, Robert Smithson, Terry Atkinson, Michael Baldwin, Mel Ramsden, Joseph Kosuth, Robert Morris, Yvonne Rainer, Carl Andre, George Brecht, Sol LeWitt, Vito Acconci, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, John Baldessari, Daniel Buren, Victor Burgin, Yoko Ono, James Lee Byars, On Kawara, Adrian Piper, Cildo Meireles, Jan Dibbets, entre outros.

²⁷ Christine Kozlov in Kynaston L. McShine (org.), *Information* (Nova Iorque: Museum of Modern Arts, 1970), p. 70.

galeria Lannis, em Nova Iorque, é um exemplo. Trata-se de uma obra que herda pouco dos processos composicionais minimalistas, estabelecendo relações seriais assimétricas em uma estrutura intrincada. Há, como em LeWitt, um aspecto permutativo pré-estabelecido, a evitar a autonomia construtiva da artista no momento de sua realização, tornando cada som derivado de uma matriz decisiva. Entretanto, esse gabarito tem uma relação menos direta entre a ideia e a sua configuração, de modo que a homogeneidade, obtida pela repetição, pela simetria e pela redundância são despistadas em prol de itinerários mais sofisticados. No texto a acompanhar a obra na referida exposição “Nonantropomorphic Art by Four Young Artists”, Kozlov descreve a sua estrutura composicional em relação à representação visual da peça. Há nela números à esquerda indicando os sons diferentes que serão utilizados, linhas horizontais que apontam os seus posicionamentos e números inscritos acima dessas linhas a determinar a duração de cada som. “Na estrutura número 1, por exemplo, a primeira duração de 1 tem 12 contagens de som, parando para uma contagem, continuando para 11, parando para 2, continuando para 10, e aí por diante”²⁸. A ordem de cada linha estrutural indica a disposição vertical e combinada dos sons.

CHRISTINE KOZLOV: Composition for Sound Structures, 1967. Fonte: Alexander Alberro e Blake Stimson²⁹.

²⁸ Christine Kozlov, “Composition for Sound Structures” in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *op. cit.*, p. 6 (tradução nossa).

²⁹ Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *op. cit.*, p. 5.

Há, entretanto, estruturas empregadas em um sentido mais esquemático e conceitual, dotadas de uma construção menos afim às vanguardas construtivas e mais próximas da estratégia da submissão da manifestação da configuração física do objeto a uma decisão homogênea. Em outros itens da lista, por exemplo, um padrão minimalista e iterativo pode ser observado em uma peça que consiste da gravação de uma operadora da companhia Bell Telephone informando por 24 horas o tempo perguntado; ou dois rolos filmicos monocromáticos. Uma obra denominada *Figurative Work*, consistindo do registro de tudo que a artista comera por seis meses, estabelece uma relação análoga aos compromissos firmados por Kawara e a repetição mecânica do registro. Em outros de seus telegramas, enviados dessa vez para o New York Cultural Center através de Donald Karshan no ano de 1971, a artista lista, entre algumas das outras já citadas, trabalhos que remetem à estética compilatória e acumulativa de informações. Em *Neurological Compilation, Major Research on the Physical Mind*, Kozlov dedica-se a reunir de maneira extensiva documentos referentes às investigações neurológicas. Nela, constam, por exemplo, eletroencefalogramas do sistema límbico durante as respostas da regulação térmica de um coelho; registros da unidade talâmica reticular na vigília do sono e na anestesia; o efeito que lesões pré-frontais e a privação alimentar causam na resposta a estímulos; entre outros.³⁰

Há, por sua vez, obras em que essa documentação endereça-se à desmaterialização da configuração física do objeto. Nessa abstração conceitual, a artista emprega, por exemplo, 271 folhas de papel para registrar 271 dias de conceitos que ela teria rejeitado ou, a partir disso, informações enviadas por Kozlov para as exposições, fornecendo algumas características dos conceitos que ela não desenvolvera. Nesse sentido, outra das obras listadas no telegrama enviado por Kozlov para a exposição de McShine aponta um caminho afeito aos enunciados linguísticos do período. *Information: No Theory* consiste de uma fita em gravação contínua configurada em modo de *loop*. Dada a limitação física da fita, todo registro novo apagará de modo retroativo as suas antigas entradas, a fim de gravar aquilo que ocorre no instante. Há uma primazia, nesse caso, pela efemeridade, em uma relação de tensão com a documentação definitiva. Não se trata de uma peça na qual há a ausência de sua manifestação original, uma vez que a obra não se constitui essencialmente da totalidade das gravações e sim do próprio dispositivo para seu apagamento. No entanto, há um jogo constante com essa ausência de manifestações concretas que provem a existência das informações e a sua estrutura que enuncia a realização de tal prática, que só pode ser intuída e concebida conceitualmente, mas não verificada no campo do sentido. Essa peça calcada na ausência e no apagamento, espécie

³⁰ Lucy Lippard (org.), *op. cit.*, p. 234.

de abstração de fenômenos exteriorizados remete, de certo modo, ao desenho apagado de Willem de Kooning por Robert Rauschenberg. Há uma relação de escassez, entre a afirmação que a formulação da obra oferece e o objeto, que não pode ser acessada através de seu aspecto apresentacional e que só pode ser intuída mediante o enunciado de seu aparato.

VI JOSEPH KOSUTH

Em uma espécie de argumentação ancorada superficialmente nas bases do positivismo lógico, o ensaio “Art After Philosophy” de Joseph Kosuth, publicado no ano de 1969, expõe o alicerce teórico para o tipo de arte que praticaria e legitimaria. Logo no início, as epígrafes dos filósofos A.J. Ayer e J.O. Urmson indicam o tom do artigo: na primeira, há uma recusa à metafísica; na segunda uma rejeição à filosofia continental. Na introdução, Kosuth acrescenta ao indício as suas próprias asserções acerca da desconfiança que nutre em relação à filosofia originada pela síntese hegeliana e o sentimento de resolução evocado por ela: para ele, toda a matriz de pensamento inserida a partir de sua tradição haveria acarretado uma predominância de historiadores da filosofia que teriam sentido a partir disso que a filosofia havia chegado ao fim. Ao mesmo tempo, o autor credits aos *ready-mades* de Duchamp a gênese do conceito da “condição de arte”. “Há certamente uma condição artística precedendo Duchamp, mas as suas outras funções ou razões de ser são tão pronunciadas que a sua habilidade de funcionar como arte de modo claro limita sua condição artística de modo tão drástico que ela é somente arte infimamente”³¹. Em uma espécie de enunciado auto indicativo, Kosuth já fornece o prenúncio de sua própria definição artística: para ele, a arte realista ou modernista, por não formular de modo autoconsciente a sua condição artística, não poderia ser considerada tão arte como aquela que traria essa questão para o primeiro plano. Envolta em uma definição que depende de um sistema que a legitima de forma redundante, o autor revela o seu desinteresse por uma arte baseada em um reconhecimento padrão enquanto arte. E é precisamente na questão dessa intercessão entre o “fim da filosofia continental” e uma “gênese da condição da arte” que ele construirá o seu pensamento.

Esse reconhecimento, que confundiria arte com estética, acabaria por conspurcar a sua função a um ofício meramente decorativo, baseado em percepções gerais do mundo e com opiniões que seriam, para Kosuth, estranhas ao próprio conceito interno de arte. “Objetos apresentados dentro do contexto da arte [...] são tão elegíveis para consideração estética

³¹ Joseph Kosuth in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *op. cit.*, p. 160 (tradução nossa).

quanto qualquer objeto”³², afirmaria, complementando que a existência ou a função dele em um contexto artístico é “irrelevante para o juízo estético”³³. Dentro desse ponto de vista, apesar de um objeto artístico poder ser dotado de certas qualidades perceptivas e contemplativas, elas estariam presentes nele somente a mascará-lo, o que explicaria para o autor o entendimento de obras concebidas fora do conceito de arte serem assimiladas a ele (o exemplo das pirâmides do Egito é citado a esse ponto). Identificando a tendência filosófica de associar a categoria de estudos estéticos à arte como um desses problemas e creditando o uso decorativo que algumas obras de arte teriam realizado para desempenhar a sua função, Kosuth não se contenta com a afirmação coerente de que uma obra de arte pode existir apartada de suas funções harmônicas, contemplativas ou perceptivas, mas rejeita toda função “plástica” de uma obra através de sua equivalência à arte decorativa, tomando-a como mero capricho. Uma história da arte ancorada em juízos de valor estéticos, aliados ao bel-prazer dos gostos dos críticos, negaria toda a sua dimensão não apresentacional, o que é proposição bastante razoável e o que explicaria toda a volatilidade de juízos ao longo dos tempos que inflaciona e deflaciona certos artistas e peças a partir dos gostos vigentes. No entanto, a negação de Kosuth ao que ele toma como uma visão “formalista” (e que, nos capítulos anteriores, procuramos dissociar da prática tomando como uma especificidade de um “formalismo” de superfície, apresentacional e prescritivo), vai além e torna-se ela mesma uma espécie de postura dogmática que anuncia a “boa nova”: não basta para ele que a recusa se dê nos termos opostos a um absolutismo, a sua negação ao que ele toma como a tirania do esteticismo encontra aqui o seu pólo invertido, abreviando toda a arte perceptiva ao que ele batiza de “vanguarda da decoração” (ele ainda manifesta sua adesão à sentença popular proferida pela crítica Lucy Lippard que conferiria à pintura de Jules Olitski o epíteto de “muzak”, termo associado à música de elevador).

No entanto, Kosuth é capaz de se antecipar e reconhecer que, dentro da sua definição de arte, herdada de Duchamp e formulada de maneira mais verbalizada por Judd (na asserção de que basta alguém chamar um objeto de arte para que ele seja reconhecido como tal), estaria prevista a concessão do estatuto de arte aos objetos “formalizados”, embora ao mesmo tempo ele assuma que tais peças só poderiam ser tidas como tal a partir de sua ideia, interessando-se mais pela descrição do objeto e pelo discurso artístico que emana dele acerca da psicologia ou da sua função interna do que pela experiência estética como tal. Entretanto, por oferecer uma visão *a priori* do que já é reconhecido como arte, haveria um limite a esse tipo de abordagem

³² *Ibid.*, p. 162.

³³ *Ibid.*

que tornaria “impossível de questionar a natureza da arte”³⁴. Do mesmo modo que Greenberg ou Fried procuravam encaixar todo um hemisfério artístico às suas mitologias, Kosuth realiza uma tarefa semelhante. Os ganhos possíveis para a teoria artística são da mesma espécie que as contribuições dos críticos modernistas: a revisão de certas obras, a leitura privilegiada de outras a partir de indícios comuns coordenados, a criação de uma tradição e a possibilidade de comparação através de referenciais compartilhados. Dentro de cada ficção, os *insights* que os críticos afiliados a uma ou outra oferecem costumam ser mais concentrados e também operam como impulso criativo para o artista. No entanto, as perdas também se equiparam, e Kosuth, assim como Greenberg, procura aplicar os parâmetros de uma tradição à outra, revisando toda a história da arte com base na hierarquia de valores construídos em torno do questionamento da condição artística. Nesse sentido, ele reconhece os avanços da pintura impressionista ou da arte cubista como manifestações tímidas em direção a essa identificação. Se a estética é, para Kosuth, irrelevante, o que define cada objeto artístico é a função que ele desempenha dentro de um contexto (de modo mais específico, é a contribuição que ele confere para a filosofia da arte).

Não é surpreendente que o seu conceito de arte se baseie na definição dela como “um tipo de proposição apresentada dentro do contexto da arte como comentário artístico”³⁵. Não se trata da negação da corporificação do objeto a partir de uma perspectiva idealista, pois essa era também baseada na apreciação estética e essencialista de uma intuição. Trata-se de uma visão funcionalista da arte, que não só identifica a necessidade de um contexto teórico para que ela seja reconhecida como tal, mas que estabelece valores para uma peça a partir do tipo de enunciado que ela propõe. Enquanto a teoria apresentacional reduzia toda a obra aos seus fatores perceptivos ao negar a sua profundidade e a teoria ideal negava o objeto corporificado pela primazia da intuição, o raciocínio funcionalista de Kosuth herdará da primeira a rejeição à “metafísica” ou aos porquês particulares da obra de arte e tomará da segunda a subordinação do objeto a uma ideia. Mas, de modo diferente da primeira, ela adere aos porquês da teoria artística ao mesmo tempo que só considera essa ideia em relação a ela. É nesses termos que Kosuth evocará os conceitos de juízo analítico e sintético de Kant (através de A.J. Ayer) que afirmam que a proposição será analítica quando depender de sua própria legitimação pelos símbolos que contêm e sintética quando depender de observações empíricas. Para Kosuth, a arte é sempre um enunciado analítico, uma vez que a sua definição é confirmada mediante o seu próprio sistema simbólico. Ao mesmo tempo, por identificar a obra de arte com a própria

³⁴ *Ibid.*, p. 164.

³⁵ *Ibid.*, p. 165.

teoria artística, ele afirmará que “o artista como analista não se preocupa diretamente com as propriedades físicas das coisas. Ele está preocupado apenas com a maneira com que (1) a arte é capaz de crescimento conceitual e (2) como suas proposições são capazes de seguir de modo lógico esse crescimento”³⁶. Nesse sentido, as obras de arte não “descrevem o comportamento de objetos físicos ou mentais; eles expressam definições de arte, ou as consequências formais dela”³⁷.

Entretanto, ele não alega somente que a condição artística é analítica, hipótese crível sobretudo quando evoca a condição “irreal” da obra de arte realista, cuja validade não poderia ser confirmada mediante a equivalência física entre a representação e o objeto representado, mas a partir da função relativa que tal ficção tomaria dentro de um contexto de proposições artísticas (ele cita ainda de modo louvável a mesma ausência, que mencionamos no primeiro capítulo dessa tese, de uma expressividade “real” em um determinado objeto artístico, expressividade que só pode ser concebida como metáfora dentro de um determinado sistema simbólico que permita ao espectador ler tais convenções, de modo que se torna inútil verificar se o artista que pinta um quadro tido como “triste” estava realmente triste no instante que o executou). Quando Kosuth compara a arte à lógica ou a matemática (de modo inverso a Flynt que, anos antes, reteria dessa somente a estética estrutural de seus teoremas), ele não está somente elaborando uma definição artística no campo da filosofia da arte, mas sugerindo ao artista (e confessando o método de seu impulso artístico) que rejeite qualquer outra ficção artística (ilusionismo, expressionismo, teoria dos afetos etc) em prol de uma ética alinhada com a teoria da arte que, ao reconhecer a invalidade dos mitos de outrora, aponta somente às vias de uma arte estritamente analítica, depurada de qualquer elemento contido nas outras narrativas, promovida e prescrita como a prática a ser realizada. É a partir disso que podemos compreender que a sua definição da arte como uma tautologia não diz respeito somente à sua condição, mas à proposição de obras de arte que manifestem essa tautologia na sua criação.

“Objetos são conceitualmente irrelevantes para a obra de arte”³⁸, afirmaria, na segunda parte de seu ensaio, não só recapitulando o caráter funcional de sua teoria, mas propondo uma obra baseada a partir da aceitação dessas condições e distinguindo de forma paulina a criação minimalista, ainda atrelada à confirmação de seu estatuto artístico mediante a concepção de peças tridimensionais (ele cita Morris, Serra, Hesse, entre outros) daquilo que consideraria a verdadeira obra de arte conceitual. Em certo trecho que inaugura a especulação, observamos Kosuth tão envolto em seu mito a ponto de não considerar qualquer outra hipótese para aquilo

³⁶ *Ibid.*, p. 166.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 172.

que denomina a condição artística. “Como a maioria dos termos com significados altamente específicos aplicados de forma geral, ‘a arte conceitual’ é frequentemente considerada como uma tendência. Em certo sentido é uma tendência, já que a sua definição é muito próxima do significado da arte”³⁹. Distinguindo a tendência conceitual praticada por um grupo de artistas no decorrer do século XX de sua definição de arte em sentido mais amplo, ele passa a advogar com fins meramente operacionais por um uso imaculado do termo, no intuito de depurar a prática conceitualista daquilo que não ambiciona para ela. “Três artistas associados comigo (através dos projetos de Seth Siegelaub) - Douglas Huebler, Robert Barry e Lawrence Weiner - não estão preocupados, acredito, com a ‘Arte Conceitual’ declarada anteriormente”⁴⁰, afirma Kosuth, atribuindo ao emprego de fotografias, mapas e cartas por Huebler na apresentação de suas obras uma preocupação contínua com as convenções escultóricas; e aos outros dois um caminho somente aparente para o conceitualismo a partir do emprego de materiais invisíveis decorrentes de um reducionismo ainda maior pós-minimalismo. No caso de Barry, haveria em suas obras do período (como os seus fios entrelaçando de maneira literal as peças expostas no recinto ou a utilização de ondas sonoras ou gases inertes) a depuração objectual provinda de uma radicalização da pintura de Ad Reinhardt e Barnett Newman. Em Weiner, a determinação textual dos instrumentos a serem empregados ou dos formatos conferiria à obra um aspecto polifásico que não necessariamente se desgarraria da lógica do objeto. Por mais que rejeitasse uma referência estilística na análise artística, o que Kosuth parecia implicar com o comentário é que as obras dos outros três artistas ainda estariam atreladas às convenções e aos problemas da pintura e escultura, ao passo que as suas peças e as de outros artistas inaugurariam um tipo de arte sem mediação com os problemas específicos de um meio.

Ele cita como exemplo os trabalhos de Terry Atkinson e Michael Baldwin a partir de 1966 envolvendo mapas e esquemas conceituais ou as especulações hipotéticas acerca do uso de uma coluna de ar sem qualquer especificação material de seu emprego; as “pinturas” com só uma palavra de On Kawara (cujo “uso contínuo da ‘pintura’ como meio é um jogo com as características morfológicas da arte tradicional e não um interesse pela pintura propriamente dita”⁴¹) e suas intermináveis listas com registros dos nomes das pessoas que conheceu; ou a arte de Christine Kozlov, tanto a que envolve folhas de papel em branco para cada conceito que ela haveria rejeitado quanto o registro de tudo que ela haveria comido nos seis meses ou uma teoria para o crime enquanto atividade artística. Nesse sentido, fica claro que a espécie de arte conceitual que ele defende é de um teor marcadamente linguístico, envolvendo a

³⁹ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁴¹ *Ibid.*

criação de listas, esquemas, diagramas e registros. Transpondo a visão da arte como sistema simbólico de linguagem para a criação de obras que assimilem essa condição, esse tipo de arte se difere das outras baseadas na língua (como a poesia, a prosa ou o drama) por realizar uma espécie de uso performático da linguagem, baseada em jogos estruturais, paradoxos, “trocadilhos” e todo um caráter que demonstre a sua condição tautológica, arbitrária e convencional. Por meio de tal perspectiva, há a invasão da “teatralidade” que alegava Fried mais uma vez (curiosamente uma intromissão que se afirma de modo colateral por meio da austeridade perceptiva, em um primeiro instante “assaltando” os objetos ascéticos minimalistas e em um segundo momento invadindo um uso depurado da arte).

Nessas peças, o fator perceptivo aparece subordinado aos enunciados e às proposições estruturais artísticas. Kosuth cita como precedente para a prática as obras *Erased De Kooning Drawing* e *Portrait of Iris Clert*, de Robert Rauschenberg, bem como as peças de Klein, Manzoni (podemos citar de modo mais específico a obra *Merda d’Artista*) ou as pinturas de Jasper Johns (*Flag*, peça que empresta a organização estrutural da bandeira dos Estados Unidos e que deriva dela as suas condições perceptivas) ou de Ad Reinhardt (que correspondem a esquemas de cruzes específicos pré-definidos). Nesse âmbito, os trabalhos de Kosuth nesse período se enveredarão cada vez no sentido de produzir não somente uma ilustração pronunciada dos seus enunciados, mas a multiplicar tais representações de forma ainda mais redundante. Em *Clock (One and Five)*, de 1965, ainda é possível observar certa ambiguidade na ferramenta: o artista posiciona, ao lado esquerdo de um relógio real, a sua fotografia e à sua direita a impressão maximizada de três verbetes dicionarizados referentes de modo simbólico a ele (no caso, as definições de “tempo”, “maquinação” e “objeto”). Em outras peças da mesma época sequer uma associação semântica é estabelecida. *One and Three Chairs* e as suas variações (*One and Three Lamps*, *One and Three Shovels*, todas de 1965), contam apenas com uma definição ao lado do objeto real e de sua reprodução fotográfica, referentes ao verbete de sua própria designação. Nesse sentido, ao invés da definição de “sentar” ou de “limpar”, o artista dispõe somente a explicação terminológica de “cadeira” ou de “lâmpada”, acentuando ainda mais a estreiteza entre olhar, perceber e interpretar em um caráter prolixo e repetitivo presente no interior das peças, e reincidente na reutilização do mesmo expediente para obras distintas. Em uma peça como *Map (One and Three)* essa condição chega ao absurdo da equivalência, ao dispor um mapa, que já é uma reprodução gráfica bidimensional, ao lado de outro mapa, que funcionaria como a sua reprodução fotográfica (a terça parte da obra constituiria de novo em seu verbete). Desse modo, se havia alguma diferença substancial entre uma cadeira e a sua representação, ela se torna ainda mais

debilitada quando dois mapas praticamente idênticos, senão por certa variação cromática, são posicionados de modo adjacente.

JOSEPH KOSUTH: Map (One and Three), 1965. Duas reproduções fotográficas de um mapa e um verbete impresso. Fonte: artsy.net

Um outro aspecto importante a se comentar acerca da obra é a negação da sua autografia. Não há qualquer privilégio em torno da cadeira ou da pá a ser empregada na peça, de modo que ela pode ser refeita com outras cadeiras ou pás sem que o seu sentido seja anulado. No caso, uma prerrogativa envolvendo uma relação de equivalência entre o objeto empregado e a fotografia é encorajada de modo a garantir o caráter tautológico da peça. Entretanto, mais de uma versão “final” dela pode existir a partir de seu código linguístico. Um tempo antes das declarações de Weiner ou da escultura de Andre, Kosuth operava em torno de uma arte polifásica, que teria como a música a chance de ser realizada continuamente. Mas, por mais que o artista procure se despedir daquilo que toma como o viés decorativo de uma obra de arte, ele não alcança de modo integral tal proposição.

Há em uma peça como *Four Colours Four Words*, de 1966, certo efeito harmonioso e elegante que vai um pouco além da incidentalidade estética que toda obra carrega consigo, dispondo em um letreiro neon que paga o seu tributo às luminárias de Flavin a presença de quatro cores, cada uma delas ocupando uma das palavras do título, apresentando certa poética faustosa. Mas, mesmo nas obras de arte mencionadas acima, haveria um equilíbrio e uma regularidade que, se não constituem o ponto exato do trabalho (elas não deveriam ser admiradas por sua consonância), funcionam como o veículo para que a informação não se obstrua no caminho. Caso posicionássemos, por exemplo, a cadeira em um canto apartado da

sala, como em *Three Chair Event*, de George Brecht, o efeito tautológico seria anulado e a interrogação giraria em torno dos motivos obscuros para tal assimetria, tanto funcionais como intencionais. Do mesmo modo, se a reprodução fotográfica de alguns desses objetos viesse acompanhada de uma moldura dourada ornamentada, tal indício encaminharia a obra para uma interpretação plausível acerca de um enunciado voltado para a afirmação do “privilégio da arte sobre os objetos do real”

Kosuth aprendeu a lição minimalista do emprego da simetria a fim de evitar o grau relacional de uma obra, bem como a sua depuração de componentes ornamentais ou manuais no intuito de comunicar uma literalidade. Por mais que propague a primazia do conceitual ao perceptivo, ele sabe que para comunicar essa intuição seria necessário articular a sua obra em uma estrutura sensorial que metaforizasse a sua proposição. Do mesmo modo que uma literalidade completa não seria possível no universo artístico (e um exemplo disso é a cizânia toda que *Equivalent VIII* de Andre havia causado), a identidade entre percepção e informação na obra de Kosuth dependeria de configurações específicas para que a representação de seu enunciado pudesse ser entregue da maneira devida. Para não comunicar nada além da redundância, deveria haver uma exatidão formal que anulasse todas as outras possibilidades que não as possíveis a serem metaforizadas por elas (é preciso, portanto, pensar na correção das formas para que elas não impliquem causas insólitas e estranhas à própria formulação da peça, para que não acarretem compreensões não abrangidas nos seus cenários possíveis). Constatar isso não é o equivalente a acossar uma beleza incidental no urinol de Duchamp que o aproximaria das obras criadas por Brâncusi, alegando qualquer mérito contemplativo acerca da “beleza de um documento” e procurando encaixar a obra dentro de uma função que não a abarque. Trata-se de reconhecer que para o desempenho da função que ela procura desempenhar, uma justeza composicional envolverá uma tomada de decisões configuracionais elementares.

E é precisamente esse o ponto que fará o filósofo da arte Peter Osborne censurar, em um ensaio denominado “Conceptual Art and/as Philosophy”, as investidas de Kosuth por um conceitualismo puro contra uma arte conceitual calcada em matrizes perceptivas pictóricas e escultóricas, como na tentativa seccional de apartar do termo as criações de Huebler, Barry ou Weiner. “Ainda assim, seu próprio trabalho consistiu basicamente do ato de inserir a língua dentro do contexto visual. De que modo representações visuais da linguagem poderiam ser purificadas das estruturas pré-estetizadas do design tipográfico ou da caligrafia?”⁴². Evocando

⁴² Peter Osborne, “Conceptual Art and/as Philosophy” in Michael Newman e Joe Bird (org.), *op. cit.*, p. 61 (tradução nossa).

o artista Jeff Wall, que encontraria no tipo de afirmação de Kosuth uma espécie de retórica publicitária (o que não é necessariamente particularidade sua, já que esse tipo de asserção é corrente no gênero literário do manifesto artístico), Osborne alega que o que Kosuth lograra, no seu caso, teria sido uma estetização do positivismo lógico. Para o autor, a verdadeira questão não consistiria em “eliminar ou reduzir as dimensões estéticas do objeto (suas características morfológicas) mas saber como regular criticamente em cada instância o jogo entre os termos ‘estéticos’ e ‘conceituais’”⁴³.

VII ART & LANGUAGE

Em maio de 1969 é impressa a primeira edição da revista Art-Language, publicação elaborada pelo grupo de Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell no Reino Unido, dedicada a operar como uma das principais embaixadoras do conceitualismo de cunho analítico, cumprindo tanto um papel acadêmico no levantamento de questões referentes a uma filosofia da arte de teor linguístico, como também oferecendo um espaço alternativo para a veiculação de obras de arte conceituais, que passavam a prescindir da exibição em ambientes tradicionais como museus, galerias ou centros culturais em suas articulações menos objetuais. Com o subtítulo “The Journal of Concept Art”, a revista acolhia em seu primeiro número as sentenças de Sol LeWitt, as declarações de Lawrence Weiner, os poemas da série *Schema* de Dan Graham, notas de Baldwin e Bainbridge, além de um editorial assinado por Atkinson. Do mesmo modo que Kosuth, seus criadores também haviam percorrido o caminho pavimentado pelo minimalismo nos anos anteriores e trilhado a partir dele conclusões semelhantes a partir de uma desmaterialização progressiva do objeto artístico, de modo que a publicação (que dura até o ano de 1985 com constantes mudanças em seu corpo de membros) funcionava como uma espécie de solidificação metodológica e um compromisso firmado em torno de mútuas afinidades.

Michael Baldwin, por exemplo, havia criado em 1965 a peça *Mirror Piece*, que iria antecipar a utilização de espelhos que seria empregada nos anos vindouros por Morris e Judd (e filtrado por um teor poético em Michelangelo Pistoletto), instalação constituída da adesão básica de uma superfície reflexiva em telas de madeira. De modo distinto da utilização pelos minimalistas, a obra, que receberia mais de uma variação em um futuro próximo, apareceria acompanhada, em sua versão de 1967, de “treze páginas de textos e diagramas que tanto

⁴³ *Ibid.*, p. 62.

explicavam como as imagens refletidas no espelho eram refratadas por camadas mediadas de vidro como teorizavam acerca dos limites da percepção visual”⁴⁴. Em 1967, Baldwin e Terry Atkinson conceberiam *Map to Not Indicate*, obra constituída de um mapa cujos únicos contornos apresentados eram dos estados do Iowa e do Kentucky, com um vasto espaço em branco ao seu redor e contando, abaixo, com uma extensa legenda acerca de tudo aquilo que ele não indicaria (em uma curiosa transição de categorias, passando por países, estados, províncias, oceanos, golfos, lagos e rios, além da irônica delimitação das fronteiras adjacentes aos estados do Iowa e ao Kentucky, não indicadas nele).

Também por volta dessa época, entre 1967 e 1968, o artista Mel Ramsden, que viria a se tornar um dos primeiros a se associar com o grupo, criava a sua série *Secret Painting*. Nela, o autor remetia de um modo referencial à pintura monocromática, posicionando um quadrado preto no canto esquerdo da obra ao lado de uma inscrição que enunciava: “O conteúdo dessa pintura é invisível; o caráter e a dimensão do conteúdo devem ser mantidos permanentemente secretos, conhecidos apenas pelo artista”, em uma alusão à dependência ainda maior da semântica e da história para a diferenciação de uma peça minimalista. Vale ressaltar que Ramsden realizara uma série dessas obras, cada uma delas metaforizando um conteúdo específico inacessível a qualquer um além dele. Entretanto, à crítica de arte interessa menos eleger e especular acerca de um significado oculto em uma polissemia infinita e mais compreender o mecanismo que permite a comunicação desse estímulo às suas conjecturas. É pelo emprego repetido e recorrente do mesmo expediente que Ramsden consegue transmitir de modo mais acentuado a imagem de múltiplos conteúdos sendo comunicados a partir de uma mesma configuração, embora nesse caso os “novos conteúdos” apresentados não digam respeito às novas intuições do artista mas ao acréscimo redundante de novos quadros à série de modo reiterativo, criando uma obra que indaga de modo filosófico consciente acerca das deficiências da teoria apresentacional e que oferece ainda, de modo colateral, limites para uma hipótese ideal.

⁴⁴ Robert Bailey, *Art & Language international: Conceptual art between worlds* (Durham, Duke University Press, 2016), p. 21. (tradução nossa)

MEL RAMSDEN: Secret Painting, 1967. Fonte: wikimedia.org

Nos três casos mencionados, há uma recorrência do emprego de textos e diagramas a sustentar os aspectos visuais da obra, adequando os seus aspectos perceptivos a eles. No entanto, nessas obras ainda há um proeminente acompanhamento visual, quer seja através da transmutação da configuração visível alcançada por um espelho, quer seja pela economia representativa de um mapa desenhado, quer seja por um minimalismo pictórico (ou, no caso de Kosuth, a presença de um objeto real e de uma reprodução fotográfica). Há ainda certa margem de ambiguidade que é obtida através da justaposição dos elementos constituintes da obra em algumas delas, de modo que o efeito obtido não é estritamente tautológico.

Nos trabalhos de Ian Burn, também associado com o grupo, esses componentes eram conjugados em um mesmo plano, através de uma sobreposição de camadas que inscrevia no próprio espelho uma declaração textual convidando a uma reflexão mais ampla, não somente tipicamente redundante como na inscrição *Looking Through a Piece of Glass*, de sua obra de 1967, que descrevia a elementaridade da ação física desempenhada pelo espectador na obra mas também em condição mais vaga e sugestiva, como em *No Object Implies the Existence of Any Other*, proposição que exigia um tipo de especulação semiótica quando contrastada com a superfície na qual ela se assentava e com a espacialidade refletida dos espectadores e do ambiente. Essa fresta, entrevista e perseguida por artistas como Victor Burgin, bem distintos do conceitualismo linguístico do grupo Art & Language, indicará diferentes possibilidades de aplicação da montagem entre texto e imagem a fim de viabilizar que um novo sentido surja dessa dialética (no caso de Burgin informado pela filosofia continental que remonta a Barthes e a Michel Foucault). O próprio Burn adentrará essa brecha e, em 1970, ao lado de Ramsden, se cansará do caráter autocentrado das proposições analíticas. “Era tempo de os artistas

conceituais voltarem-se não à ‘proliferação de significados designados’, mas sim ao ‘mosaico semiótico’ do qual se extraía o sentido”⁴⁵, afirmava, em direção a uma crítica institucional.

Há, entretanto, uma cronologia que deve ser detalhada a fim de narrar o itinerário do grupo Art & Language de uma pré-história em que ainda havia a complementaridade do objeto para um tipo de prática que envolveria cada vez mais o uso independente do texto e levaria por fim a um modelo de indexação e comparação entre as proposições filosóficas do próprio grupo e do mundo da arte. É necessário também, para que a tarefa tenha êxito, estabelecer um breve panorama entre o núcleo britânico do grupo, composto pelos seus quatro fundadores, e as suas ramificações internacionais, que contavam com Burn, Ramsden e Kosuth. Esse trajeto, que começa com a primeira versão de *The Air-Conditioning Show*, em 1967 e que passa de modo significativo pelo editorial de Terry Atkinson na publicação de 1969, chega ao modelo comparativo de Burn e Ramsden no início dos anos 70 e culmina em uma série de tentativas de síntese filosófica por meio de sofisticados métodos de organização, em uma obsessiva jornada por catalogação, indexação e arquivamento, que revelaria algumas distinções capitais em torno de práticas e postulados, mas que indicariam alguns expedientes comuns em torno daquilo que viria a ser chamado de “estética administrativa” ou “estética de escritório”.

No caso de *The Air-Conditioning Show*, uma distinção entre a obra de arte visual e a sua contextualização linguística é travada de modo mais incisivo. Constituída pela disposição de um climatizador de ar no canto de um recinto, a obra, planejada inicialmente por Baldwin em 1967, atribuía o estatuto de obra de arte à corrente de ar que saía do aparelho. Todavia, a sua estratégia era bem distinta do *ready-made* puro duchampiano, que consistia na apropriação de um objeto não-artístico em um contexto privilegiado, mas que compartilharia de modo geral uma propriedade física análoga às manifestadas por obras de arte de seu tipo (um *ready-made* tridimensional e uma escultura dividem, a seu modo, a mesma condição em termos de espaço e visualidade). Na obra de Baldwin, havia uma redução ainda maior desses aspectos, despedindo-se dos fatores visíveis em um tipo de diálogo mais direto com a arte minimalista, da qual procurava se distanciar. Enquanto o minimalismo reduzia a obra ao seu atomismo, depurando a escultura ou a pintura de tudo aquilo que contradissesse a sua elementaridade, a peça em questão abstraía ainda mais esse caráter, deslocando-a de seu estado sólido para um estado gasoso. Não se pode falar, nesse sentido, de uma peça “desmaterializada”, como viria a ser o mote de críticos como Lucy Lippard, uma vez que mesmo uma definição tradicional de matéria, que a entende basicamente como o objeto dotado de massa e volume, abrangeria em si a existência de gases. Tomada em um sentido

⁴⁵ Paul Wood, *Arte conceitual*, trad. Betina Bischof (São Paulo: Cosac & Naify, 2002), p. 49.

menos rigoroso, é possível compreender que o lema da “desmaterialização” girava em torno de uma redução dos seus aspectos visuais, já que aquele que, no recinto, se aproximasse da massa de ar que emanava do climatizador teria a chance de experimentá-la sensorialmente.

No entanto, não é tanto nesse aspecto que a obra identifica os predicados da produção minimalista naquilo que considera positivo e negativo e sim no entendimento das implicações teóricas que ela carrega consigo. Do mesmo modo que as luminárias de Flavin ou que, de um modo geral, as próprias esculturas propriamente ditas passariam a incorporar a previsão de um movimento relativo do espectador na fruição da obra e que levariam aos desdobramentos dos espécimes de *land art* que abrangem um espaço real como parte integrante da peça, a peça de Baldwin continha em seu núcleo uma noção subjacente desse problema e uma radicalização das estratégias para que esse tipo de percepção fosse alcançada. Mas, embora esses fatores estivessem presentes no seu resultado final, eles surgiam somente de modo colateral. O interesse de sua construção não residia na vontade de tornar o ambiente todo parte de uma fruição mais ampla. Para o grupo Art & Language, as obras minimalistas, ainda dependentes desse caráter visual, estendiam essas preocupações para a espacialidade do ambiente que as circundavam. Além disso, elas provocavam um tipo de experiência fenomenológica que permitiria a fruição da obra sem o esforço analítico.

Embora os tijolos de Andre guardassem relações de equivalência com materiais ou movimentos cotidianos, quando apresentados em um contexto privilegiado ou organizados em uma certa estrutura, passavam a ser tomados por sua “transfiguração”, assim como os *readymades* de Duchamp ou as caixas Brillo de Warhol. Fora desse contexto, eles poderiam se confundir com os objetos com os quais guardavam uma relação de similitude ou igualdade (como de fato ocorreu com Andre), mas dentro de uma galeria ou de um museu, depois de uma internalização de seus problemas, não haveria qualquer obstrução no esforço cognitivo do espectador para olhar para eles e tomá-los como tal. À parte uma legenda ou uma indicação qualquer que sinalizasse o título ou a data de produção da obra, eles não dependiam de um caráter linguístico para ser identificados como tal. Não se pode dizer o mesmo de uma coluna de ar que é expelida de um climatizador. Não só porque o aparelho guarde ele mesmo uma relação de ambiguidade entre objeto real e contexto artístico (se assim fosse, a condução do problema seria semelhante a das peças de Duchamp), mas porque é a corrente de ar, nesse caso, que deve ser identificada como tal, não à maneira metafórica dos quadros invisíveis que Klein expusera em sua exibição ou do telegrama assinado por Rauschenberg, mas porque se tratava justamente de matéria. É nesse ponto que reside a principal distinção entre um tipo de conceitualismo indutivo, que parte da experimentação ou da observação antes de formular as

suas hipóteses, e um conceitualismo dedutivo, que antes as formula e depois as verifica. No primeiro caso, as peças adquirem uma conotação metafórica, ao passo que no segundo, elas se tornam derivadas de um exame e uma pesquisa analítica. No caso de *The Air-Conditioning Show*, Baldwin e Atkinson, em uma internalização dos problemas teóricos do minimalismo, os levavam às suas contradições do mesmo modo que o minimalismo antes lograra implodir a premissa da especificidade do meio.

Se os fatores perceptivos fossem realmente tudo o que importavam na arte de Andre, eles não seriam dotados de profundidade crítica ou de qualquer propriedade retórica e, em uma reedição da teoria apresentacional, só restaria ao crítico elogiar o seu arranjo razoável ou a qualidade do material (e nesse sentido as verbalizações incisivas daqueles que protestaram contra a sua aquisição não estariam distantes da verdade). Mas seus tijolos eram dotados da internalização dos problemas históricos e críticos, e eles metaforizavam propriedades que só poderiam ser compreendidas dentro de um contexto que detivesse os códigos para lê-las. Essa “literalidade”, almejada por sua obra, só poderia ser compreendida como uma representação metafórica da “literalidade” em termos artísticos comparativos, dependendo da textualidade e de uma familiaridade reiterada e travada continuamente com suas convenções para ser assim percebida. No caso de uma peça como *The Air-Conditioning Show*, esse caráter seria abraçado na própria formulação: a sua apresentação vem acompanhada de textos que complementam as informações necessárias para a sua compreensão devida e são incluídos como sua parte. Da mesma maneira que as peças espelhadas de Baldwin, os mapas que ele realizara com Atkinson, as pinturas de Ramsden ou os objetos de Kosuth, é justamente uma adesão decidida ao caráter textual como componente da obra que explicitava a sua natureza filosófica e teórica e que permitia que as questões levantadas por ela fossem absorvidas. Nesse sentido, a mitologia da condição artística como aquela voltada para o levantamento de questões e para a atualização constante do conceito de arte encontrava na correspondência plena entre arte e discurso artístico a sua confirmação, com o emprego do caráter hermenêutico correntemente delegado ao papel do crítico ou do teórico invadindo de forma mais incisiva a criação do objeto artístico.

TERRY ATKINSON E MICHAEL BALDWIN: *Air-conditioning Show / Air Show / Frameworks*, 1966-1967. Dez folhas de papel impresso, papel cartão e alça de plástico destacável. Fonte: tate.org.uk

Da mesma maneira as revistas, espaços habitualmente reservados à construção do discurso artístico, passam a funcionar como locais próprios para a veiculação da obra de arte. Em sua primeira edição, a revista *Art-Language* reivindicava esse papel. Em um caminho inverso à *The Air-Conditioning Show*, em que o texto adentrava o espaço artístico, as obras de arte de Graham ou de Weiner passavam a figurar em um ambiente tradicionalmente teórico. Mas, não tardaria para que o próprio discurso artístico passasse a ser também pleiteado como um objeto artístico. Dentre as principais diferenças alegadas entre o grupo *Art & Language* e a obra de Sol LeWitt, por exemplo, cujas sentenças sobre arte conceitual apareciam em tal publicação, ou mesmo entre as páginas diagramadas de Robert Smithson em outras revistas, era que eles não nutriam qualquer desejo de realizar a passagem desses textos para a condição de arte, ao passo que o grupo de Baldwin e Atkinson, ratificando ainda mais a equivalência entre arte e filosofia da arte, passaria a considerar as suas especulações artísticas em formas de ensaios, artigos, notas e textos em geral como obras de arte, as expondo eventualmente em museus ou galerias, mas também aceitando-as como tal em suas próprias condições originais.

No editorial de 1969, Atkinson principia o seu argumento de modo parecido à Kosuth, reconhecendo os ganhos teóricos obtidos pela autocrítica modernista (ele cita aqui a pintura cubista) no questionamento de seu meio, ao mesmo tempo que queixa-se dessa crítica não ter se expandido para além dele. “Inicialmente, o que a arte conceitual parece fazer é questionar a condição que parece governar rigidamente a forma de arte visual - que a arte visual continue visual”⁴⁶. Para isso, o artista elenca alguns expedientes comuns de obras que, em anos anteriores, haviam passado cada vez mais a empregar expedientes textuais em suas criações. Mas, nesse tipo de obra cuja ideia é “expressada através das qualidades semânticas da língua

⁴⁶ Terry Atkinson in Ursula Meyer (org.), *Conceptual art* (Nova Iorque: E.P. Dutton, 1972), pp. 9-10 (tradução nossa).

escrita”⁴⁷, as fronteiras entre as convenções tradicionalmente designadas ao discurso artístico e o seu objeto começavam a se borrar, ao passo que a questão que começava a se colocar já não era mais se uma obra de filosofia da arte realizada por uma artista conceitual poderia ser entendida como arte propriamente dita, mas se as obras passadas de filosofia da arte deveriam também ser compreendidas como tal. Atkinson recorre, nesse caso, à intenção do artista como um argumento contrário a essa hipótese, embora ele não precisasse evocá-la para garantir o ponto.

Um *ready-made* não converteria retrospectivamente em arte toda uma série de objetos que emprestariam a sua forma a ele. Duchamp, ao designar um urinol enquanto arte, não abriu um precedente para que todos os mecanismos hidráulicos fossem imediatamente concebidos como tal⁴⁸. Por outro lado, a intenção do artista se demonstra limitada quando pensamos em objetos de estatuária ou de arquitetura não concebidos dentro do conceito de arte ou do meio em que se inserem, mas que são incorporados às convenções artísticas.. Do mesmo modo que um urinol em um contexto artístico tem as suas características mecânicas desconsideradas, um objeto doméstico de tempos passados concebido para funções práticas com qualidades escultóricas notáveis à tradição de seu meio também ocasionaria efeito semelhante. Nos dois casos, a apreciação que exercem ao espectador em um contexto artístico diz respeito à sua funcionalidade dentro dele, enquanto representante de uma “etiqueta” (de uma categoria ou um gênero) privilegiada no discurso artístico (lembramos dos exemplos de Argan acerca do saleiro de Cellini). Por outro lado, uma peça que, dentro de um contexto artístico, leva em consideração alguma condição mecânica (como obras de arte cinética que criam mecanismos dinâmicos de movimento), cuja engenharia é parte integrante do sentido que procura criar dentro do meio artístico, deve ter essa funcionalidade “prática” considerada simultaneamente à sua funcionalidade artística. O problema para Atkinson é maior porque o tipo de proposição artística que defende depende de uma identificação com o mito da arte enquanto filosofia artística.

Para Kosuth, por exemplo, a arte se mediria a partir de uma autocrítica do conceito de arte, o que implicaria a ele que objetos realistas teriam uma condição artística “menor” do que obras de arte modernistas (e essas que peças minimalistas, *ready-mades* puros, etc). Nesse caso, toda obra seria lida a partir da sua contribuição enquanto crítica e questionamento de seu meio, e o privilégio por esse predicado terminaria por obscurecer a experiência e os motivos contidos em outras obras de arte, reduzindo-as a um elemento comum de apreciação que não

⁴⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁸ Por mais que o artista criasse múltiplas versões e estimulasse reproduções de seus *ready-mades*.

faria jus às suas identidades e razões, ao mesmo tempo que privilegiaria a filosofia geral como campo dotado de condição artística maior do que a própria pintura ou escultura. Fica claro, a esse ponto, que se espremermos tais implicações perceberemos a confusão entre a função da arte e da filosofia, equívoco que não faz jus nem a uma nem a outra. Por outro lado, não seria justo desconsiderar esse motor na criação artística.

Em um *ready-made* que se apropriasse de um objeto qualquer sem qualquer motivação perceptiva, a sua única função artística se encontraria na mera atribuição teórica de valores. Em seu caso, seria possível negligenciar os aspectos plásticos presentes nele, malgrado toda incidentalidade que surgisse em sua apreciação (lembremos de como Duchamp selecionou a partir de um objeto dotado de certa neutralidade visual e como ainda assim a condição da obra foi desconsiderada nas comparações eventuais com as esculturas de Brâncusi). Em uma obra pós-impressionista ou fauvista, que levasse acentuadamente em conta os efeitos retinianos em sua elaboração, haveria uma perda considerável em se negligenciar a plasticidade presente em sua formulação e tomá-la meramente pelo seu caráter teórico. Um *ready-made* que herdasse de um objeto com mecanismos internos a sua configuração mas que não os desejasse levar em conta teria esse engenho negligenciado. Por outro lado, no exemplo do cinetismo (pensemos na peça autodestrutiva de Tinguely), o funcionamento apropriado de sua engenharia deve ser levada em conta para o sucesso da obra (tanto para a sua autodestruição como metáfora para a proposição artística que levava em conta. Do mesmo modo, podemos negligenciar os aspectos teóricos contidos em uma peça sensorial, mas não seria justo não levar em conta o dispositivo criado por uma obra de arte conceitual que levasse em conta justamente esse fator como a sua mola propulsora. Isso não implica, é claro, medir a obra a partir da veracidade das questões levantadas por ela (trata-se, em última instância, de arte e não de filosofia), assim como não se mede o sucesso da pintura realista a partir de sua correspondência com o objeto real, o que a tornaria dentro dessa perspectiva sempre inferior à fotografia realista. Mas, é necessário que tomemos a teoria, bem como a realidade, a literalidade ou o dinamismo, como predicados que cada tipo de arte (conceitual, realista, minimalista ou cinética, no caso) procuraria representar. O seu valor reside justamente nos mecanismos representacionais desenvolvidos por elas e não tanto na confirmação de tais predicados no meio não-artístico.

Caso quiséssemos perseguir a hipótese e apresentar em contexto literário um exemplar da *Crítica da Razão Pura*, de Immanuel Kant, ou de *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger, já não procuraríamos a sua validade enquanto premissa filosófica, mas apreciaríamos o método de exposição de um argumento, a construção de sistemas, as orações empregadas, as marcas de estilo, e assim por diante. Não discutiríamos com os filósofos acerca da validade dos seus

pontos de vista e desconsideraríamos a procura da verdade em suas obras, como não levamos em conta as propriedades hidráulicas da peça de Duchamp ou os méritos práticos culinários de Cellini. Para que uma peça de filosofia da arte de tempos passados fosse aceita no rol de objetos artísticos, não levaríamos em conta os seus argumentos propriamente ditos, mas como eles foram representados. No entanto, o raciocínio embutido dentro do mito da teoria da arte faz o caminho inverso: a representação não importa tanto para ele quanto o caráter filosófico, que passa a ser tomado como uma das prerrogativas reais para a peça (as obras passariam a ter maior ou menor validade a partir da contribuição que efetuariam para esse esclarecimento do conceito de arte). Nesse sentido, um exemplar de *Laocoonte*, de Lessing, ou de *Art and Its Objects*, de Richard Wollheim, teriam um peso artístico maior para os proponentes de tais formulações do que as pinturas de Poussin ou as esculturas de Canova. Tal hipótese, ainda que plausível dentro do cânone de quem a propaga, revelaria logo a sua pouca serventia funcional, com uma aplicabilidade tão limitada que logo exigiria a criação de um termo distinto (caso o conceito de arte houvesse sido usurpado de tal forma) para as peças do pintor francês ou do escultor italiano. No nosso caso, resgatar tanto uns quanto outros depende da proposição da arte como uma espécie de ficção voltada para a representação, de modo que não nos interessa a veracidade de seus postulados filosóficos para que reconheçamos o valor de tal proposição em uma cronologia artística, bem como não acreditamos que a fotografia desampara a pintura realista a partir da ficção da imitação da realidade. Trata-se de um uso relativo desses mitos particulares do artista ou de uma estética para entendermos o que realizarão a partir disso sob tais narrativas e como suas obras metaforizarão esses aspectos.

Mas Atkinson compreende a questão nesses termos e as indagações que ele realizará a partir disso, bem como as inquirições do grupo Art & Language nos anos vindouros girarão justamente a partir do levantamento de tais problemas. No editorial, quando imputa à intenção do artista conceitual motivação distinta do teórico da arte, ele não conclui a questão com ela, mas a utiliza como base para as demais indagações. Para começar, ele credita às convenções (“relacionamentos e pontos de vista distintos em relação à arte”⁴⁹), bem como à natureza de seu envolvimento com a arte, uma distinção entre as formulações de um artista conceitual e de um filósofo da arte de tempos anteriores. Embora não precise que tipo de compromisso seria esse nem qual a condição desses pontos de vista, há uma espécie de intuição a respeito de uma natureza retórica em um determinado contexto artístico que seria desenvolvida de modo mais acentuado por Danto no desdobramento de suas investigações. Depois, ele se pergunta não só se uma obra de arte teórica poderia contar como objeto artístico mas se, caso a questão fosse

⁴⁹ *Ibid.*

elaborada de modo inverso, uma peça conceitual poderia contar como um ramo da filosofia da arte. Ele responde afirmando que haveria duas opções dentro desse cenário: ou deixar os dois campos separados, considerando tais peças como meramente filosóficas, ou permitir que uma área periférica entre ambas possa ser borrada de modo que a arte não seja considerada apenas como a criação de objetos visuais.

Não podemos nos esquecer, contudo, que o urinol de Duchamp ou os tijolos de Andre não perdem as suas possibilidades funcionais quando ascendem à condição artística. Nesses casos, há somente um deslocamento de suas propriedades retóricas, de um cenário original em que eles haviam sido criados para a higiene pessoal ou para o setor da construção, para outro. Do mesmo modo, uma obra de arte com natureza filosófica poderia ser encarada tanto como dotada de funcionalidade prática e viável para o campo da filosofia de arte, como dotada de uma propriedade simbólica pertinente ao campo da arte. Nesse caso, o que diferencia ambas é a função que se extrairá delas em cada contexto. O contra-exemplo da hipótese de tomarmos o livro de Kant ou Heidegger como literatura é a possibilidade de extrair argumentos filosóficos de uma obra literária de Dostoiévski ou Proust, por exemplo. Dentro dessa perspectiva, aquilo que aproveitaremos da obra dependerá do tipo de função que faremos dela.

Nesse ponto, acredito, podemos responder às questões que Atkinson levanta no resto de seu ensaio. Quando o artista se pergunta se esse próprio editorial poderia ser considerado como obra de arte, acreditamos já ter respondido à indagação, tanto por não considerarmos de tal forma somente as peças de arte visual (havia no tipo de discussão teórica um conceito de arte que não parecia inclusivo o suficiente para abranger a literatura, a música ou outras peças além da pintura e escultura, o que torna no fundo essa questão um falso dilema), mas pelo fato de, tomando arte como representação, acreditarmos poder encaixar sob essa ótica mesmo os livros de filosofia da arte inseridos à parte da intenção original do artista. Do mesmo modo, ao concedermos aos objetos artísticos também a hipótese de serem utilizados para finalidades não artísticas, concedemos às obras de natureza conceitual a chance de funcionarem de modo polivalente como exemplares de arte e filosofia da arte. Esse tipo de constatação independe do contexto em que a obra for apresentada, mas será possível justamente a partir do tipo de expediente empregado pelo grupo Art & Language nesse estágio. Ao realizar a transfiguração do objeto de teoria da arte para a condição artística (expondo as suas páginas no museu) ou desprender o contexto espacial como prerrogativa para ele (utilizando a revista como um ambiente tão apto à veiculação de obras de arte como uma galeria ou um espaço cultural), o grupo estabelece uma relação mais direta com o problema do reconhecimento de uma obra de arte.

É essa questão do reconhecimento, que envolverá tanto a aplicação de novos contextos para velhos meios quanto a produção de novos meios em velhos contextos, que questionará de forma mais estabelecida a teoria da arte apresentacional, amparada somente na imediatez da verificação. No editorial (alçado à condição artística), Atkinson elenca quatro tipos cognitivos de identificação de uma obra de arte. O primeiro consistiria na construção de um “objeto que possua todas as características morfológicas já estabelecidas como necessárias para que ele possa contar como obra de arte”⁵⁰ (“Isso, é claro, assumiria que tais categorias estabelecidas, como a pintura ou a escultura já se desenvolveram por um período nos quais as regras iniciais e os axiomas tiveram que ser desenvolvidos”⁵¹). Em um segundo momento, o reconhecimento de uma obra de arte levaria em conta o acréscimo de novas características às já estabelecidas. Ele cita como exemplo as colagens cubistas, que, ao contrário das pinturas cubistas, já reconhecidas a partir de seu meio, ultrapassam as fronteiras da especificidade (podemos pensar nas estruturas híbridas de Robert Rauschenberg, que misturavam objetos tridimensionais como cadeiras ou pneus às superfícies pictóricas; ou mesmo nos objetos minimalistas de Judd). A sua terceira definição leva em conta o conceito de estranhamento da disposição de um objeto em contexto que contrarie as expectativas do espectador (o telegrama de Rauschenberg seria um exemplo deste). Um último contexto envolveria a utilização de declarações como técnica artística.

Nesse ponto, o editorial relembra a peça *Declaration Series*, de Atkinson e Baldwin, realizada em 1967, série de indagações filosóficas a respeito da implicação da atribuição do estatuto artístico por meio da declaração para um conjunto de peças cada vez mais complexas. Nesse sentido, não é tanto a atribuição do estatuto de obra de arte a eventos cada vez mais abstrusos que consistiria a proposta dos artistas, mas a investigação filosófica do tipo de desdobramento que tais atos teriam no desenvolvimento da filosofia da arte. Uma das consequências inquiridas é a atribuição de estatuto artístico ao condado de Oxford. “Se o condado de Oxford é declarado como um ambiente artístico, como ficam os objetos dentro dele? Contariam então como obras de arte o Magdalen College, a Christchurch Meadow ou um Volkswagen estacionado na Banbury High Street?”⁵² E como ficaria o reconhecimento do espectador nesse âmbito? Toda vez que ele se dirigisse ao condado de Oxford, passasse por seus aposentos, monumentos e pelos objetos encontrados nele, ele entenderia que tratam-se de obras de arte? Esse tipo de questionamento é muito próximo do estatuto de obra de arte dado por Stanley Brouwn a todas as lojas de sapato da cidade de Amsterdã. No entanto, nessa série

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 20.

de indagações, o que conta não é tanto a atribuição artística ao condado de Oxford (ou ao exército francês ou a qualquer outro exemplo de *ready-made* complexo). É essa formulação de questões filosóficas que constitui na verdade a própria obra do grupo Art & Language. Ela diz respeito à utilização da linguagem e do discurso artístico como a própria obra. Enquanto a escultura ou a pintura modernista praticavam a autocritica a partir de seu meio, Atkinson e Baldwin utilizariam o meio linguístico para praticar essa crítica de modo mais translúcente. O que está em jogo nas implicações acerca do condado de Oxford é o questionamento de uma teoria da arte apresentacional aos seus aspectos mais absurdos demonstrados justamente pelo disparate paradoxal de uma teoria contextual (podemos pensar no tipo de formulação como uma suposição não irônica dos problemas apresentados nos contos de Borges).

De todo modo, o que tais questionamentos implicam é justamente a diferença entre a configuração física possível e o radical formal da obra de arte. Nesse caso, a declaração do condado de Oxford como um objeto artístico não é tanto uma novidade, mas a reformulação em termos ainda mais abstrusos de problemas já contidos em *ready-mades* ou mesmo em obras abertas com uma multiplicidade de configurações em sua apresentação. Em ambas, o contato travado para o reconhecimento da obra enquanto objeto de arte se daria mediante o seu contato com o radical formal. E, como uma obra de arte poderia continuar sendo utilizada em um contexto não artístico (lembremos mais uma vez dos *ready-mades* invertidos de Duchamp), isso não implicaria em modo algum na necessidade de uma mudança de atitude em relação ao condado pelos cidadãos que nele perambulassem. No entanto, se o *ready-made* mais complexo em termos perceptivos (o condado ou o exército francês) não é necessariamente mais complexo de ser compreendido como proposição artística do que qualquer *ready-made* (ambos compartilhariam a mesma condição transfigurada), não se pode negar que a configuração implícita nesse tipo de declaração o torna mais complexo do ponto de vista perceptivo, em uma abstração ainda maior desse âmbito.

Ian Burn e Mel Ramsden identificarão, nos anos 70, uma homogeneidade nessa mesma operação conceitual declaratória de objetos não-artísticos ao estatuto de arte que os fará tomá-las como variação de um mesmo problema. Para eles, a questão não envolvia tanto a determinação da possibilidade ou não de um editorial ou de qualquer outro objeto cotidiano, simples ou complexo, ser tomado como tal. Por trás de todas essas consequências, haveria a mesma resposta filosófica a ser extraída, uma mesma aplicação da técnica do *ready-made*, ao passo que a verdadeira importância de se tomar o editorial como obra de arte era justamente a possibilidade de efetuar uma arte voltada para a produção de conhecimento efetivo sobre seu campo. Na primeira exposição do grupo Art & Language em Nova Iorque, em 1971, palestras

gravadas e tocadas continuamente em uma incessante repetição forneciam a possibilidade. Nas peças subsequentes, os membros “internacionais” do grupo (termo que abrange os seus integrantes não-britânicos, como os dois artistas citados e também Kosuth), passariam a criar sistemas cada vez mais organizados e elaborados de catalogação e organização administrativa dos tópicos discutidos pelo grupo. Em (*INDEX (MODEL (...))*), os ensaios eram “divididos em passagens numeradas individualmente e idiossincriticamente e digitadas então em uma máquina de escrever”⁵³. Em seguida, conforme descreve o historiador da arte Robert Bailey em seu livro “Art & Language International”, publicado em 2016, os “fragmentos resultantes do texto eram colados, junto com numerosas entradas bibliográficas que os acompanhavam e que referiam-se a publicações recentes da filosofia da linguagem e linguística em mais de cem fichas, armazenadas em uma Rolodex”⁵⁴.

IAN BURN E MEL RAMSDEN: (*INDEX (MODEL (...))*), 1970. Fonte: Robert Bailey⁵⁵.

Em relação ao conteúdo temático, a principal renovação que esse modelo de indexação, assim como o ensaio de 1972 “Some Questions on the Characterization of Questions”, promoverão é uma manifestação pela necessidade de desenvolvimento de alternativas de apresentação dos tópicos filosóficos abordados, bem como uma preocupação mais extensiva com o exame do contexto artístico, passando de uma pesquisa que envolve a natureza da arte para uma crítica mais ampla, que implica o conceito de centralidade narrativa e que abarca também a revisão

⁵³ Robert Bailey, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Robert Bailey, *op. cit.*

das premissas filosóficas que amparam as ficções modernistas. De acordo com Robert Bailey, nem Burn nem Ramsden teriam tido contato com o pensamento de Danto nessa altura, apesar de certa correspondência na utilização do termo “mundo da arte”. Conforme o historiador, no entanto, a principal distinção empregada seria em torno da visão dos artistas da multiplicidade de mundos artísticos, em uma espécie de reconhecimento da possibilidade plural de narrativas no agenciamento entre os diversos atores presentes no universo artístico. De todo modo, esse interesse expandido funcionará como uma mola propulsora para o tipo de escrutínio que eles realizarão no período, empreendendo uma espécie de análise linguística que “engaja de modo direto com as particularidades da linguagem do mundo da arte ao sujeitá-lo a anotações que analisam suas minúcias em detalhes por vezes excruciantes a revelar o quão arraigadas certas formas de pensar se tornaram e quais suas consequências”⁵⁶. Essas obras resultariam nos seus *Comparative Models*, que têm início em 1972.

Nesse ano, Burn e Ramsden submeterão as páginas da revista *Artforum* à inspeção, através de detalhadas anotações empreendidas pelos dois artistas nos textos e ensaios contidos em uma edição da publicação. Esses comentários, inscritos diretamente em suas folhas, serão expostos nas paredes de um museu, com cada página emoldurada e disposta individualmente ao lado da outra, no âmbito de trazer à tona alguns paradigmas implícitos na eleição de uma agenda pela revista e de questionar outros, verbalizados e discutidos, que apresentariam certas limitações e deficiências na abordagem de tais questões artísticas a partir dos problemas manifestos. Segundo Bailey, estaria embutido na premissa dos artistas do grupo Art & Language a noção de paradigma do filósofo e cientista Thomas Kuhn, que o identificaria como o compromisso e o conjunto específico de crenças que “uma comunidade compartilha de modo a orientá-la em uma direção intelectual”⁵⁷.

Ocasionalmente, a pesquisa dentro de um paradigma gera resultados que parecem contradizer suas suposições básicas e que, caso esses resultados continuem a se provar anômalos, o que Kuhn chama de “ciência normal” - o processo de “solução de quebra-cabeças” que melhora “o escopo e a precisão com o qual o paradigma pode ser aplicado” - não pode mais ser feito de boa fé. Na esteira de tais anomalias, uma disciplina entra em um período revolucionário, cujo objetivo é desenvolver um novo paradigma capaz de explicar tanto o que o velho paradigma poderia explicar bem quanto os resultados anômalos que não poderia. Uma vez que a comunidade científica estabelece um novo paradigma por meio de um processo complexo de obtenção de consenso, ocorre o que Kuhn chama de mudança de paradigma e a ciência normal é retomada novamente dentro do paradigma recém-adotado.⁵⁸

⁵⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁸ *Ibid.*

No entanto, Burn e Ramsden identificariam naquilo que denominavam o “Modelo *Artforum*” (o próprio formato da revista e a maneira como os termos da discussão seriam colocados), um protótipo de um ponto de vista reificado, no qual os argumentos seriam apresentados a partir de uma relação passiva e automática com a produção de conhecimento. Nesse sentido, não só eles não eram capazes de responder aos problemas que se encontrariam fora do escopo de seu modelo, como sequer ofereceria através dele a chance de pensar nas questões transmitidas como problemas de fato. Esses enunciados retóricos e dogmáticos, que mascarariam a própria dependência e subordinação a um paradigma fazendo-se passar pela própria “naturalidade”, permitiriam a “rejeição de anomalias e protegeriam os pressupostos de serem questionados”⁵⁹. Nas próximas versões dos *Comparative Models*, os trabalhos do grupo Art & Language iriam envolver cada vez mais uma análise da própria linguagem do discurso artístico de modo mais amplo, em uma espécie de perícia científica da utilização retórica da língua que implicaria a construção de pressupostos dogmáticos e que impediriam o avanço da procura por respostas. Ao lado das premissas de Paul Feyerabend em seu livro *Against Method*, publicado no ano de 1975, que defendia que o avanço do conhecimento científico não funcionava somente através do uso empírico de dados, mas por meio de um estudo comparado entre as teorias⁶⁰, o grupo passa a justapor cada vez mais essas teorias, contrastando não somente os postulados do grupo com o do mundo da arte como as premissas de seus próprios membros.

Em meados da década de 70, os trabalhos do grupo Art & Language envolveriam, por conta disso, o emprego de modelos alternativos da utilização da linguagem a possibilitar um estado constante de questionamento de paradigmas, ao mesmo tempo que os assuntos de suas obras orbitariam justamente em torno dessa revisão constante de premissas. Um primeiro passo para isso constituiria precisamente da recapitulação dos escritos anteriores do grupo. Na obra *Index 01*, de 1972, oito armários-arquivos ocupados com textos do grupo são dispostos no local, ao mesmo tempo que quarenta e oito folhas, revelando as relações de equivalência ou discordância entre os textos, eram projetadas por uma Photostat, máquina fotocopiadora e também projetora. Conforme Bailey, o grupo havia feito inicialmente um trabalho de triagem com os textos, reunindo 350 itens. Depois, comparando uns aos outros, “uma relação entre os pares resultantes - alguns com 122,500 em número - era expressa em uma matriz em termos de três categorias possíveis: compatibilidade (lógica ou ideológica) (+), incompatibilidade (-)

⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁰ O exemplo citado por Bailey é significativo: no ensaio “Frameworks and Phantoms”, presente nessa segunda edição dos *Comparative Models*, o artista Michael Corris, ao lado de Mel Ramsden, questionaria uma visão teleológica da arte, afirmando que seria possível ainda se pintar como Tiepolo caso um ponto de vista teleológico fosse abandonado.

e transformação do espaço lógico (T)⁶¹. *Index 01* seria o primeiro de uma série de projetos de indexação.

ART & LANGUAGE: Index 02 (III), 1972. Fonte: lissongallery.com

A principal distinção entre a matriz britânica do grupo e as suas ramificações internacionais é que a primeira enveredou-se por um caminho cada vez mais analítico, que envolveria o uso de sistemas de documentações informados por programas de computador e demais mecanismos oriundos da teoria da informação, enquanto a segunda utilizaria de métodos mais intuitivos. Em 1973, a parte americana do grupo realizara uma série de intercâmbios pessoais mais diretos na reunião periódica no estúdio de Joseph Kosuth a fim de trocar documentos escritos uns pelos outros. Herdando dos trabalhos anteriores de Ramsden e Burn a técnica anotativa, o grupo passaria a efetuar-la insistentemente dentro de seus próprios textos, ao passo que a tarefa “levava à discussões em que as premissas e a bagagem ideológica de cada um vinham à tona para exame, transformação, troca ou rejeição em prol de outras ideias e crenças que poderiam ser então submetidas a desafios similares”.⁶² Essas invectivas foram reunidas posteriormente em formato de livro, denominado *Blurting in A&L*, publicado naquele ano. A disposição textual dele funciona de modo afinado estilisticamente com as peças da série *Index*. Há uma espécie de glossário de termos oriundos da teoria, da crítica e da prática artística em definições sintéticas (chamadas aqui de “blurts” ou, em português, de “balbucios”, um tipo de definição experimental feita de forma rápida). Cada um desses termos alude, no seu pé, a outros verbetes e há muitos verbetes aludidos em cada um, de modo que o caminho ao leitor se torna labiríntico, não só porque ele deve seguir o seu próprio itinerário efetivo, como

⁶¹ *Ibid.*, p. 45.

⁶² *Ibid.*, p. 53.

porque as próprias conexões entre cada um desses verbetes só é entrevista no contraste entre eles (muitas dessas associações são pouco racionais e mais sugestivas).

Nesse ponto, o expediente da montagem, presente nos trabalhos iniciais de Ramsden e Burn, retorna de modo mais decidido, atravessado pela lógica da indexação e catalogação que o grupo desenvolvera a fim de efetuar o método comparado de paradigmas e uma consequente revisão epistemológica. Para escapar do “modelo *Artforum*” de discurso artístico, no qual o modo passivo de transmissão implicaria um viés de confirmação dos próprios paradigmas, o grupo procurara novos mecanismos possíveis, a fim de desenvolver não só novos paradigmas capazes de abarcar os problemas anômalos que os antigos não explicam, mas de possibilitar uma situação constante de autocrítica. Nesse âmbito, a arte conceitual analítica dependia de uma preocupação meticulosa com a forma a fim de comunicar o sentido exato. Questionar a arte de modo distinto do “modelo *Artforum*” envolvia pensar novas configurações para o fim desejado. Recordemos o mito da arte como filosofia da arte que regia os impulsos do grupo: criar um objeto que não questionasse correntemente a condição da arte implicaria, para a arte conceitual analítica, um tipo de arte “inferior”. Nesse sentido, a criação desses mecanismos de anotação, documentação, comparação e justaposição de sentido passaria a ser ainda mais indispensável. Tudo dependia de um modelo exato que estimulasse avanços científicos que descrevessem e exemplificassem os contrastes entre as suposições contidas em cada premissa. No caso de *Index*, os sistemas labirínticos eram dispostos em instalações que convidavam ao manuseio regular dessas fichas, entradas dotadas de informações e esquemas comparativos que ofereciam os principais pontos de contato e afastamento entre elas. Uma operação distinta ocorre em *Blurring in A&L*, em um intercâmbio constante das premissas em uma espécie de *happening* filosófico realizado entre os membros, com a subsequente criação de uma forma aberta em uma estrutura bibliográfica que estimula a criação de novos questionamentos a partir da justaposição de sentidos e a multiplicidade de itinerários.

VIII

IAN WILSON

“A diferença entre arte conceitual e a poesia, literatura ou filosofia é que ela toma o princípio da abstração visual, encontrado nas artes visuais, e os aplica à linguagem. Quando ela o faz, uma abstração não-visual ocorre”⁶³, afirma o artista sul-africano Ian Wilson em uma espécie de manifesto publicado originalmente na revista *Artforum* de fevereiro de 1994. Entre uma série de sentenças (algumas das quais somos reticentes em aceitar no sentido estrito, como a de que a abstração não-visual não teria conteúdo), o que retemos (removendo a matiz retórica de afirmações como a de que a arte conceitual estaria além do espaço e do tempo), é a ênfase de Wilson nos aspectos efêmeros da obra e a procura por uma forma ainda mais depurada de intuição. De todos os artistas conceituais, Wilson é o que mais demonstra certa afinidade com o pensamento idealista e boa parte de suas orações operam como uma espécie de projeção de tais predicados croceanos na produção conceitual como um todo. “Pensamento sem um objeto de pensamento é um conceito sem forma”⁶⁴, alega em certo ponto, depreendendo a partir daí que um estado inspirado só poderia vir de um conceito sem forma, que só um estado desperto poderia acessar tal conceito sem forma e que só a estrutura de um conceito universal poderia abordar tal estado. Em um dos momentos que sintetizam sua cosmovisão, o artista afirma em um enunciado, que poderia ser tomado como uma paráfrase do pensamento de Croce, que a “abstração não-visual mostra que o estado inspirado existe independentemente do mundo físico” e que “objetos físicos podem levar a consciência ao estado inspirado, mas existem de modo independente a esses objetos”⁶⁵.

Durante cerca de vinte anos, após aquele que teria sido até então o último trabalho materializado realizado pelo artista (trata-se de um círculo de giz desenhado no chão e um outro na parede no ano de 1968, c.f. *Circle on the Floor* e *Circle on the Wall*), Wilson se dedicara a uma espécie de mídia ainda mais efêmera que os *happenings* ou que as artes da performance: a comunicação oral. De 1968 a 1986, o artista realizara a sua série de diálogos denominados *Discussions*. Neles, em uma espécie de arte maiêutica, Wilson estimulava os interlocutores a responder questões filosóficas e especulativas acerca do conceito de tempo e comentar questões metafísicas mais amplas em torno da ideia do Absoluto, do indizível e do não cognoscível. Em 1986, em um hiato de tais discussões em um período de mais de dez anos, Wilson retornaria à materialização e passaria, embora operasse principalmente através

⁶³ Ian Wilson in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *op. cit.*, p. 414.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 417.

da linguagem escrita. Em 1999, no entanto o artista retoma os seus diálogos, que durarão até a sua morte no ano de 2020⁶⁶.

De modo bem distinto à arte de Long, nas quais os registros fotográficos, mapas e “suvenires” procurariam suprir, de modo deliberado, a ausência de contato com o objeto em sua configuração manifesta, Wilson decide pelo desencorajamento a qualquer documentação de seus diálogos socráticos, ampliando ainda mais a dissonância entre o radical formal da obra, as suas manifestações efetivas e o acesso ulterior a elas. Evidentemente, isso não impede uma aventura “platônica” de terceiros na busca por uma reconstrução não planejada das conversas de Wilson. No ano de 2006, o Van Abbemuseum, localizado na cidade de Eindhoven, na Holanda, decidiu tomar para si tal papel e iniciou uma espécie de “escavação” arqueológica dos diálogos de Wilson, reconstituindo-as com aqueles que teriam participado de tais colóquios. A iniciativa culminou posteriormente em um livro denominado *Ian Wilson - The Discussions*, publicado no ano de 2009.

Independentemente da existência de tal edição, o que é possível absorver atualmente da obra original de Wilson, em sua não-tangibilidade, é justamente o seu enunciado e a prática decorrente dele, o tipo de improviso filosófico em torno da gravitação de um conceito ou do grupo deles, a criação de uma estrutura que não só desestimula mas que se ancora firmemente na efemeridade para a veiculação de uma obra cuja percepção e manifestação restringem-se ao caráter autográfico do artista e do diálogo travado com ele, e que resiste às reproduções ou às documentações. Nesse sentido, o seu radical formal só pode remontar a essa formulação e a práxis decorrente dela que, embora filtrada e prismada por uma canalização do diálogo pelo seu conteúdo temático, é suficientemente ambígua e indeterminada ao envolver mais pessoas em sua participação que, com suas respectivas formações a ocasionar sinapses neurológicas das mais distintas, conduzirão cada uma as conversas a direções não prognosticáveis.

Nesse sentido, o mito da filosofia da arte, aliado a uma cosmovisão croceana, se não ocasiona totalmente na comunicação ideal de um conteúdo intuitivo (afinal, a linguagem, a comunicação oral, o próprio corpo do artista, a espacialidade em que a conversa será realizada e a sua duração temporal influenciam de modo simbiótico na emissão e na recepção de tais conteúdos e orientam a percepção, a sensação e o pensamento daqueles que ali participam), é a matéria-prima para moldar esse tipo de abstração não-visual, de que comenta o artista. Mas, se uma abstração depende do isolamento de algumas propriedades, a abstração de Wilson não

⁶⁶ Artforum, “Ian Wilson (1940-2020)” (24 abr 2020). Obituário acessado no dia 30 out 2020 na página: <https://www.artforum.com/news/ian-wilson-1940-2020-82798>

promove necessariamente uma intuição apartada de seu radical formal. É por ele que a obra filosófica de Wilson, constituídas de diálogos filosóficos acerca de conceitos metafísicos, orienta-se em torno desse gênero específico de comunicação oral (trata-se de um diálogo filosófico e não de uma palestra, congresso, seminário, aula ou qualquer outro modo de interação como a “telepatia” de Robert Barry) e filtra qualquer outro conteúdo temático (não são tópicos sobre receitas, esportes ou qualquer outro teor, como nos debates fílmicos imaginários promovidos por Isidore Isou).

Há, portanto, uma forma e uma materialidade a dirigir o tipo de interação, a restringir os rumos tomados na conversa e a elencar para si tudo aquilo que não quer na condução do diálogo. Isso tudo, concedemos, o próprio Wilson reconhece quando afirmava que os objetos físicos podem conduzir a esse estado inspirado (embora para o artista o estado inspirado seja independente da sua manifestação material, enunciado que não compete a nós e nem à nossa pretensão comentar), ao que responderíamos, lembrando a sua própria sentença a abrir essa seção, que são precisamente esses objetos, significados corporificados, que fazem de suas discussões parte do enquadramento da história da arte e não da filosofia.

Em James Lee Byars há um expediente análogo, mas dotado de outros delimitadores. Em 1969, em uma performance televisionada pela emissora Belgische Radio Televisieomroep de Bruxelas, denominada *World Question Center*, o artista se posicionou no interior de um círculo na galeria White Wide Space, na cidade da Antuérpia, para responder questões levantadas por aqueles que o cercavam (dentre eles John Cage e Marcel Broodthaers). Não é, no entanto, a disposição visual e espacial que emoldura de modo distinto a prática de Byars, mas a própria dinâmica da conversação oral: aqui, o artista se dispõe a responder a cada uma das questões com outra questão, de modo que, se em Wilson a imagem do artista como filósofo remetia à figura socrática, em Byars é a do mestre *zen* que endereça a questão para jogos de linguagem que apontam para uma insuficiência do ponto de vista lógico.

IX

HANS HAACKE

No ano de 1971, o artista alemão Hans Haacke, radicado em Nova Iorque, convidado a tomar parte na exposição *Information*, que ocorreria em outubro daquele ano no MoMa - Museum of Modern Arts -, propôs à instituição uma obra que consistiria de um enunciado interrogativo que seria entregue aos participantes do museu, em um esquema simples de pergunta e resposta com as alternativas “sim” e “não”, a ser assinalado e depositado em uma urna transparente de

acrílico. Conforme conta o próprio artista, a proposta teria sido aceita antes da própria questão ter sido formulada, fato que aconteceria somente alguns instantes antes da exposição. Durante três meses, quem quer que comparecesse ao museu, seria questionado: “O fato do governador Rockefeller não ter denunciado a política do presidente Nixon para a Indochina seria motivo para você não votar nele em novembro?”. Equipadas com uma espécie de alarme a anunciar a presença de novas “cédulas” nas urnas, e com cores distintas para cada tipo de visitante (havia uma cédula específica para cada categoria, dentre elas uma para o visitante pagante; uma para o das segunda-feiras, dia de admissão gratuita; uma para os membros da instituição e outra a quem dispusesse de bilhete de cortesia), a obra, intitulada *MoMa Poll*, tinha ainda apuração regular pelos próprios membros do museu no período após o encerramento das atividades.

De acordo com Haacke, em *Framing and Being Framed*, edição com os comentários do artista acerca de sete trabalhos seus realizados entre 1970 e 1975 e com artigos de críticos a respeito de sua produção, as urnas registravam automaticamente ao fim da exposição 25.566 votos para “sim” (o correspondente a 68,7% dos visitantes) e 11.563 votos para “não” (31,3% deles). Além disso, a participação dos “eleitores” correspondeu a 12,4% dos visitantes totais do museu no período. Na época, o irmão de Nelson Rockefeller, David, era um dos executivos mais importantes do museu, e o próprio governador era parte do conselho⁶⁷. Para Haacke, no entanto, a obra sinalizava uma espécie de meridiano entre o início de sua carreira e os rumos que ela tomaria no decorrer dos anos 70. De um lado, ela prosseguia com os experimentos do artista começados entre 1963 e 1965, com *Condensation Cube*, não por conta de qualquer alusão superficial entre o formato cúbico das urnas ou o material acrílico empregado, mas por uma afinidade mais profunda entre o tratamento que Haacke dera ao problema minimalista no período e a abordagem particular que ele traria para a arte conceitual nos anos seguintes.

Em seu “cubo de condensação”, o artista herdava o vocabulário elementarista da arte minimalista não só em sua característica mais imediata (trata-se em última instância de uma estrutura unitária, sem um aspecto relacional racionalizável, desdotada de qualquer ornamento ou de marca gestual, e que utiliza-se de um material industrial na sua composição), mas pelos desdobramentos perceptivos mais profundos que a produção minimalista apontava. Tomando parte de modo enfático da intermediação temporal entre o espectador e a peça, na criação de uma estrutura propícia para a efetivação da passagem do estado gasoso da água para o líquido, a obra, de configuração metamórfica, ao adicionar um evento natural à produção minimalista, escancarava ainda mais os seus predicados de teatralidade, de um tempo *a posteriori* e de uma

⁶⁷ Hans Haacke, *Framing and Being Framed* (Halifax: Press of Nova scotia College of Art and Design, 1975), p. 10.

relação ainda maior com o ambiente externo (deve-se ressaltar que essa passagem dependia em algum grau da relação que a peça estabelecia com os mecanismos de refrigeração do local em que ela estava instalada). Ao mesmo tempo, ela anunciava, justamente por conta dessa relação com a instituição enquanto entidade real, dotada de uma localidade histórica e material, aquilo que preocuparia Haacke nos anos seguintes: uma crítica institucional que, ao contrário das proposições de cunho linguístico e filosófico do grupo Art & Language, mirava no lado político, econômico e social do “mundo da arte”.

Mas, assim como a tarefa do coletivo linguístico não consistia somente da primazia de um cunho “conteudístico” acima dos mecanismos necessários para a comunicação adequada e precisa de seu problema, a aventura de Haacke não envolveria somente um tipo de denúncia protocolar. Junto ao conceitualismo analítico, compartilhava uma afinidade estilística com os materiais empregados: documentos, fotografias, mapas e demais expedientes administrativos e relatoriais compunham a parte física mais evidente de sua obra. Mas, se lá esse impulso teria conduzido a uma espécie de hermetismo bibliotecário ou escritorial, com o desenvolvimento cada vez mais complexo de mecanismos de indexação, consulta e catalogação, ampliando as relações possíveis com o espectador a partir dos choques obtidos pelo excesso de informação, a fim de angariar novos sentidos e redefinir a filosofia da arte constantemente, em Haacke é a preferência pela identificação ou detecção de sistemas macroestruturais que o conduzirá a um tipo de arte em que os mecanismos de interatividade servirão para realizar essa crítica no campo expandido. Em um caminho inverso aos dos artistas dadaístas ou do grupo Fluxus, que tornavam a fronteira entre arte e vida nebulosa por meio de obras que se adaptavam aos contingentes da vida cotidiana através de intuições sensíveis equivalentes, Haacke traz a vida efetiva do indivíduo, enquanto identidade, classe ou agente histórico, para dentro da obra, a fim de revelar as suas características e as funções que desempenham através de análises e de perfis sociológicos.

Entre *Condensation Cube* e *MoMa Poll*, algumas mudanças consideráveis de teor estilístico serão travadas. O deslocamento da órbita perceptiva para uma esfera filosófica é o principal: as urnas não são aqui objetos tridimensionais a serem experienciados de um modo sensorial, mas simples repositórios do resultado final dos exames de consciência daqueles que respondem aos enunciados do autor. Do mesmo modo, não é mais o museu como local físico, dotado de um sistema de ventilação que influencia a configuração física da peça, e sim o seu corpo social: são os frequentadores do museu que alterarão de modo dinâmico os resultados finais apresentados e, mais do que isso, é a própria estrutura econômica da instituição, com os tipos de bilhetes, que moldará essa resposta. Além disso, são os funcionários do local, após o

dia de trabalho, que realizam a apuração, espécie de “artesãos” responsáveis pelo andamento e sucesso da obra, como os artesãos propriamente ditos de Sol LeWitt a executar as instruções gerais contidas em seu radical formal. Para detectar sistemas sociais, Haacke criará sistemas conceituais: obras que acontecem “ao vivo” e que dependem de um número cada vez maior de intérpretes para que o seu resultado final ocorra, como uma espécie de música improvisada a depender da coordenação da simultaneidade de eventos para a sua consequência. No entanto, de modo bem distinto de um *happening*, é a própria identidade do intérprete, a sua história de vida, a classe social a que pertence, o bairro em que cresceu, as suas opiniões políticas, que tomarão parte no seu corolário. Se a estrutura da arte neodadaísta convidava à liberdade e à tomada de decisões, as respostas contidas nas peças de Haacke contarão com um certo ar de inevitabilidade determinista, como se fossem somente a conclusão de um longo percurso que o indivíduo já trilhara em vida.

De *MoMa Poll a Gallery-Visitor's Profile* essa criação de mecanismos interativos e de detecção de sistemas se tornará mais sofisticada (e posteriormente mais delicada também em relação aos desafios que uma crítica institucional a partir da própria instituição, na figura de um *ombudsman*, viria a enfrentar com os próprios executivos e patrocinadores dos espaços que suas obras examinariam). Em 1972, quem visitasse a galeria John Weber em Nova Iorque receberia um formulário com vinte questões a serem preenchidas. De modo mais detalhado do que na “pesquisa eleitoral” realizada no MoMa, Haacke procurava traçar um perfil apurado dos visitantes de tais espaços. A principal distinção residia no tipo de referência pedida. País, cidade e estado em que viviam, idade, renda mensal, ocupação, ancestralidade, o fato de se ter filhos ou não, escolaridade, religião, sexo e o teor da relação do participante pela arte (se ele era um artista, negociante, crítico ou alguém ligado ao universo artístico) eram indagados, ao passo que no formulário anterior as perguntas se resumiam a “sim” ou “não” e toda conclusão do mapeamento social era derivada da cor das células que indicavam o tipo de visitante. Aqui, entretanto, a estrutura do questionário viabilizava a criação de gráficos detalhados a partir das informações dele obtidas e do entrecruzamento delas.

Mais do que perguntas envolvendo as preferências presidenciais dos participantes em uma eleição hipotética, as questões de cunho crítico às instituições museológicas passam a ter mais proeminência (do contrário todo o interesse da obra estaria relegado a uma curiosidade meramente sociológica). “Tem sido sugerido que artistas e a equipe de funcionários do museu sejam representados no Board of Trustees [conselho administrativo] dos museus de arte. Você acha que isso é uma boa ideia?”⁶⁸ ou “Quais museus de Nova Iorque você acha que exibiriam

⁶⁸ *Ibid.*, p. 15 (tradução nossa).

trabalhos críticos ao governo dos Estados Unidos?”⁶⁹ eram apresentadas, intercaladas com os tópicos de cunho político a respeito da opinião da distribuição de renda, das liberdades civis e da participação estadunidense na guerra do Vietnã, além da inclinação política do participante, no intuito de combinar todas essas informações e se traçar a partir delas não somente o perfil do visitante da galeria, mas uma representação microcósmica decorrente da interrelação das respostas concedidas.

De acordo com Haacke, o mesmo edifício da galeria John Weber (que exibia obras de Carl Andre, Nancy Holt e outros artistas) abrigava ainda outras galerias, como a Castelli (que contava com uma exposição com peças de Donald Judd, Frank Stella, Richard Serra, Robert Morris, Robert Rauschenberg e Bruce Nauman) e a Sonnabend (com trabalhos assinados por Jannis Kounellis e Sylvia Bend), de modo que os visitantes de uma tinham o hábito de passar pela outra, e vice-versa (trata-se, nesse sentido, de um perfil ainda mais interativo dos hábitos comuns aos visitantes de galerias nova-iorquinas, não situado somente em torno de uma). Nos treze dias da exposição, 858 questionários teriam sido respondidos, descartando-se deles 1,5% que não continham respostas sérias⁷⁰. A partir dessas respostas, Haacke cruzou as informações e as dispôs em gráficos. No mapeamento concernente à pergunta da aprovação do participante à ideia de artistas e funcionários serem representados no conselho do museu, constatou-se não só que 76% dos entrevistados concordaram com a hipótese, mas que dentre eles o menor percentual (69%) dos que a aprovavam era daqueles sem ligação profissional com a arte, enquanto que o maior deles (82%) era dos próprios artistas. Mais do que isso, o caráter da questão ligada diretamente à inclusão de obras críticas ao governo nos museus revelava não só o perfil dos visitantes, mas uma espécie de percepção pública das instituições. Nesse caso, “nenhum dos museus” obteve a maior taxa de votação, ao passo que “todos eles” só não superou o Metropolitan e o New York Cultural Center, espaços considerados por quem visitou a galeria John Weber naquela semana como os menos propícios para um teor crítico ao governo. O MoMa foi o mais votado e, ao lado do Whitney Museum, foi o único a exibir mais de 10% entre todas as classes artísticas representadas.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 16.

HANS HAACKE: Gráfico de *John Weber Gallery-Visitor's Profile*, 1972. Fonte: Hans Haacke, *op. cit.*

Mais do que discutir a efetividade de tais proposições (pode-se argumentar que uma pesquisa mais abrangente tomaria parte nas portas dos próprios museus citados sem necessariamente depender do consentimento das instituições, embora seja justamente essa crítica interna o que Haacke busca realizar na já citada figura de "ombudsman" do mundo da arte), o que interessa a nós é justamente a estruturação de um trabalho artístico que depende da interação com o seu público em um teor conclusivo muito mais informacional do que sensorial (de modo bastante distinto, portanto, dos trabalhos neodadaístas ou do tipo de interação promovida pelos artistas neoconcretos brasileiros). O trabalho de Haacke girará em torno de uma estruturação abstrata, paralela à do conceitualismo analítico, cuja lógica depende da criação de aparatos a mediar o trabalho composicional do artista, a participação do público e o "pós-trabalho" conclusivo decorrente disso.

Mais do que isso, a sua execução envolve a pesquisa de um local de campo, a negociação com esse local (no caso, o MoMa e a galeria John Weber), a coordenação de um mecanismo físico (formulários, urnas e funcionários a apurar os resultados), o arranjo de seus agentes (os visitantes dos espaços), o entrecruzamento dos dados e a interpretação oriunda da justaposição desses gráficos (que oferece somente um teor estatístico a partir do qual qualquer

interpretação social no campo da opinião pública partirá somente das relações de afinidade ou discordância do próprio espectador com os grupos representados). Os expedientes afins que ela compartilha com o trabalho do grupo Art & Language giram em torno de uma arte da catalogação, com a utilização de formulários, cédulas, gráficos e outros recursos que levam ao imaginário expandido de uma “estética do arquivo”. Entretanto, se a imagem que o grupo linguístico evocava do artista como filósofo sugeria a criação de editoriais, anotações ou críticas de arte, criando no meio do caminho a necessidade de sistemas bibliotecários, a figura de Haacke, no uso de urnas ou questionários, alude a uma iconografia sócio-política, e cria a necessidade da própria mediação e negociação nesse campo. Desse modo, se os artistas linguísticos andavam a dialogar com os paradigmas científicos e filosóficos efetuados fora de uma zona privilegiada da arte, o trabalho de Haacke dependerá de um diálogo essencialmente político de participação, disputa, concessão, ocupação de espaços da macroestrutura artística para sua realização.

Naturalmente, Haacke não “compete” com a sociologia, como Ramsden ou Burn não “competiam” com a filosofia da arte (embora os seus objetos possam ser utilizados fora de um campo artístico propriamente dito e contribuir com seus respectivos campos), bem como uma representação realista não disputava espaço de fato com o objeto que ela procurava imitar, de modo que tornam-se pouco razoáveis as críticas ao método sociológico empregado por este. É antes a criação de uma metodologia artística, a função representativa contida nela, a partir da confecção de engenhos sistemáticos elaborados, mais do que a sua função sociológica, que oferece à arte novos modos de endereçar certas questões. E são tais modos de endereçamento que constituem a contribuição específica do artista. Nesse sentido, se os *ready-mades* puros sugeriram no passado uma teoria institucional que alegava que arte era aquilo que o “mundo da arte” designava enquanto tal, o que Haacke realizará é a criação de maneiras distintas de examinar as premissas de valor e legitimação contidas nas instituições (nesse sentido, ele não está tão distante do mito da arte enquanto filosofia da arte, apenas desloca a sua pesquisa para o campo da cultura).

Para que o sentido exato de sua crítica institucional seja comunicado, Haacke depende de uma exatidão formal, mais do que gostaria de admitir. Em *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*, por exemplo, o artista havia justaposto à fotografia de 142 edifícios informações relacionadas às datas em que eles teriam sido adquiridos, os seus endereços, além da própria condição e natureza desses prédios. É justamente na dependência da articulação de tais fenômenos que a obra pode comunicar a referência desejada. As fotografias teriam sido realizadas sem qualquer “cuidado” na esfera

da percepção ou da contemplação visual tradicionais, o que sugere ao espectador o estatuto de meros registros, uma espécie de verniz “documentário” que conduz o seu olhar para a leitura das informações que elas oferecem, sem qualquer procura por uma beleza que subjazeria nela. Quando acompanhada do texto, datilografado, também de modo a não chamar a atenção para qualquer propriedade gráfica, mas em um estilo que remete à neutralidade e à impessoalidade, e ao lado de uma série de diagramas que entrecruzavam as informações contidas neles (outro recurso que confere à peça um ar de notificação e reportagem), o espectador era convidado a refletir e a levantar as questões entendendo-as justamente como denúncia, lendo-as a partir de um sistema simbólico que remete justamente à investigação e não às categorias convencionais da pintura ou da escultura.

Para que a referência que a obra aponta (a concentração do mercado imobiliário de Manhattan nas mãos de um só grupo) pudesse ser realizada de modo direto, sem desvios na recepção da mensagem, Haacke aludiu aos procedimentos que equivaleriam a informação retida da obra com os expedientes que deviam comunicá-la sem sinuosidades. É por conta dessa montagem, que estabelece conexões entre os textos, por conta da fotografia que tem um efeito tautológico de ilustrar visualmente aquilo que está sendo aludido, de modo semelhante à estética jornalística, que a peça não seria exposta pelo museu Guggenheim. Se os tijolos de Andre dependiam da sua identificação com tijolos comuns para que o predicado da literalidade pudesse ser representado em um ambiente artístico, a peça de Haacke seguiria caminho semelhante ao atenuar o caráter representativo a fim de ser tomada como denúncia. No caso de Haacke, entretanto, o “ônus” de não ser compreendida dentro de um sistema simbólico artístico seria muito menor do que o do artista minimalista, uma vez que o sucesso da peça dependia justamente da compreensão da referência e do ocultamento da sua configuração (de modo ainda mais radical que uma obra clássica ou realista por não trabalhar com o ilusionismo ou com as convenções tradicionais do campo artístico) para que a exposição do problema fosse identificado.

HANS HAACKE: Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, 1971. Fonte: artmap.com

Mascarando a sua confecção a fim de trabalhar com convenções simbólicas dos campos do jornalismo ou do documentário e introduzindo-as em um contexto artístico, a peça obteria o seu resultado justamente sendo lida como tal, ao contrário de uma pintura realista que representasse os efeitos da concentração de renda imobiliária ou de um romance a retratar o crescimento de uma família nas vizinhanças. É essa montagem entre as informações sociais referentes à discrepância de entre os moradores dos prédios no Lower East Side e no Haarlem e as fotografias dos edifícios que oferece o distanciamento crítico necessário e que favorece o juízo a partir disso. No entanto, precisamente por isso a peça, embora estivesse prevista para ser exibida em um mostra que iniciaria naquele mesmo ano, foi excluída da exposição. Outra obra de Haacke, *Manet-PROJEKT '74* empregara a prática da investigação e os recursos do jornalismo presentes em *Shapolsky et al* somados à crítica institucional manifesta no perfil dos visitantes da galeria John Weber a fim de realizar uma peça que praticasse essa denúncia dentro do próprio museu e endereçada ao próprio espaço. Também rejeitada, a proposta partia do quadro *Une botte de asperges*, de Édouard Manet, pintura de 1880, presente na coleção do museu Wallraf-Richartz, em Colônia, instituição para a qual a obra foi oferecida, a fim de investigar os antigos proprietários da obra. “Dr. Evelyn Weiss, o curador de arte moderna do museu Wallraf-Richartz e um dos seis membros da equipe de Projekt '74 respondeu que esse plano era 'um dos melhores projetos submetidos', mas que não podia ser executado na mostra nem impresso no catálogo”⁷¹, conta Haacke.

⁷¹ *Ibid.*, p. 71.

Junto à pintura original, seriam expostos, além de uma breve biografia de Manet, uma série de textos informando a aquisição da pintura por cada um de seus compradores e o valor exato pelo qual ela teria sido obtida. Dessa maneira, Haacke inicia a cronologia em 1880, no próprio ano de realização da peça, comprada por Charles Ephrussi por 1000 francos (embora tivesse sido acordado pelo artista e pelo negociante o valor de 800 francos, de modo que por agradecimento o pintor enviara um outro quadro com apenas um aspargo para completar a sua “coleção de aspargos” da obra principal). Depois disso, a peça passaria para as mãos de outro proprietário, Alexandre Rosenberg, entre 1900 e 1902 e por Paul Cassirer, em data incerta, ambos de descendência judia. Max Liebermann, judeu, seria o próximo comprador, que a adquiriria por 24.300 Reichsmark (moeda alemã entre 1924 e 1948), colecionador também de peças de Cézanne, Degas, Monet, entre outros. Após o seu falecimento, a sua filha Käthe Riezler teria herdado a obra e de modo análogo a sua neta, Maria White. Ela mudaria de mãos somente em 1968, doada ao museu Wallraf-Richartz por 1.360.000 marcos alemães por Hermann J. Abs, um de seus executivos. Cada uma dessas aquisições é informada em uma página que contém informações sucintas a respeito dos proprietários. Em outra folha, Haacke informa o nome de todos os doadores, em uma espécie de longa lista institucional, que remete às introduções de catálogos ou de exposições com os nomes de seus patrocinadores.

Uma leitura atenta indica, no entanto, que Maria White havia emigrado com seus pais para Nova Iorque no ano de 1938. No meio da biografia de Hermann J. Abs, por sua vez, constam dados que se referem à sua participação no governo nazista. Nomeado ministro econômico, passou ainda seis semanas em uma prisão britânica e enfrentou os tribunais de desnazificação após a Segunda Guerra Mundial, inocentado como membro ativo do regime. De todo modo, Haacke não faz uma implicação direta entre a atuação efetiva de seu último doador e os espólios de obras de arte pertencentes aos judeus durante o período nazista, mas por meio da montagem cronológica, informada em um tom neutro que anuncia de modo austero certas referências (a ascendência de seus antigos proprietários, a participação política de seu último dono no regime nazista) encarrega o espectador de realizar tais inferências. De maneira também implícita, a última página, com o nome de todos os patrocinadores, sugere a cumplicidade institucional indireta com a espoliação da obra, anunciando boas intenções por trás de peças adquiridas ilegalmente em meio às pilhérias da guerra. É escuso também nesse ponto mencionar a inteligência configuracional da peça, que através de um relato impessoal, e da estruturação cronológica da narrativa, faz com que as características essenciais emergjam de modo aparentemente natural a partir do agrupamento final de informações que o espectador realizará. Também por meio de sua montagem, a página de doadores adquire novo significado

e encaminha-se de modo dialético à crítica institucional, em formato que se assemelha a um informe publicitário mas que realiza efeito inverso. A peça foi exibida posteriormente fora do museu, na galeria Paul Menz, também em Colônia, mas agora com uma fotografia da pintura de Manet ao invés de seu original.

HANS HAACKE: Fotografia da exposição Deutschlandbilder, Martin-Gropius-Bau, Berlim com a realização da obra *Projekt-Manet* '74 com a pintura original de Manet, 1997. Fonte: lootedart.com

X

DANIEL BUREN

Também participou do projeto o artista francês Daniel Buren, que posteriormente incorporou às suas tradicionais obras constituídas de listras pintadas um fac símile com os documentos da peça de Haacke, montados ao lado da epígrafe de um dos seus ensaios⁷² e de um pôster a trazer a inscrição “Kunst bleibt Politik”, de modo a incluir em sua obra o trabalho censurado e a praticar uma crítica institucional referencial. De acordo com o relato de Haacke, Gert von der Osten, professor doutor, co-diretor do museu Wallraf-Richartz e encarregado dos museus de Colônia, colocou camadas duplas de papel sobre os documentos sem consultar Buren.⁷³ Após o incidente, alguns artistas teriam retirado os seus trabalhos da exposição, enquanto outros como Andre e LeWitt já haviam se recusado a participar dela no instante original da recusa.

De modo geral, no entanto, a crítica institucional que constituirá o núcleo do trabalho de Buren é de ordem distinta à de Haacke, envolvendo a utilização de veículos alternativos para suporte e abrigo da obra de arte (passando dos museus para as ruas) e a herança do

⁷² Trata-se do ensaio “Limites critiques”, escrito em 1970.

⁷³ Hans Haacke, *Framing and Being Framed* (Halifax: Press of Nova scotia College of Art and Design, 1975).

conceitualismo analítico a sondar alguns aspectos ontológicos da arte através do disfarce e do escamoteamento da assinatura autoral, em uma pressão ainda maior na ambiguidade que imediatez perceptiva oriunda da prática minimalista criava na obra, entrevendo em uma redução formal a chance de praticar a indiscernibilidade apresentacional do objeto artístico e da identificação estilística do autor. De certo modo, há em suas listras, vocabulário básico que o artista emprega em boa parte da carreira, uma continuação dos problemas do minimalismo no âmbito espacial, integrando-os a uma arquitetura externa mais ampla, preenchendo não só as paredes de galerias, mas também a própria zona urbana.

Definindo o padrão visual do plano pictórico de antemão em termos estruturais, por conta de uma intencionada neutralidade que removeria as contradições internas da superfície do espaço bidimensional, evitando aquilo que denominaria “tragédias” na leitura desse padrão pré-definido e esquemático, o trabalho do artista em termos objetuais certamente se aproxima da busca da aparência literal minimalista. Mas, embora manifeste certa reticência quanto ao emprego do termo conceitual e as suas derivações no campo cultural da arte, é essa tensão do uso do objeto em um sentido analítico que definirá a função dos predicados minimalistas em sua obra. No texto “Mise en garde”, publicado em sua primeira versão no ano de 1969 e, em 1970, concluído sob o título de “Mise en garde #3”, o artista define a sua estratégia.

No início do escrito, Buren distingue quatro variações daquilo que define como “arte conceitual”: uma em que o conceito operaria como projeto (remetendo à polifasia dos roteiros de obras de LeWitt, Weiner ou Graham); uma em que ele estaria atrelado ao que ele define como maneirismo ou academicismo conceitual, voltada cada vez mais para a exploração de um mesmo recurso de modo anedótico (para ele seria uma questão de tempo até que o que se praticava na pintura academicista em torno do aguçamento de detalhes pictóricos realistas se convertesse e ganhasse nova roupagem no tipo de arte conceitual que discursava “sobre o número de pés em um quilômetro, sobre as férias do Sr. X em Popocatépetl ou a temperatura lida em tal e tal lugar”⁷⁴); uma variação linguística desse academicismo (representado por aquilo que Buren considera um ilusionismo verbal); e por fim o conceito como ideia, que é o “mais perigoso [...] porque levanta a ideia de como dispor do objeto”⁷⁵.

É nesse sentido que o artista francês expõe a sua tática: empregar o objeto minimalista com seu esquematismo composicional, sua neutralidade construtiva, sua simetria e os demais expedientes que direcionam a apresentação do objeto, para uma manifestação de presença e literalidade em contextos distintos. “Um coelho repetido 10.000 vezes não dá noção alguma

⁷⁴ Daniel Buren, *5 Texts* (Nova Iorque: The John Weber Gallery / Londres: The Jack Wendler Gallery, 1973), pp. 10-11 (tradução nossa).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

de neutralidade ou de grau zero, e sim a imagem idêntica do mesmo coelho 10.000 vezes”⁷⁶, afirmaria Buren que, como Joseph Kosuth, sugeriria uma repetição que consistiria na “apresentação da mesma coisa, mas sob um aspecto diferente do ponto de vista objetivo”⁷⁷. Mas, de modo distinto, insistirá que não se trata da tautologia de se realizar a mesma coisa de modo análogo a anterior, mas de uma repetição que visa a obtenção de um mesmo conceito (“uma repetição de diferenças com vista para uma mesma (coisa)”⁷⁸).

Não cabe a nós verificar a efetividade das proposições filosóficas de Buren, embora a definição dicionarizada e mais geral de tautologia em termos gramaticais aluda justamente ao emprego de termos distintos para expressar uma mesma ideia. O que nos interessa é a função que tais predicados ocupam na hipótese do artista, de que maneira a incorporação dessa noção específica de tautologia ou de repetição com diferenças nos ajuda a entender a estratégia que ele adotará. É quando o artista menciona que esses predicados minimalistas e essa repetição sistemática não têm um fim em si mesmos, mas que envolvem a supressão da configuração da obra de arte como conteúdo estilístico por meio de uma relação de anonimidade, atenuando o caráter de evolução formal, que passamos a entrever os caminhos que serão tomados por ele. “Nós deveríamos tomar cuidado para não rejeitar o objeto só porque ele estava sendo questionado [...] Eu ainda penso que se o problema do objeto é um dos mais interessantes a se desafiar, você não o resolve somente fazendo obras não-objetuais”⁷⁹, afirmou o artista em uma entrevista para Deke Dusinberre no ano de 1989 publicada na revista *Art Monthly*. Em seu caso, isso implicaria a utilização da pintura em um sentido conceitual.

O itinerário percorrido pela arte minimalista na supressão dos indícios manuais de expressividade do artista através do emprego de mecanismos industriais, de encomendas para a materialização dos projetos ou da utilização de artesãos para a interpretação derivada de uma ideia prévia, insinuaria a Buren um caminho mais radical na supressão de seu conteúdo autoral e na eliminação mais ampla de referências. Nesse sentido, o trabalho de Buren tem relação direta com os dos outros membros do grupo BMPT: Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni, fundado na França em meados dos anos 60. Michel Claura, crítico de arte francês, em comentário acerca dos trabalhos do grupo, explana os expedientes do grupo no artigo “Paris Commentary”, publicado originalmente na revista *Studio International* em 1969. A sequência de eventos que se segue é basicamente a seguinte: cada um dos quatro artistas desenvolveu, à época, um padrão visual simples a ser perseguido pelos anos

⁷⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Daniel Buren, “Working with Shadows, Working with Words” in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *op. cit.*, pp. 435-436.

subsequentes em uma espécie de compromisso ético rigoroso. No caso de Buren, as listras verticais; em Mosset os círculos; em Parmentier listras horizontais e em Toroni marcas simples de um pincel plano.

Fotografia de Bernard Boyer da exposição *18ème Salon de la Jeune Peinture*, no dia 3 de janeiro de 1967.
Fonte: danielburen.com

Em 1967, no *Salon de la Jeune Peinture* do Museu de Arte Moderna Paris, os quatro artistas teriam pintado durante todo o dia os mesmos padrões, ao lado de panfletos que opunham-se às noções gerais da pintura (em enumeração que elenca todos os predicados ontológicos atribuídos a ela, como a representação de objetos ou regras composicionais e que, no final, constata que, precisamente por isso, eles quatro não seriam pintores) e de gravações sonoras repetitivas exigindo a inteligência do espectador. No final do dia, uma intervenção mais performática seria realizada com Buren, Mosset, Parmentier e Toroni retirando os seus quadros da exposição e comparando a exibição aos salões acadêmicos do século XIX. A essa época, já é possível entrever uma crítica institucional direta, embora verborrágica demais para o tipo de trabalho dialético que o grupo perseguiria posteriormente.

Mais tarde, naquele mesmo ano, um tipo semelhante de performance de sensibilidade dadaísta teria ocorrido. No dia 2 de junho de 1967, conforme conta Claura, o público teria se dirigido a um auditório no Museu de Artes Decorativas de Paris em que quatro telas deles estariam ao fundo dispostas. Esperando por uma apresentação, os audientes aguardaram por certo tempo sem que nada ocorresse até receberem um panfleto a informá-los que, na verdade, o evento pelo qual ansiavam já estava diante deles. Nesse caso, há um certo jogo com as convenções da veiculação de um tipo de objeto em um contexto em que há a

expectativa por um produto de ordem diversa (no caso, um auditório requer alguma forma de comunicação oral ou gestual, ao passo que os artistas reduziram essa apresentação a um contexto unicamente visual, na imediatez informativa de quadros altamente esquemáticos). Posteriormente, no mês de outubro daquele mesmo ano, os artistas projetariam, na 5ª Bienal de Paris, fotografias e textos nesses quadros dotados dos mesmos padrões visuais.

Fotografia de Bernard Boyer de *Manifestation 3*, no auditório do Museu de Artes Decorativas de Paris, em 2 de junho de 1967. Fonte: danielburen.com

É, no entanto, somente em dezembro de 1967, agora sem a participação de Parmentier, que os expedientes relacionados à indiscernibilidade e à neutralidade estilística aparecem de modo engenhoso nas manifestações do grupo. Na galeria J, em Paris, os artistas apresentaram os mesmos padrões visuais de sempre, mas agora indissociando o seu conteúdo apresentacional da verdadeira autoria dos quadros. Por um longo período, tanto Buren como Mosset e Toroni passaram a copiar, pela facilidade esquemática composicional, os padrões uns dos outros, de modo que na apresentação das obras constam declarações como: “Buren apresenta um Buren, um Mosset e um Toroni, mas os três quadros foram pintados por Buren”⁸⁰, “Mosset apresenta um Buren, um Mosset e um Toroni ...” e assim por diante, até a conclusão de que a exposição não acrescentaria nada às obras de Buren, Mosset e Toroni. “É uma exibição de três Burens, três Mossets e três Toronis”⁸¹.

Embora a crítica institucional também se manifeste na exposição, esse tipo de parecer já estava presente nas outras duas exposições do grupo no ano, de sorte que não é tanto a força de seu conteúdo o que nos interessa no momento. Nos panfletos distribuídos anteriormente ou mesmo no ato gestual da remoção das obras da exposição comparando esta com os salões do

⁸⁰ Daniel Buren, Olivier Mosset e Niele Toroni *apud* Michel Claura, “Paris Commentary” in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *op. cit.*, p. 85 (tradução nossa).

⁸¹ *Ibid.*

século XIX, o ataque era até mais direto e enfático (também por isso mais retórico, teatral e menos argumentativo). Na apresentação da galeria J, entretanto, há a criação de uma estrutura enunciativa que, por meio da indiscernibilidade apresentacional, considera a crítica do ponto de vista de uma revisão paradigmática. É escuso mencionar que essa recapitulação é possível pela simplicidade visual de seus esquemas. Em uma das apresentações anteriores os artistas já se opunham em tom de manifesto às prescrições ontológicas da pintura ou da arte, chegando até a bradar ao público, em certo ponto, da facilidade técnica de suas tarefas pictóricas.

No entanto, a propensão imitativa que as pinturas ofereciam não seria capaz, por elas, de encerrar a questão. Poderíamos imaginar, nesse caso, padrões mais complexos como figuras humanas, interiores, naturezas-mortas, episódios históricos nas mãos de artistas ou de imitadores dotados de destreza e habilidade técnica a lograr tal feito. Imaginemos um grupo análogo ao conjunto de Buren, mas dedicados a destrinchar os expedientes da pintura barroca, liderados hipoteticamente por Han van Meegeren, o célebre imitador dos quadros de Vermeer. Pensemos nos outros três membros dessa agregação hábeis na cópia de pinturas de Pieter de Hooch, de Pieter Neefs, o Velho e também de Pieter Neefs, o Jovem (a presença desses dois na nossa história teria o efeito cômico equivalente às listras horizontais e verticais de Buren e Parmentier). O grupo de farsantes de quadros barrocos, nesse caso, conseguindo apresentar ao mundo mais “Vermeers” e “de Hoochs” do mesmo modo que Buren, Mosset e Toroni fizeram com suas obras, também revelariam ao mundo algo acerca da inflação da figura do autor e seu estatuto de grife no valor de mercadoria do objeto artístico.

Nesse sentido, o minimalismo só teria tornado essa possibilidade mais provável (como mencionamos na nossa alusão ao conto de Pierre Menard, escrito por Borges), e também mais universal (mais tarde, na galeria Flaviana, em uma exposição intitulada *Buren ou Toroni ou qualquer um* os artistas convidavam o público a pintar telas à maneira dos dois pintores e a assinarem os quadros com seus nomes), não dependendo da competência manual na execução de uma técnica básica. Mas, caso o nosso grupo de farsantes viesse a ser descoberto, aspectos semelhantes seriam revelados acerca da suposta corrupção do mundo da arte. Pensemos, por exemplo, que esse grupo hipotético liderado por Meegeren fosse dotado de uma sensibilidade dadaísta e que a sua aventura tivesse sido calculada desde o início para por em cheque a corrupção do mundo da arte. Ainda assim, a crítica de pretensões universais poderia ser mitigada na direção a uma instituição específica, a um *connoisseur* ou a um conjunto determinado de mecenas ou demais apoiadores, e exigiria somente a punição devida de seus responsáveis ou a melhoria nos instrumentos de reconhecimento na perícia dos especialistas.

Não bastava, nesse caso, as obras parecerem um Vermeer ou um De Hooch, algo que o desenvolvimento de olhos mais treinados e atentos ou a sofisticação nas ferramentas químicas e históricas poderia dar conta. Não se tratava da imitação de padrões estilísticos superficiais de um autor, algo que limitaria bastante a efetividade da proposta. Buren e seu grupo haviam compreendido que, para a efetividade do enunciado, a simplicidade do padrão visual permitia que as obras fossem idênticas e, enquanto Meegeren e seus cúmplices pintariam dezenas de quadros diferentes de um mesmo autor, os artistas franceses, por outro lado, poderiam pintar dezenas de telas iguais. Podemos pensar ainda, nesse caso, em nossos farsantes executando tantas e tantas vezes o mesmo quadro, mas isso não teria efetividade no contexto econômico almejado. Não haveria motivos para Vermeer ou de Hooch terem realizado dezenas de cópias de seus interiores, de modo que uma imitação dos pintores barrocos que refizesse as mesmas telas incontáveis vezes não seria verossímil.

Há, por outro lado, um contingente histórico determinante na formulação de Buren e de seu grupo. O minimalismo, consistido da aplicação de estruturas simples que reduzem o escopo de referência que um quadro apresenta por meio de seus elementos internos, poderia ser tão autográfico quanto o exemplo da pintura barroca e, caso imaginássemos pintores de padrões visuais específicos de culturas e épocas hipotéticas, poderíamos conceber casos em que a reprodução idêntica desses padrões em dois quadros diferentes não teria valor algum, como no caso do grupo do Van Meegeren imaginário pintando centenas de vezes *A Leiteira* ou o *Pátio de uma Casa de Delft*. O minimalismo, entretanto, não é a mera apresentação de uma forma básica. Embora ele as empregue, ambos não são sinônimos: o minimalismo é, nesse sentido, reducionista, mas nem todo reducionismo é minimalista. Minimalismo, no caso, diz respeito a um movimento específico na história da arte que projetou nessas formas um sentido teórico, histórico e crítico específico.

Buren concebe esse ponto intuitivamente e absorve e internaliza a teoria para realizar a sua investida: atributos como “literalidade”, “presença”, “neutralidade” não são autoevidentes e dependem de um sistema simbólico a reconhecer tais metáforas. Outros predicados como a supressão da marca do autor na execução da obra também são especificamente minimalistas e não são necessariamente reducionistas e é possível conceber peças hipotéticas desse tipo em que uma relação direta entre a configuração visual e as mãos do autor fosse necessária (o que, certamente, não é o caso das esculturas de Andre ou das luminárias de Flavin). Mais do que isso, no entanto, há um caráter autocrítico no minimalismo que não é intrínseco ao seu padrão de reducionismo formal: mais do que uma reação ao expressionismo abstrato, essa depuração é fruto da internalização da teoria da especificidade

do meio, e toda a remoção de contingentes é voltada para a inspeção axiomática do quanto se poderia retirar de uma obra até que ela continuasse a ser uma obra. Nesse sentido, a sua economia não é só visual, mas também ontológica.

Essa autocrítica não é possível somente pelo uso de formas elementares, mas também pela eliminação de enunciados prescritivos, um a um, acerca do que uma pintura ou uma escultura deveriam ser ou de acidentes históricos referentes às convenções daquela mídia. Perseguir a especificidade do meio, no caso, envolvia compreender de maneira firme e decidida o que era intrínseco a ele e o que somente parecia intrínseco mas que era fruto de um acidente histórico ou algo assim. Nesse sentido, empregar o exemplo de outras artes não seria uma traição a essa hipótese, mas uma forma de perceber que haviam razões de uma pintura ou uma escultura se apresentarem que não era necessariamente próprias dela. Da lógica da arquitetura, herdou-se a possibilidade de confiar o trabalho do pintor ou do escultor à composição do projeto, legando a sua execução para terceiros. Da música, o caráter polifásico estimulou a notação como meio para que uma tela ou uma forma tridimensional existissem além de seu caráter autográfico, podendo ser reconstituída mesmo após a sua destruição.

Esse aspecto desconstrutivo do minimalismo foi compreendido de modo específico por Buren. Nesse âmbito, a manifestação que ele perseguirá é uma espécie de radicalização do compromisso minimalista com essa depuração de elementos não essenciais. Quando expõem vários Burens, Mossets e Toronis, pintados uns pelos outros ou quando estimulam terceiros a a pintarem Burens ou Toronis e assinarem seus nomes, a crítica é endereçada à originalidade e à anonimidade, realizada em um próprio enunciado conceitual que a possibilita. Lembremos do exemplo das pinturas de Alphonse Allais: elas dependem de uma forma minimalista para que a sua metáfora funcione, ao mesmo tempo em que elas não são estruturadas pela experiência, de modo que os únicos requisitos para que a piada contida no seu aspecto textual faça efeito é a coordenada oferecida através da cor e da aplicação homogênea dessa cor a toda a superfície (não importa, nesse caso, se a peça teria alguns centímetros a mais ou a menos). Do mesmo modo, Buren não está interessado no minimalismo enquanto experiência da percepção e nem em seu caráter fenomenológico, mas sabe que precisa desenvolver um padrão objetual capaz de ser repetido e emprestado a outros.

Mas, como em Allais, não importam os contingentes relacionados à experiência e à contemplação dos padrões. Podem variar nos trabalhos de Buren e Toroni a cor, o tamanho, o material empregado ou qualquer outro elemento e a associação entre o enunciado e a obra será a mesma, ao contrário do caráter eminentemente material das esculturas de Judd ou Morris. Tudo o que não pode mudar é a relação entre o padrão visual e o enunciado que ele

apresenta. Em Allais, esse enunciado era uma piada, e a piada não se tornava mais ou menos efetiva com a aplicação de outras extensões. A aplicação indevida da homogeneidade cromática, por outro lado, poderia por tudo a perder. Em Buren, o padrão de listras e a repetição desse padrão em superfícies e lugares diferentes é determinante, de modo que todo o sentido conceitual da peça estaria perdido com a desconsideração de uma dessas duas variáveis. É ela que possibilita ao objeto uma relação de indiscernibilidade.

Lembremos um de seus excertos no início dessa seção: o artista francês alegava não estar interessado na reprodução idêntica de 10.000 coelhos, implicando que para a efetividade de seu enunciado não lhe convinha a imitação da configuração física. O que lhe interessa, no caso, são as possibilidades de reconhecimento cognitivo que a flexão de um padrão passível de ser transposto para outras superfícies trariam e, a partir disso, despistar os referenciais que conduziriam a esse reconhecimento de modos invariáveis. Enquanto os *ready-mades* puros de Duchamp e outros traziam o problema da indiscernibilidade entre a obra de arte e o objeto do qual ele se originou, exigindo a mediação do discurso para o seu reconhecimento, Buren absorverá essa teoria e história da arte em prol da criação de estratégias enunciativas que despistem esse discurso e reconhecimento, a fim de obter justamente um grau zero da pintura que não seja somente metaforizável, no qual há uma brecha cognitiva em que, por instantes, a “literalidade” perseguida ou a “ausência de significado” não desempenhe somente a função metafórica lograda na arte minimalista, e para que o reconhecimento da obra seja obstruído e pareça impossível por instantes, mesmo com o aparato do discurso artístico.

Nesse sentido, a obra do artista francês procuraria remover ainda mais as relações de dependência que a arte minimalista nutria, mesmo em seu grau mais literal, com a mediação do discurso teórico e artístico. É como se Buren perseguisse não um conceitualismo derivado do minimalismo, mas uma espécie de “ultra-minimalismo” que compreende a necessidade da absorção teórica e da utilização de estratégias conceituais para atingir uma literalidade ainda maior ou uma espécie de “grau zero” de conteúdo perceptivo. Para nós, evidentemente, não há qualquer grau zero efetivo da superfície e para Buren tampouco. No entanto, é com o uso de expedientes configuracionais que estiram ainda mais a literalidade perceptiva e que retesam de modo ainda mais radical as vias de endereçamento ao espectador que Buren jogará com essa relação dialética. Ele entende que, caso essa neutralidade composicional se relacionasse a um emolduramento definido, ela terminaria por criar um “arquétipo quase-religioso que, ao invés de ser neutro, se sobrecarregaria com todo peso de significados, um dos quais - e não o menor - a imagem idealizada da neutralidade”⁸².

⁸² *Ibid.*, p. 14.

Na arte minimalista, os predicados da “presença” e da “literalidade” revelaram ainda mais as suas dependências a um sistema simbólico.. As esculturas, nesse caso, não deveriam ser compreendidas de modo literal, como tijolos ou luminárias de fato, mas como objetos que metaforizassem essa literalidade em comparação com outras obras de arte e a partir de sua relação com discursos críticos e teóricos que se construíam em torno dessas características. Buren, por sua vez, compreendendo essa dependência das convenções, buscará justamente um caminho mais radical: ele não quer que as suas obras somente operem como metáforas para a literalidade, mas quer ampliar ainda mais a relação de indiferenciação entre uma obra de arte e um objeto comum. Nesse sentido, a ruptura epistemológica que busca se dará pela obstrução dos referenciais cognitivos em sistemas simbólicos.

Enquanto a condição *ready-mades* puros apontaria, na indiscernibilidade que mantinham com o objeto comum, para a insuficiência da teoria apresentacional e para a necessidade de referenciais mediados pelo discurso artístico, Buren procuraria inserir as suas listras em contextos em que elas se tornassem ainda mais indiscerníveis de objetos comuns. Em locais urbanos diversos, revestindo muros e superfícies planas das mais variadas extensões, elas não desempenhariam uma função de intervenção arquitetônica análoga à de um grafite ou de uma arte mural. Nestes, um aspecto convencional reconhecível por sua singularidade em relação ao fundo urbano orientariam para o entendimento de seu próprio estatuto de objeto artístico, de sua condição “privilegiada”. Em Buren, entretanto, a escolha do padrão visual é determinante: o próprio formato, que metaforiza a literalidade em contextos artísticos, torna-se literal em um contexto real que não indique o seu caráter metafórico, o que obstrui ainda mais a projeção de sentido na obra.

Buren torna indiscernível o objeto artístico de um objeto não-artístico. Como uma espécie de *ready-made* invertido, ele cria a chance não só de qualquer farsante pintar as suas listras sem que de fato elas remontem ao artista (tornando qualquer perícia do ponto de vista estilístico e institucional inócua), como, pelo emprego do idioma visual neutro em contexto não-artístico, elas terminem por remeter a qualquer pintura comum de parede, adquirindo uma literalidade ainda maior (é como se fosse o equivalente de Andre empregar os seus tijolos no contexto da construção efetiva de edifícios). Há a possibilidade de que qualquer indivíduo com um gosto especial por listras, que sequer saiba da existência de Buren, acabe pintando algumas delas em muros da cidade, sem que de fato elas tenham qualquer relação direta com as obras do artista, o que não altera necessariamente a percepção visual da peça, mas que influencia diretamente no entendimento crítico, teórico e histórico da classe em que ela se enquadra (nesse sentido, a velha bravata proferida contra a arte moderna de que qualquer um

poderia realizá-la, “mesmo uma criança de sete anos”, retorna o feitiço ao feiticeiro, na indiferença de Buren à distinção visual de categoria).

Daniel Buren em Düsseldorf, 1969. Fotografia de Angelika Platen. Fonte: akg-images.co.uk

XI

MICHAEL ASHER

Em 1969, Michael Asher apresentava a sua primeira exposição individual no museu La Jolla, na cidade de San Diego, nos Estados Unidos. Na exibição, uma instalação baseada na flexão de alguns atributos materiais do recinto (a luz tornava-se menos concentrada, as paredes eram pintadas de branco assim como o chão, que era coberto por um tapete da mesma tonalidade, havendo ainda a disposição de um aparelho gerador de sons que alterava os padrões acústicos naturais do ambiente) continuava e ampliava o projeto minimalista, oferecendo uma experiência ainda mais espacializada, que demandava o passeio ativo do corpo do espectador pelo local. Outras instalações no período também removeriam o distanciamento entre o objeto e o espectador e promoveriam uma zona híbrida em que as coordenadas motoras deste eram determinantes na apreciação daquele (pensemos em como Hélio Oiticica, ao lado de Neville d’Almeida no ano de 1973, idealiza a *Cosmococa*, série de ambientes híbridos em que projeções de vídeos, colchões, esculturas em formatos de pufes e almofadas, piscinas e outros elementos tornarão esse tipo de experiência ainda mais hedonista e sensorial), mas no caso de Asher, herdeiro dos problemas reducionistas do minimalismo, a ênfase da obra a esse hemisfério perceptivo era efetuada pela ausência de dados sensoriais heterogêneos e mesmo a atenção sensorial corporal era mitigada.

Nesse sentido, a percepção voltava-se para a imperceptibilidade, e a abstração trazia neutralidade à experiência, deixando o espectador em um estágio de presença e literalidade ainda maior que na produção minimalista. Enquanto os carpetes de Andre ou as cores de Flavin se dissolviam pelo recinto, aquele que estivesse diante da obra de Asher encontrar-se-ia em um ambiente quase natural, exceto pelas mudanças realizadas pelo artista com o intuito de paralisar ainda mais a esfera da percepção (qualquer estímulo era afastado, exigindo até mesmo que os espectadores adentrassem o local de modo individual, um a um). Havia, contudo, uma zona privilegiada entre arte e não arte e, mesmo que para “aprender mais sobre si mesmos do que sobre o artista”⁸³, as testemunhas da instalação não poderiam tomar tal experiência como literal, no instante em que se instruíam para o fato de estarem penetrando uma obra de arte. Mesmo os geradores de som tornavam esse tipo de efeito ainda menos natural e mais discernível do ponto de vista da comparação com o mundo real.

Esse tipo de indistinção apareceria, no entanto, em uma instalação do mesmo ano, em uma exposição voltada para procedimentos anti-ilusionistas no mundo da arte, no museu Whitney. De um modo análogo ao que Baldwin e o grupo Art & Language haviam realizado com *The Air-Conditioning Show*, placas de ar constituiriam a obra, mas, procurando afirmar muito menos a sua dependência a um discurso artístico, Asher trabalharia com as convenções artísticas de modo mais oculto. Havia, no caso, uma espécie de dispositivo a expelir um fluxo de ar nos espectadores toda vez que eles se locomovessem de uma das galerias do museu para outra. O espectador, no instante que recebesse o fluxo, experimentaria a obra de modo literal, sem aptidão ou qualquer meio de reconhecê-la como obra de arte. Nesse sentido, a função ventilatória que ela desempenhava naquele instante dentro de um contexto artístico era não só indiscernível em termos visuais (como a indistinção entre um *ready-made* e o objeto do qual se apropria), como imperceptível e pouco reparável do ponto de vista da atenção privilegiada. Os sopros de ar, apesar de seu aspecto tátil, eram facilmente ignoráveis no instante em que o audiente se atentava para uma série de estímulos distintos provocados por uma galeria de arte.

⁸³ Kirsi Peltomäki, *Situation Aesthetics: The Work of Michael Asher* (Cambridge: The MIT Press, 2010), p. 25 (tradução nossa).

MICHAEL ASHER: Instalação no Pomona College, Claremont, Califórnia, 1972. Fonte: latimes.com

De modo geral, entretanto, havia uma autonomia espacial nessas instalações, como aponta a historiadora da arte Kirsi Peltomäki em monografia dedicada ao artista. Mesmo nos instantes em que removía camadas de tinta das paredes, revelando suas estruturas subjacentes, ou quando abria nelas uma espécie de porta ou abertura para o mundo exterior, possibilitando que a entrada da iluminação solar modulasse uma luz específica no local ou que a vista para o mundo passasse a constituir parte da obra, mesmo nesses instantes os espaços de Asher ainda eram dotados de um certo privilégio (a despeito de todos os avanços que o artista propiciava para a ontologia escultórica, em uma espécie de radicalização do projeto de Andre). É em 1974 na galeria Claire Copley, localizada na cidade de Los Angeles, que Asher encontrará uma solução análoga às de Buren no emprego de um expediente “quase literal”: na peça, o artista removeu a partição que separava o espaço expositivo da galeria dos escritórios administrativos. Nesse sentido, Asher não só tornava o mundo real parte da zona artística privilegiada, abrigando em seu interior o trabalho técnico desempenhado por seu *staff*, como possibilitava também que esse espaço artístico parecesse menos privilegiado do ponto de vista perceptivo: retirando as paredes que o separavam, a galeria toda se transformava em uma grande repartição.

Não era mais o caso, como na fenda criada na parede do Pomona College em 1972, de uma obra em que o mundo real modificava a obra de arte ou que a obra de arte modificava o mundo real (pensemos, nesse sentido, nas peças de *land art* de Robert Smithson e Michael Heizer ou nas esculturas urbanas de Richard Serra e outras obras criadas *in situ*, em acordo pleno com o local em que foram concebidas). Não se tratava, tampouco, da subtração obje-

das obras de Lawrence Weiner, Gordon Matta-Clark ou do desenho de Willem De Kooning apagado por Robert Rauschenberg, que afirmavam a sua presença na ausência manifesta de parte do objeto. Não havia qualquer vestígio que indicasse a existência da parede original que delimitava a parte expositiva da galeria, o que acabou tornando a sua espacialidade homogênea ao restante do local. Nesse âmbito, a intervenção espacial típica dos trabalhos anteriores de Asher surge de modo mais econômico e também mais cirúrgico: apenas um “corte” é necessário, somente uma alteração garante que a experiência do espectador se torne ainda mais literal. Enquanto em outras de suas obras a manipulação espacial acrescentava algo ao objeto em termos de leitura e reconhecimento (mesmo na remoção de uma parede e sua abertura para a rua), por ser efetuada dentro de uma série de referenciais artísticos, nessa Asher subtraía dele a sua chance de realizar o diagnóstico por meio da observação, já que retirava esses referenciais.

MICHAEL ASHER: Instalação na Claire Copley Gallery, Los Angeles, 1974.

Esse tipo de operação, quando realizada dentro de um espaço ligado materialmente ao mundo da arte mas apartado de seu ambiente privilegiado, como uma repartição administrativa no fundo de uma galeria, tem o efeito de confundir ainda mais qualquer eventual orientação que o espectador possa ter, uma vez que os referenciais convencionais artísticos ainda operam ali (almeja-se atender a uma exposição em uma galeria ou em um museu, expectativa ausente em ambientes comuns, como um supermercado ou uma oficina mecânica). Entretanto, não só os indícios são traídos (traição que, como sabemos, não é realizada pela mera inclusão de objetos provenientes de supermercados ou de oficinas no contexto artístico, já que elas adquirem ali

condição distinta) como são direcionados para leituras equivocadas daquilo que se oferece: o escritório passa a ter condição de objeto exposto, ao passo que na realidade é a ausência da parede que o separava, imperceptível visualmente, que consiste de fato no objeto artístico ali exibido.

Nos anos subsequentes, a prática de Asher se torna ainda mais conceitual: em 1977 os proprietários de duas galerias distintas trocam de lugar e as obras de arte ali expostas nas galerias não têm somente a função intrínseca que desempenhariam naturalmente, estando ali a representar as escolhas de cada um desses proprietários na galeria do outro. Nesse sentido, um quadro ou uma escultura ali exibidos não devem ser entendidos somente em seu sentido apresentacional, mas no novo significado atribuído. Do mesmo modo que a *Fonte* ou que os demais *ready-mades* puros guardavam relação equivalente de propriedade material com os objetos cotidianos originais, mas dotavam eles de novos sentidos, a realização de Asher, nesse caso, era tornar objetos, já dotados de condição artística, receptáculos simbólicos para outro significado que não os que apresentam naturalmente, como *ready-mades* que metaforizavam a prática curatorial. Essa prática seria repetida de maneira ainda mais ambígua nos anos seguintes, quando ele passaria a trocar objetos de um museu para o outro. Nesse caso, só se pode olhar a obra de Asher através desses objetos, significados corporificados em outros objetos artísticos.

XII

MARCEL BROODTHAERS

Na obra de Marcel Broodthaers a indistinção categórica, que operava principalmente no plano da percepção visual e do reconhecimento teórico da condição do objeto em Buren, atuará pelo acúmulo de camadas, tanto na esfera configuracional como no plano discursivo. No seu caso é o emprego de elementos heterogêneos em um mesmo contexto (e não de padrões análogos em contextos diferentes) que os tornará indiferentes enquanto item unitário (condenando aquilo que chamaria de monomania) e que provocará a saturação especulativa e a indiscernibilidade em um caminho inversamente proporcional ao de Buren. Entre 1968 e 1972 Marcel Broodthaers trabalhou no projeto *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, que teve início em setembro de 1968 com *Section XIXe siècle* em sua residência em Bruxelas. Em sua primeira versão da obra, que é uma espécie de alegoria museológica a dispor elementos dos mais diversos em uma configuração que se assemelha a uma exposição de arte, organizou cartões postais e projetores a apresentarem reproduções de pinturas famosas. Para dotar o seu

projeto de certa irônica verossimilhança, o aparato todo envolveu a utilização de convenções reais que o faziam se assemelhar efetivamente a um museu, como os indícios deixados por caixas análogas às aquelas utilizadas para o abrigo e transporte de obras ou panfletos indicando a data de encerramento da exposição.

Essa série contaria com mais dez novas partes até o ano de 1972. Cada nova edição do projeto corresponderia a uma nova seção do museu, de modo que, se em 1968 ele inaugurava a seção de arte do século XIX em sua casa, uma outra voltada para a pintura do século XVII seria exibida um ano mais tarde no centro artístico *A 37 90 89*, naturalmente com cartões que se referiam a obras do período representado. Trabalhando com a identidade de uma mesma peça ao longo do tempo, os museus de Broodthaers desafiavam essa identidade do ponto de vista espacial e, como em uma espécie de montagem cinematográfica que possibilitaria justapor a caminhada de um ator em uma cidade europeia à sua caminhada em uma cidade americana criando a aparência de continuidade, o artista belga compunha uma espécie de museu imaginário do qual as partes só poderiam ser reconstruídas conceitualmente ao longo do apanhado geral de informações. Em *Section Documentaire*, tal reconstituição espacial ascendia ainda mais ao nível da efemeridade, com o artista a desenhar na areia de uma praia a planta baixa referente a um museu, de modo análogo aos departamentos museológicos que apresentam maquetes, croquis ou demais indícios arquitetônicos de sua construção, aguardando somente o momento em que o desenho deixasse de existir. Sem uma localização fixa, essas instalações apareceriam ainda em galerias, centros artísticos, museus e eventos quinquenais.

Não somente povoados de elementos expostos no interior de suas galerias, os museus de Broodthaers também trabalhavam com aspectos paródicos relacionados aos coeficientes materiais envolvendo o seu gerenciamento. Mencionamos anteriormente a presença de signos que aludiam às propriedades relacionadas à organização de uma exposição (além das caixas ou dos papéis impressos, podemos mencionar ainda placas contendo a instrução para que os objetos não fossem tocados, em sua edição da praia). Na realidade, o apanhado do artista em torno da criação de uma estrutura museológica foi muito mais ampla: em 1971, Broodthaers deixa o museu metaforicamente à venda em sua *Section Financière*, anunciando a eventual bancarrota; em 1972, a *Section Publicité* conteria reproduções de exposições passadas. De todos esses pontos, entretanto, é na *Section Cinéma*, iniciada em 1971 com duração até o ano de 1972 (embora com uma breve pausa em sua realização) e na *Section des Figures* que aspectos significativos do ponto de vista da categorização do objeto seriam levantados. Neste, um vasto inventário de centenas de objetos, em sua maior parte com alguma relação com a

figura da águia (ícone associado pelo pintor como o emblema entre arte e ideia⁸⁴), eram expostos, ao passo que, naquele, era exibida memorabilia relacionada ao cinema representada por objetos, fotogramas e telas .

Fotografia de *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, 1972. Fonte: trentu.ca

Em que pese ao caráter eminentemente crítico às instituições museológicas enunciados pela obra de Broodthaers, o que envolverá a nossa pesquisa não é tanto o seu conteúdo temático e as implicações do ponto de vista filosófico da validade ou não da figura institucional do museu, e sim as estruturas enunciativas desenvolvidas pelo artista belga que viabilizam uma representação de tais questões de modo inquisitivo e constante; estruturas que visam, como os métodos comparativos do grupo Art & Language ou como a flexibilidade de molduras de um mesmo padrão visual das listras de Buren, a criação de dispositivos que não somente aludam, metaforizem ou representem tais questões, mas que disponham no próprio objeto a autocrítica de sua apresentação. Nesse sentido, o ato de etiquetar cada um dos itens presentes nas seções de seus museus com o título de *Fig. 1*, *Fig.2* e assim por diante, não somente permite uma eventual leitura alegórica e paródica da indiferença ao objeto em meio à preocupação de ordem taxonômica de cada departamento ou seção, mas, pelo contrário, acaba atribuindo, na diferenciação de cada um desses objetos, o estatuto de peça que é transposta do lugar comum para o museu, configurando-os não somente como um imenso *ready-made* em forma de instalação, mas como uma instalação dotada de uma série de objetos apropriados.

Mas, enquanto Buren perseguia uma espécie de ultra-minimalismo que incorporava dele a sua procura pela literalidade, herdando o seu tipo de vocabulário formal, mas retirando

⁸⁴ Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Londres: Thames & Hudson, 1999), p. 12.

dele o caráter de singularidade para poder atingir uma indiscernibilidade ainda maior entre o objeto artístico e o não-artístico, Broodthaers operará por caminho oposto, através de um tipo de *ultra-ready-made*. Na lógica do objeto *ready-made* puro, são as características artísticas que se afirmam a despeito da idêntica configuração física que eles têm com o objeto do qual retiram sua materialidade, de modo que eles se tornam uma espécie de equação do discurso artístico, significação de um objeto corporificado. Broodthaers herdará deles o seu idioma e inserirá no seu projeto uma série de peças das mais distintas, extraídas de variados contextos, conferindo a cada uma delas no contexto de seu museu a lógica de objetos artísticos. Essa prática atingirá vias absurdas ao ponto de transfigurar para a condição artística, dentro do seu museu, os itens que compõem um mesmo item: no caso de um filme projetado, etiquetas com seus números de figura aparecem, por exemplo, em mais de uma parte do plano, conferindo o papel de obra às sobancelhas, ao nariz e às bochechas de um homem; ou ao telhado, às paredes e às portas de uma casa. Se o *ready-made* em seu estado original tem a função de afirmar a diferença de categoria por meio de uma equivalência de apresentação, Broodthaers eleva essa prática a uma diferenciação que opera por meio da fragmentação do objeto.

No entanto, essa diferenciação plena, hiper-segmentada, adquire visualmente um meio de apresentação ainda mais indiscernível, não só porque guarda equivalência com os objetos dos quais empresta a sua forma, mas porque, enfileirados e colocados uns ao lado dos outros, eles repetem uma mesma função a despeito de suas propriedades particulares. Mais do que isso, os *ready-mades* inseridos dentro do contexto museológico de Broodthaers parecem justamente uma grande instalação e só adquirem seu sentido como elementos de uma obra maior, do mesmo modo que linhas e formas geométricas no interior de um quadro, sem que nunca chamem a atenção para a sua condição autônoma de objeto. Desse modo, a extrema etiquetagem e o arranjo das peças produziria o efeito inverso das obras de Duchamp. Como em Buren, a herança formal de um aparato (no caso do artista francês as formas minimalistas, já no belga os objetos apropriados) era utilizada para subverter a função desse mesmo aparato.

Buren passara da literalidade metafórica, só entendida simbolicamente dentro de um contexto artístico, para uma literalidade efetiva, procurando remover o modo de se apresentar como arte da peça que estava inserida dentro das convenções artísticas. Broodthaers, por sua vez, trazia o *ready-made*, um objeto que era basicamente pura metáfora, para um contexto em que não só todas essas metáforas aludiam para o mesmo significado, como desempenhavam a mesma função do ponto de vista teórico. Caso Duchamp, por exemplo, apresentasse outro utensílio hidráulico como obra de arte, embora a estratégia empregada fosse a mesma que a de seu urinol, ele teria um novo significado, não decorrente meramente da diferença visual. Um

encanamento de cozinha, que o artista hipoteticamente teria ascendido à condição artística, ofereceria novos referenciais comparativos com o primeiro, e poderíamos especular não só acerca das percepções distintas que um pedaço de cano fornecia em questões de maior ou menor indiferença e neutralidade visual em relação a um urinol, como poderíamos especular acerca de afinidades particulares de seu autor por mecanismos hidráulicos, etc. Mesmo ao optar por repetir a operação realizada no primeiro em um novo contexto, empregando um urinol em tudo igual à *Fonte* de 1917, ele tampouco teria a mesma função expressiva que o primeiro (e muito menos histórica). No caso dos elementos de Broodthaers, dispostos todos em um mesmo contexto e elencados exaustivamente em um inventário, esses objetos não apresentam qualquer significado específico além de sua função em um todo, operando unicamente como elementos de uma obra maior (no caso, uma seção de figuras em um museu de arte moderna com um departamento de águias), a despeito de sua etiquetagem particular.

Mas o expediente de Broodthaers se torna ainda mais complicado quando insere, ao lado de alguns desses elementos, a inscrição “Isso não é uma obra de arte”. A afinidade do artista belga com as práticas surrealistas e dadaístas costuma transparecer no tratamento visual que dá para as suas obras, utilizando muitas vezes uma caligrafia cursiva ou a inserção de um elemento insólito em um contexto natural, provocando uma sensação de estranhamento. Mas, se, de modo mais subjacente, ele havia herdado de Duchamp a estratégia da afirmação de seu objeto como obra de arte, do testamento de Magritte ele reteve a lógica de *La trahison des images*: isto não é um cachimbo, logo, é a representação de um cachimbo. “Isso não é uma obra de arte”, portanto, se referiria ao fato de cada um desses elementos ser a representação de uma obra de arte no museu (este sim, a obra de arte, como a representação do cachimbo era a obra de arte de Magritte) e não a elementos separados constituídos como tal? A hipótese até poderia ser levantada, mas, no caso, a inscrição está inserida na própria diegese encenadora do museu, de modo que ela também faz parte dele, não aludindo para o caráter de representação de obra de arte que a peça teria dentro de uma obra de arte, mas para o fato dela não ser uma obra de arte dentro dessa representação, criando um estranho paradoxo.

Esqueçamo-nos por um instante do caráter representativo ou das duas camadas que a obra oferece nesse sentido e perguntemo-nos: é possível uma obra que apresente convenções simbólicas referentes à categoria de obra de arte, inserida em um contexto artístico, não ser uma obra de arte? Duchamp veiculava um objeto sem as convenções apresentacionais de uma obra de arte em um contexto artístico e também propunha, no *ready-made* inverso, a utilização de obras visualmente reconhecíveis como artísticas fora de um contexto artístico (o famoso exemplo do Rembrandt como tábua de passar), o que revelava que a categoria delas

dependia da função que cada uma desempenhava em tais contextos. Naturalmente, o contexto a que nos referimos é o contexto artístico e não necessariamente o contexto do museu (bancos ou panfletos apresentam-se no contexto do museu mas não no contexto artístico). Nesse caso, a pergunta que Broodthaers parece implicar é: se basta a concessão de um artista, de uma instituição ou do discurso artístico para que um objeto comum passe para a condição de obra de arte, o que aconteceria se o caminho fosse o inverso, se esse artista ou se esse museu afirmassem que aquele objeto criado a partir das convenções artísticas não seria mais uma obra de arte a partir de uma decisão?

Do lado de Buren, jogava-se com esse caminho inverso da arte à não-arte a partir do ponto de vista da percepção e do reconhecimento. Do lado de Broodthaers, é pela perspectiva da decisão que o problema é apresentado. É nesses termos que o historiador da arte Michael Archer se perguntará: “Podiam aquelas coisas, tendo sido designadas como arte pelo sistema, ser ‘pensadas’ de volta ao fluxo da realidade de onde tinham sido colhidas?”⁸⁵ ou que o grupo Art & Language, em um texto determinado “We Aimed to be Amateurs”, escrito em 1995, comentará sua realização como a orquestração de um “mundo quase-literal”⁸⁶. Responder à questão levantada pelo artista, no entanto, não é o mesmo que entender o modo como ela é colocada por ele. Poderíamos muito bem responder à primeira nos contentando com o caráter metafórico dos museus de Broodthaers, desconsiderando as implicações de tomarmos cada figura numerada como um objeto e encarando como mera figura retórica os enunciados que afirmariam que as peças expostas nele não seriam obras de arte. Isso solucionaria o problema do ponto de vista teórico (e nesse sentido os museus de Broodthaers não representariam tanto uma mudança de paradigma). Dessa maneira, resolveríamos essa questão como faríamos com um texto que contivesse em si uma inscrição que alegasse que ele não é um texto. No entanto, o reconhecimento que um texto oferece de si mesmo enquanto texto para quem detém o conceito de texto torna esse tipo de conclusão quase autoevidente, ao passo que Broodthaers está jogando em múltiplas camadas com a maneira com que o reconhecimento de uma obra de arte pode ser realizado.

Em um primeiro estágio, ele depende da maneira como uma obra de arte é percebida: a maior parte dos itens em seus museus parece-se com objetos tradicionalmente tidos como artísticos (ao contrário de tijolos, luminárias, cadeiras, caixas de sabão ou urinóis). Os postais reproduzem pinturas e as representações de águias estão mais próximas de uma percepção geral do que é tido como escultura no senso comum do que as obras de Flavin ou Andre. Em

⁸⁵ Michael Archer, *op. cit.*

⁸⁶ Art & Language, “We Aimed to be Amateurs” in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *op. cit.*, p. 443 (tradução nossa).

uma segunda camada, no entanto, ele também reconhece a dependência do contexto artístico para que esse objeto seja aceito enquanto tal: nessa etapa, ele passa a elencar como elementos específicos os componentes presentes em uma série de peças, agora isolados delas, aceitando de modo radical a contribuição de Duchamp e dos *ready-mades* na possibilidade de uma obra deter as mesmas configurações físicas de um objeto sem que tenha a mesma propriedade semântica que ele ou pertença à mesma categoria. Em uma terceira etapa, entretanto, esses objetos são dispostos de maneira nivelada, o que os torna equivalentes do ponto de vista funcional e os faz parecer parte de um só objeto e não elementos isolados, anulando os ganhos que o reconhecimento discursivo teria efetuado sobre o reconhecimento perceptivo. Por fim, no quarto estrato, ele aproveita-se do reconhecimento discursivo e teórico para anular o reconhecimento perceptivo, removendo das peças em seu museu a categoria de objetos artísticos, especialmente aquelas que, de modo geral, assemelham-se a obras de arte.

MARCEL BROODTHAERS: Detalhe de *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, 1972. Fonte: artwiki.fr

Nesse sentido, Broodthaers, como Buren, não exige uma mudança de paradigma do ponto de vista da ontologia artística. As suas obras preenchem os requisitos categóricos que as obras de Duchamp haviam exigido acerca da definição de obra de arte ou que outros trabalhos haviam demandado em torno da distinção entre radical formal e configuração física do objeto. Entretanto, é em suas peças que as relações entre percepção e reconhecimento teórico, entre superfície descritiva e profundidade crítica aparece de modo mais tenso. Nelas, a criação de situações que obstruem a compreensão dos sistemas simbólicos possibilita uma visão “quase literal” de suas obras.

5

ENTRE CIRCUITOS, SIGNOS E ALEGORIAS

I

JOSEPH BEUYS

“Uma das muitas virtudes que têm sido atribuídas à Beuys é ter escapado da especificidade da reflexão sobre as estruturas discursivas da arte”¹, comenta Benjamin H.D. Buchloh no texto “Reconsidering Joseph Beuys: Once Again”, escrito para um simpósio relacionado ao artista e compilado posteriormente em uma antologia organizada por Gene Ray, publicada no ano de 2001. No ensaio, o historiador e crítico da arte revê algumas das posições defendidas em seu texto de 1980, “Beuys: The Twilight of the Idol”, redigido para a revista *Artforum*, em que, de modo geral, questionava a indissociabilidade da retórica do artista alemão, o romantismo de suas proposições e sua figura xamânica, da leitura crítica que a sua obra exigiria, imputando a esse tipo de posição o efeito de demover do contexto histórico as práticas artísticas de Beuys, contribuindo para certo obscurantismo de escrever sobre ele sob o fascínio de sua figura ou de suas enunciações. Nessa revisão, Buchloh concede à Beuys os méritos de alguns dos pontos que havia previamente se oposto, como o seu engajamento específico a respeito da questão do Holocausto no contexto europeu pós-guerra. É, entretanto, em torno das estruturas discursivas de Beuys que os dois textos conservam certa relação de correspondência. Para o crítico, não se pode precisar se, da parte do artista, o alheamento aos enunciados artísticos surgiria de uma “ignorância da história das práticas artísticas ou se é o resultado de um não reconhecimento intencional de sua parte”.²

De nossa parte, a compreensão da intencionalidade ou não do artista a respeito dessas questões desempenha pouca importância sob o seu papel paradigmático no entrecruzamento dos problemas artísticos do período e a resposta distinta que a sua obra, independente do grau de consciência discursiva de Beuys, oferece para essas questões. Desse modo, passaremos ao largo de uma análise biográfica que retoma as influências do romantismo alemão, Goethe e Novalis, da alquimia de Paracelso, dos simbolismos de Jung ou dos textos de Rudolph Steiner em sua cosmovisão, assim como do deciframento de suas alegorias e da veracidade ou não das informações apresentadas por ele em sua trajetória (principalmente no que diz respeito ao seu

¹ Benjamin H.D. Buchloh, “Reconsidering Joseph Beuys: Once Again” in Gene Ray (org.), *Joseph Beuys: Mapping the Legacy* (Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2001), p. 83 (tradução nossa).

² *Ibid.*

papel na guerra), a fim de nos concentrarmos naquilo que ela oferece de dissonante em relação aos trabalhos anteriormente mencionados. Nesse ponto, a figura xamânica de Beuys desempenha certo papel relevante, embora tomemos dela certo distanciamento crítico a fim de observá-la como uma estrutura enunciativa, sem que necessariamente nos identifiquemos ou nos afastemos de suas premissas mais amplas, mapeando o papel que os mitos e as ficções a respeito do papel da arte têm nas construções do artista sem escrevermos sob a influência de tais mitos e ficções.

Em 1963, Joseph Beuys realiza a primeira versão da sua peça *The Chief*, na cidade de Copenhague, retomando-a posteriormente no ano seguinte em Berlim. Nela o artista, por cerca de nove horas, embrulhou-se em um rolo de feltro, tecido feito de lã e outros pelos de animais, cujas pontas contavam com duas lebres mortas. No canto esquerdo da galeria René Block, que contava com um espaço de 5m por 8m, Beuys dispusera previamente porções de gordura, ao passo que, adjacente a ele no momento da performance, encontrava-se uma barra de cobre enrolada por outro rolo de feltro. Havia ainda outros rolos de feltro e barras de cobre no recinto. Por meio deles, através de um microfone, o artista amplificava a sua voz, emitindo sons vocais não verbalizados que remetiam às lebres mortas, como grunhidos e assobios. Essa era, conforme a pesquisadora Caroline Tisdall, “a primeira performance em que o vocabulário rico dos próximos quinze anos é sugerido”³. Nas suas próximas realizações, tanto a gordura animal, como o cobre, o feltro e as lebres mortas apareceriam de modo recorrente. Mais do que isso, contudo, cada um desses elementos sugeriria também um significado simbólico específico ligado ao uso metafórico que Beuys fazia daquilo que representavam para ele.

JOSEPH BEUYS: *The Chief*, 1964. Fonte: frenchandmichigan.com

³ Caroline Tisdall, *Joseph Beuys* (Londres: Thames & Hudson, 1979), p. 94 (tradução nossa).

Em sua narração biográfica, o artista comenta que, após um acidente aéreo próximo à região da Crimeia durante a 2ª Guerra Mundial, ele teria sido resgatado por uma tribo de nômades tártaros que o agasalharam em gordura animal e feltro, possibilitando a sua recuperação física e espiritual. Embora a narração seja controversa, havendo sido desmentida posteriormente por aqueles próximos a ele durante o conflito (que afirmam que o artista havia sido encaminhado para um hospital militar após o acidente), o papel que o feltro ou a gordura desempenham na história, removidos de seu caráter factual, opera de modo a sugerir o papel energético de renovação, acolhimento e absorção, um estado simbiótico entre a organicidade e o inorgânico, uma espécie de camada que é ao mesmo tempo protetora e envolvente, cumprindo o papel de isolamento mas também de incorporação. Entender, entretanto, o ofício que cada um desses elementos desempenhará em suas ações, como em uma espécie de ritual, dependerá de uma informação herdada de contextos alheios aos que se apresentam no momento da apresentação: o espectador deve inteirar-se acerca do que constitui a cosmovisão do artista ou de seu papel como autoridade a designar-lhe os significados funcionais a fim de desempenhar o papel de exegeta litúrgico “credenciado” para interpretar esses elementos enquanto símbolos de modo apropriado dentro de seu sentido contextual.

Em uma performance como *Eurasia*, realizada em 1966 na Galleri 101, na cidade de Copenhague, conforme o relato de Troels Anders, o artista teria desempenhado uma série de relações distintas com esses elementos a fim de comentar a cisão entre o Ocidente e Oriente, ou entre Roma e Bizâncio, com cada um deles desempenhando um papel simbólico particular. Por cerca de uma hora e meia, após ter se ajoelhado, empurrado duas cruzes que estiravam-se ao chão na direção de um quadro negro, ter desenhado nessa lousa uma cruz que então iria apagar, o artista ainda manipularia uma lebre morta que contava com varas a alargar os seus membros, tocando o chão toda vez que carregava o animal em seu ombro. Posteriormente, ele deixaria essa lebre na lousa e realizaria três ações com ela: primeiramente, um pó branco seria lançado às suas pernas; depois, um termômetro seria colocado em sua boca; e, por fim, teria utilizado um tubo para assoprar. Mais alguns atos ainda seriam realizados envolvendo a lebre e o quadro negro. De acordo com Anders, cada um desses fatores tinha a função simbólica de representar um conteúdo a respeito da visão específica de Beuys acerca de suas teorias sobre a Eurásia: “A divisão da cruz é a separação entre Ocidente e Oriente, Roma e Bizâncio. A meia cruz é a União Europeia e a Ásia, em direção à qual a lebre está a caminho. O prato de ferro sobre o chão é uma metáfora - o caminhar é difícil e o solo está congelado”⁴

⁴ Troels Anders *apud* Paul Wood, *Arte conceitual*, trad. Betina Bischof (São Paulo: Cosac & Naify, 2002), p. 24.

“As ações de Beuys frequentemente se assemelhavam a peças de Paixão com rígido simbolismo e complexa e sistemática iconografia”⁵, afirmava Roselee Goldberg. Dentro desse âmbito, por mais que a peça se reportasse a um enunciado que relacionaria de modo direto o uso de certo elemento e a sua função simbólica, alegando de modo causal que A implica B, não se podia dizer que essa configuração física era autoevidente, dependendo da interpretação para que ela seja devidamente acessada. Do mesmo modo, não se pode alegar que a peça estaria aberta para a manipulação exegética livre de tais significados: eles deveriam antes se reportar ao que o seu autor demanda e estabelece. A principal distinção entre as obras de Beuys e as outras performances e atos da arte conceitual mencionados nos capítulos prévios é que o seu modo de articulação majoritariamente alegórico exige uma orientação discursiva na área diegética da obra, de modo que a compreensão do discurso não se refere a um tipo de amparo teórico funcional dentro de um contexto artístico, mas a uma espécie de deciframento de seu significado interno. “Quanto mais uma decisão estética, um procedimento material ou formal é retirada de seu contexto funcional e histórico - que no sistema da arte é sobretudo o próprio discurso estético - mais o trabalho demandará por significado”⁶, afirmaria Buchloh, apontando que “quanto mais o discurso estético for removido do processo cognitivo, mais a necessidade por ‘significado’ se desenvolve”⁷.

Trata-se, de certo modo, de um aparato muito mais extenso, que demanda a leitura de sua iconografia e a interpretação iconológica decorrente dela mediante um contexto funcional particular, que não se reporta a um sistema de representação simbólico mais amplo e que não se abre para a exegese. Nos provérbios holandeses pintados por Bruegel ou nas alegorias de Raffaello Sanzio nas *stanze* do Vaticano, a obscuridade dos significados ocultos de seus elementos é simplificada pela estrutura enunciativa, de modo que cada um dos componentes desempenha uma função análoga no enunciado da obra. Do mesmo modo fariam a poesia ou a pintura simbolista, quando afirmavam a sua superfície pela sua condição cada vez mais elíptica e exigiam a atenção aos seus encadeamentos configuracionais: todo o significado dela estaria contido justamente no caráter oblíquo de seu modo de apresentação e, por mais que a interpretação estivesse ali encorajada, os modos de enunciá-la chamavam a atenção para uma relação de equivalência entre a percepção e o entendimento, por mais que a percepção jogasse justamente com o enigma (o coroamento disso no poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé, que abre até mesmo o ordenamento da leitura ao espectador).

⁵ Roselee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present* (Londres: Thames & Hudson, 1988), p. 149 (tradução nossa).

⁶ Benjamin H.D. Buchloh in Gene Ray, *op. cit.*, p. 206.

⁷ *Ibid.*

Na arte surrealista, a metáfora para os aspectos irracionais convida à interpretação de seus conteúdos inconscientes, mas reporta-se de modo geral a uma mesma estrutura enunciativa e os processos cognitivos apontarão para o entendimento de seu sistema simbólico ainda que o espectador não detenha as chaves para decifrar os seus significados.

Em Beuys, entretanto, por mais que o vocabulário seja recorrente, os próprios sistemas de representação variam. Essa ausência de reflexão sobre as estruturas discursivas da arte, apontada por Buchloh no excerto que transcrevemos para iniciar a seção do capítulo, torna as suas obras menos subordinadas a certas convenções artísticas que orientam o espectador no seu processo de compreensão, percepção e juízo da obra, mas também mais dependentes do discurso de seu próprio autor. Naturalmente, as convenções existem e operam de maneira inevitável na leitura que fazemos da obra, do contrário não estaríamos aqui a escrever sobre ele de um ponto de vista histórico, dentro de uma determinada tradição artística, na análise comparada com outras práticas do período. Mas é a própria figura do autor a sombra que ele mesmo projeta como forma de compreensão dessas convenções. Buchloh entende a questão desse modo, e alega que a prática autoconsciente do artista revela-se no seu caráter de jogador a “antecipar e ajudar novas estratégias desenvolvidas para o seu próprio projeto”⁸ e completa afirmando que “um aspecto tal que nos permitiria uma distinção crítica é precisamente como o artística apresenta a si mesmo ao público”⁹.

Nessa *persona* do artista, haveria uma convenção que orientaria o espectador a ler a obra na direção manifestada por ele, de modo que a leitura discursiva da peça seria guiada ao modo pelo qual ele se apresenta publicamente: um místico, cientista, filósofo, poeta, político ou outros tipos de figuras. Essa leitura pode se confirmar equivocada ou não, e pode interessar pouco no tratamento de certas questões, ao passo que, conforme tratamos no primeiro capítulo da tese, ela poderia ocasionar de modo tênue no risco da falácia intencional, que é a aceitação da leitura estipulada pelo artista acerca de sua obra como se detivesse totalmente a capacidade hermenêutica de compreendê-la racionalmente, numa inflação da consciência que acreditaria na sua própria aptidão conceitual para relacionar de modo onisciente todas as implicações que ela herda e avança no campo da história, teoria e crítica da arte. Quer seja inconscientemente ou não, conforme lança a dúvida Buchloh, o que ocorre é que Beuys, personificando a figura do xamã, estimula as convenções artísticas para que a sua leitura da obra apareça de maneira imperativa, designando não só os símbolos e os seus significados, mas também sugerindo os

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

modos com que eles devem ser lidos a partir do espetáculo mais amplo construído por ele (o que abrange a sua biografia), como se fosse um comunicador de epifanias.

É nesse sentido que Buchloh afirmaria que “Beuys não muda o estatuto do objeto dentro do próprio discurso”¹⁰ e que, pelo contrário, ele “reintegraria o objeto no contexto mais tradicional e ingênuo de representação de significado, a metáfora idealista: esse objeto implica essa ideia e essa ideia é representada nesse objeto”¹¹, ratificando ainda que “a sua obra não inicia mudanças cognitivas mas reafirma uma posição conservadora de sistemas de crenças literárias”¹², identificando nelas a ausência de “restrições auto-impostas a funcionar dentro do discurso da arte”¹³. Em suma, um discurso não verificável, nem pelas evidências internas de sua obra nem pela mobilização dos aparatos da arte. Embora o texto do historiador atribua à tal operação um caráter negativo, emprestamos dele essa mesma descrição para afirmar o seu interesse na condução de nossa investigação acerca das formas da arte conceitual. Retemos de suas advertências a cautela para que não incorramos em uma falácia intencional que toma do discurso de Beuys aquilo que ele quer que tomemos mas, ao mesmo tempo, nos interessamos pelas formas possíveis na arte, e não por um modo específico, de modo que compreendemos que a contribuição paradigmática do artista alemão no entrecruzamento dos problemas da arte reside justamente nesse ponto: a soma de sua apresentação pública como figura xamânica aos enunciados simbólicos e herméticos de suas peças e à designação de cada elemento a um referente insinua uma forma interna de leitura da obra e orienta a descoberta das convenções próprias a ela ou a descoberta da necessidade de ser ler tais convenções. Nesse caso, é a sombra que a figura do artista projeta e as obstruções na apreensão do significado que tornam a relação entre superfície e profundidade ainda mais determinada. Por mais que haja uma escolha cuidadosa, em termos escultóricos, dos materiais e de sua disposição, procurando criar um tipo de experiência sensorial e imersiva, tais objetos têm também a função de ilustrar um enunciado inverificável do ponto de vista das evidências internas.

Podemos inserir as suas obras em um período histórico, relacioná-las com outras obras ou mobilizar variados conceitos acerca delas, investigar as imagens arquetípicas presentes em seu trabalho e relacioná-las com um arcabouço estrutural amplo, restando somente aquilo que é crucial para a sua investigação sem que a figura do autor desempenhe qualquer relação de autoridade ao redor de nossas conclusões. Podemos apontar, seguindo Buchloh, que a

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 209.

¹³ *Ibid.*

utilização de gordura no canto da sala ou que a disposição dos elementos no chão da exposição antecipa certos ofícios da arte minimalista na incorporação do ambiente externo (disposição que guardaria semelhança ainda com os relevos de canto de Vladimir Tatlin); ou é possível ainda que observemos a utilização heterogênea de seus materiais, a instabilidade configuracional que o emprego do mel, em um estado cambaleante entre o sólido e o líquido, cria um efeito metamórfico nos aspectos mais esculturais de suas obras (e remontar a heterogeneidade dos materiais às práticas dadaístas ou à variedade descrita no manifesto futurista de Umberto Boccioni). Mas devemos considerar que o modo com que Beuys determina o escopo do significado é relevante, não para que nós entendamos de fato o significado, mas para que compreendamos o modo como a sua obra se enuncia em prol de uma relação causal entre a sua hipótese e a conclusão. Podemos inclusive rejeitar as conclusões dessa relação direta, mas perderíamos muito de seu contexto específico se não levássemos em conta a ênfase que ela dá para a existência de uma relação de tal porte. “Sua obra inteira funciona em certos casos como uma língua: é um sistema fechado em que os os componentes têm significado independente de sua forma material. Esses significados são aprendidos através de reiteração e uso repetido em muitos contextos diferentes”¹⁴, aponta a crítica Joan Rothfuss, completando que, como o domínio de uma língua, o entendimento é gradual.

É nesse âmbito que a ação *Como explicar pinturas a uma lebre morta*, que teve lugar na galeria Schmela, em Dusseldorf, na Alemanha no ano de 1965, é um tipo de parábola de seu método: nele, Beuys trancou as portas da galeria para que os visitantes permanecessem do lado de fora da performance, observando o ritual somente pela janela. No ato, o artista cobriu a sua cabeça com mel e folhas de ouro e passou a explicar as pinturas da galeria, uma a uma, para uma lebre morta. Beuys designou um sentido específico para os elementos, a partir do que retivera das leituras de Rudolph Steiner, mas é esse caráter passivo de comunicação entre o sentido que Beuys atribuía às obras explicadas e uma lebre morta que demonstra de modo mais direto a relação causal entre a afirmação de sua autoridade romântica e o ouvinte incapaz de se engajar nela, em um distanciamento ainda maior com o público, com o acesso vedado à galeria, que não deteria o domínio dessa linguagem.

¹⁴ Joan Rothfuss, “Joseph Beuys: Echoes in America” in Gene Ray (org.), *op. cit.*, p. 52.

JOSEPH BEUYS: Como explicar pinturas a uma lebre morta, 1965. Fonte: artinruins.net

No entanto, a figura de autoridade que Beuys desempenha não implica autoritarismo, nem a imagem da esfera artística como local privilegiado ou o artista como especialista. Na prática pedagógica, que considera o ofício mais importante, Beuys não imputava qualquer caminho artístico específico aos seus alunos, apagando a sua influência na esfera formal. No caso, o que ocorre é que a sua visão metafórica e idealista da arte, quando transpassada para a sua leitura da arte como campo expandido à vida, atribui a esse campo uma condição também metafórica, que não implica necessariamente em alterações substanciais do ponto de vista da teoria da arte e de sua ontologia artística. Dessa maneira, o seu conceito de “escultura social” não funciona tanto como uma revisão paradigmática do conceito de arte ou de escultura e sim como metáfora idealista do seu conceito de “sociedade”. Dentro dele, a sociedade funcionaria como um projeto artístico coletivo, no qual os seus cidadãos são todos artistas a contribuírem com o resultado final. Nesse sentido, o lado não autoritário de Beuys insinua-se na atribuição do estatuto de artista a qualquer ser humano. Entretanto, ela depende da sua visão de que a ordem futura da sociedade esteja inserida dentro do conceito de arte, implicando que mesmo o ato de descascar batata teria uma função artística caso fosse um ato consciente realizado em prol da sociedade, a obra de arte total. No entanto, a disputa ontológica por um novo conceito de arte, no seu caso, não provoca tanto uma mudança de paradigma: se o artista equivale arte e sociedade nesses termos, ainda assim seria necessária a criação de um novo termo para o que até então seria chamado de arte.

Os problemas referentes a isso são de ordem semelhante aos da equivalência entre arte e filosofia criados pelo grupo Art & Language: na aplicação indiscriminada do ponto de vista da mitologia artística de Beuys, não só nos veríamos obrigados a hierarquizar obras de arte a

partir do ponto de vista de sua contribuição efetiva para a transformação social, como também acabaríamos por aplicar a qualquer ato consciente que promovesse a mudança na sociedade a chancela de arte, de modo que as ações de um político, um filantropo ou um militante teriam mais relevância para tal teoria artística do que qualquer obra de arte propriamente dita. Logo, a equivalência entre arte e sociedade só ganharia um novo nome, e a prática da história, teoria e crítica de arte passariam logo a se confundir com os estudos sociais, tornando o intérprete da sociedade o exegeta artístico das ações desempenhadas por cada cidadão (nessa hipótese, uma premiação como o Nobel da Paz seria o equivalente ao prêmio Nobel da Arte). Mas, uma ação social pode ser reconhecida enquanto arte desde que inserida dentro das convenções artísticas: são elas que possibilitam que o ato de descascar batatas ou varrer ruas (como o ato que Beuys realizara no ano de 1972 em Berlim após uma passeata do Dia do Trabalho) seja lido de modo artístico e não literal, como uma performance a exprimir um determinado conceito, ainda que de modo idêntico à varredura executada por qualquer profissional. É a existência do discurso artístico que confere, a partir do contraste comparativo com outros atos performáticos, uma condição específica à ação desempenhada por Beuys. É ela que aumenta o escopo dessa ação transformadora e que permite identificar, em contraste com outros atos, a especificidade do significado que a obra atribui.

Nesse sentido, mesmo a sua plantação de 7000 carvalhos, projeto concebido nos anos 80, baseada a partir da analogia estabelecida pelo artista entre arte e sociedade e de seu mito a respeito do papel da arte como prática de mudança, aparece, do ponto de vista das relações do problema da percepção e do reconhecimento da obra de arte, atrelada às questões levantadas pela *land art*, pelas obras que trabalham com intervenções urbanas na paisagem e pela arte da performance. Não se trata de chancelar em qualquer plantio de árvore o estatuto de arte por extensão (do mesmo modo que a *Fonte* de Duchamp não havia conferido a todo urinol o atributo artístico). Mais do que o plantio de árvores, é o modo como aquilo que se apresenta no objeto corporifica um significado dentro da convenção artística. Mesmo que Beuys, como Manzoni, alegasse que todo o plantio de árvores seria agora um ato artístico, ele não estaria concedendo aos outros indivíduos que realizassem o plantio de árvores a condição de artistas, mas artesãos de um radical formal concebido por Beuys, à maneira daqueles que pintavam as paredes de museus e galerias a partir da interpretação própria dos comandos de LeWitt ou, de modo mais radical, dos intérpretes musicais que reportam-se a notações indeterminadas e que tomam as suas próprias decisões abrangidas nesse coeficiente. Nesse âmbito, qualquer árvore plantada estaria reportada a um radical formal contido em um enunciado, de modo que a obra seria o próprio enunciado, com o ato de se plantar árvores funcionando somente como a sua

configuração física apresentacional. Nesse âmbito, as ações sociais de Beuys estão próximas do conceitualismo por atribuírem a um ato indiscernível do ato comum um significado dentro de um contexto artístico.

Esse significado, como em boa parte da arte pós-conceitual, será fruto da mobilização de conceitos externos à esfera artística na criação da obra de arte. Nesse âmbito, o objeto não terá mais uma função autocrítica, mas alegórica, não se reportando em relevo à própria esfera da arte como tema (que estava presente tanto nas investigações ontológicas do meio quanto na inquirição analítica das linguagens da arte, passando pelo exame do espectador nas esferas da percepção e da cognição e, em certo grau, na crítica institucional) mas mobilizando conceitos externos a ela, provenientes de investigações culturais mais amplas na produção de objetos. O conceitualismo, nessa fase, aparecerá tanto na herança de expedientes provenientes de outras etapas (a utilização do texto, da fotografia, da montagem entre ambos, do corpo, de dossiês e mesmo de objetos apropriados) como na relação de dependência que eles nutrem com algum tipo de enunciado, ainda que agora não os enunciados discursivos da própria teoria, crítica e história da arte, mas provenientes da semiótica, das ciências sociais, da psicanálise e de outras esferas, além da própria biografia e da subjetividade do artista. Nesse sentido, um conteúdo externo, praticamente ausente no aparato conceitual mais abstrato, reaparece agora dentro das possibilidades aventadas pela heterogeneidade dos expedientes inaugurados por ele. Mais do que isso, é o seu teor crítico e investigativo, anteriormente voltado para o exame do discurso e das estruturas artísticas, que será conservado, agora como exame da sociedade e da dinâmica das relações em seu interior. É importante sublinhar, entretanto, que o recorte aqui realizado em torno do conceito de arte pós-conceitual não é de ordem cronológica, mas estilístico. Muitos dos artistas que serão abordados nesse capítulo trabalhavam à mesma época que os anteriores, de modo que há durante um tempo a concomitância das duas abordagens.

II

OBJETOS ARTÍSTICOS EM CIRCUITOS LITERAIS (CHRISTO E JEANNE-CLAUDE, *UN ARTE DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN* E CILDO MEIRELES)

No ano de 1962, o casal Christo e Jeanne-Claude fechou uma rua de Paris com 89 barris de óleo para protestar contra a construção do Muro de Berlim, iniciada em agosto de 1961. *Wall of Oil Barrels - The Iron Curtain* consistia, assim, do bloqueio do tráfego de automóveis e de passantes na rua Visconti, localizada entre as ruas Bonaparte e do Sena, o que impedia a comunicação entre ambas. Mais do que uma instalação *in situ*, a peça, fruto de um trabalho

extenso de sondagem e pesquisa, que contava ainda com uma contraparte documentativa (com fotografias da barricada e textos que enunciam o trabalho), não consistia na disposição de uma série de barris de modo escultural em um percurso urbano, mas do trânsito resultado por ela, com a primeira fase da peça, o bloqueio do tráfego, funcionando como uma catalisação para o desencadeamento de um evento. Tal trabalho tinha uma função alegórica evidente presente no próprio título e nos motivos políticos que serviam de mola propulsora para a criação da peça. Mais do que uma simples metáfora, entretanto, a obra promovia uma mudança significativa no contexto não-artístico, de modo que, por mais que o discurso pudesse parecer provir de sentido artístico as convenções que não eram percebidas de imediato como tais, o indivíduo que participasse do contexto literal sofreria o impacto da obra em um contexto funcional não-artístico mesmo que não se certificasse de sua condição artística. Tinha-se, desse modo, um espectador involuntário, que participava da peça contra a sua vontade e muitas vezes sem sequer saber que se tratava de um objeto artístico. Do mesmo modo, tinha-se uma obra que, ao mesmo tempo que desempenhava a sua função dentro das convenções da arte, alterava consideravelmente um ambiente literal.

Em julho de 1966, Eduardo Costa, Raúl Escary e Roberto Jacobi publicavam, em Buenos Aires, um manifesto para uma arte midiática, no qual traçavam estratégias conceituais de disseminação de uma obra de arte inexistente através de circuitos tradicionais de difusão de informações. “Em uma cultura de massa, o público não está em contato direto com atividades culturais, mas é informado delas através da mídia”¹⁵, começava o texto. “No fim das contas, consumidores de informação não estão interessados se uma exposição ocorre ou não; somente a imagem que a mídia constrói desses eventos importa”¹⁶. Por conta dessa constatação, os três artistas argentinos elaboraram sua tática de transmissão: escrever um relato falso, ilustrado por fotografias e contendo os nomes dos participantes e indicações da data e local no qual teria acontecido um *happening*. Haveria, conforme os artistas, um caráter polifásico na obra, que seria representado pela redação do relato, em um primeiro momento, pela difusão desse relato em uma segunda etapa e pela recepção pelo espectador de uma informação que reportava-se a uma obra de arte inexistente. Desse modo, o leitor do jornal, acreditando estar se inteirando de um evento artístico, estaria na verdade diante de uma obra de arte (o relato e a sua transmissão) que invadiria o espaço real e que tornaria o seu reconhecimento impossível por aqueles que não detivessem a informação verdadeira da criação da obra. Tratava-se de um modo de, confundindo um objeto artístico com o meio de disseminação de notícias acerca

¹⁵ Eduardo Costa, Raúl Escary e Roberto Jacoby, “A Media Art (Manifesto)” in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), “Conceptual art: a critical anthology”(Cambridge: The MIT Press, 1999), p. 2 (tradução nossa).

¹⁶ *Ibid.*

dele, criar uma situação em que ele invadisse um espaço real sem qualquer reconhecimento privilegiado.

Em 1970, no Brasil, Cildo Meireles também identificaria a existência de circuitos não artísticos de troca de objetos para inserir neles a informação que desejava transmitir. Em sua série *Inserções em circuitos ideológicos*, empregava mecanismos habituais de transação de mercadorias e cédulas para difundir mensagens políticas. Em um contexto de censura, Cildo manipulava garrafas retornáveis do refrigerante Coca-Cola aplicando-lhes um decalque em *silk screen* contendo informações que, quando vazias e retornadas ao depósito, não poderiam ser visualizadas mas que, quando preenchidas novamente com a bebida, se destacavam contra o fundo preto e entregavam a mensagem desejada. No *Projeto Cédula*, da mesma série, ele carimbava em notas de dinheiro indagações políticas como “Quem Matou Herzog?”, aludindo ao jornalista desaparecido e morto durante a ditadura militar no Brasil. De modo análogo ao dos artistas argentinos, Meireles empregava contextos de veiculação não-artística de sua obra de arte para difundi-la. Por outro lado, com uma estratégia de transformação social através da arte, inseria em um contexto literal não somente um objeto artístico, mas também um objeto dotado de um significado literal nesse mundo, munido de capacidade de reforma social maior se apartado de seu contexto artístico, de modo que, se a obra se inseria na crença do poder do papel social da arte, é perdendo a sua aparição enquanto obra de arte que ela realizaria de um modo mais efetivo a sua proposta. Em suma, ela não deveria parecer como arte e sim disfarçar a sua categoria de objeto para que o seu objetivo artístico fosse perpetrado de modo eficaz.

CHRISTO E JEANNE-CLAUDE: Wall of Oil Barrels - The Iron Curtain, Rue Visconti, Paris, 1961-62.
Fotografia de Jean-Dominique Lajoux. Fonte: christojeanneclaude.net

III

ADRIAN PIPER

Em março de 1970, a artista Adrian Piper exibiu, na exposição *Information*, que teve lugar no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, os seus *Três Modelos de Sistema de Produção Artística*. Trata-se de um documento que identifica, à maneira da arte conceitual analítica, a existência de três tipos de sistema de produção de um objeto artístico. Piper define primeiro a chave de sua equação: (I) refere-se a qualquer *input* de informação sensorial, intelectual ou de algum modo experiencial; (C) designa “uma consciência ativa que discrimina, qualifica, soma à, interpreta, altera e utiliza o (I)”¹⁷; e (P) equivale ao “produto (e.g. pensamento, ação, ideia, objeto, evento, etc.) de (I) -> (C)”¹⁸, de modo que um objeto artístico (Pa) seria simplesmente a apresentação de qualquer produto (P) em um contexto artístico (a seta “->” corresponde à transformação. No sistema de número I, a equação seria definida por (I) -> (C) -> (Pa), o que implicaria que nesse cenário um estímulo surgido primeiramente na forma de intuição pura sensorial ou intelectual seria transformado por essa consciência ativa, concebendo-o de modo mais circunstancial na moldagem desse estímulo através da própria discriminação, tornando-o posteriormente um objeto (esse objeto pode ser um quadro, uma escultura, uma composição musical ou qualquer criação apresentada dentro das convenções da arte).

No sistema II, define Piper, a lógica opera através do esquema (I) -> (C; Pa) <-; o que implica que nesse cenário o estímulo mental converte-se em objeto artístico que identifica-se com a ideia moldada. Nesse caso, comenta a artista, a estrutura de apresentação de seu texto se inseriria dentro desse sistema, ao passo que, se (Pa) tem só propriedades internas expressas por meio da linguagem, da fotografia ou de qualquer meio de documentação, isso quer dizer que nele a configuração final da obra é uma manifestação de seu enunciado, de modo que sua corporificação de um significado atende à aplicação da ideia em forma corporificada. Nesse âmbito, se no primeiro sistema o objeto artístico era um estado separado no processo criativo, no segundo ele corresponderia ao mesmo domínio da consciência, o que implica que o objeto tem relação de equivalência com um enunciado. No terceiro sistema, contudo, a dinâmica opera como (I; Pa) <-> (C), o que implica que, nesse caso, o objeto artístico é privado de uma filtragem pela consciência discriminadora. Isso não significa que ele seja uma intuição pura: ele tem uma existência física e/ou temporal definida, afirmaria Piper, apresentável em um contexto artístico, mas não é qualificado por um processo de discriminação composicional.

¹⁷ Adrian Piper, “Three Models of Art Production System” in Kynaston L. McShine (org.), *Information* (Nova Iorque: Museum of Modern Arts, 1970), p. 111 (tradução nossa).

¹⁸ *Ibid.*

Nesse sentido, pensamos na imprevisibilidade configuracional de uma obra como *Le socle du monde*, em que o mundo todo seria proposto como obra de arte a partir de um reconhecimento consciente de uma intuição veiculada por meio de um objeto que o enquadrasse como tal.

Do mesmo modo que ressaltamos anteriormente acerca de algumas proposições, não é tanto a verificação da validade das afirmações em um ponto de vista teórico aquilo que nos concerne no momento, mas o entendimento operacional de como eles delinearão algumas das práticas artísticas de Adrian Piper a respeito das dinâmicas entre intuição, consciência e obra de arte e as tensões oriundas dessas relações na carreira dela. Nesse sentido, ora a produção da artista se orienta para a documentação de sua intuição (realizando de modo autorreflexivo o percurso do sistema I: o estímulo acerca de uma obra sobre o estímulo torna-se consciência, que discrimina-o e o converte em objeto cujo tema é o estímulo convertido em consciência e objeto); ora o produto descreve a relação entre a absorção do estímulo e a equivalência entre a consciência que o discrimina e o objeto, como no sistema II; ora ele orienta-se para a criação de uma obra que manifesta-se pela não filtragem da consciência. Em todos esses casos, essa produção é mais o registro metafórico de cada um desses processos e não tanto a aplicação de enunciados discursivos a partir de cada um deles, de modo que eles não surgem de maneira autocrítica pelo próprio objeto e sim pela referência representativa que ele oferece.

Tomemos como exemplo a obra de arte *Food for the Spirit*, de 1971, que ilustra as questões contidas na primeira hipótese: na performance, Piper isola-se em seu apartamento na cidade de Nova Iorque durante o período em que se dedicava à prática do *yoga*, à escrita e à leitura da *Crítica da Razão Pura*, de Immanuel Kant. Para fins práticos, o objeto da artista no período consistia basicamente do tempo que passaria isolada dedicando-se às suas próprias jornadas de autoconhecimento. Enquanto Acconci realizava performances oriundas da prática minimalista em seu apartamento, teoricamente abertas ao público mas, por conta de sua breve duração e de seu próprio conteúdo dotadas na prática de um caráter quase privado, nas quais executava o ato repetitivo de subir e descer a escada, registrando-o posteriormente em texto e fotografia, Piper levava a performance para um campo ainda mais privado e indiferenciado da prática artística, no qual o tempo que passara sozinha dedicando-se a tarefas de teor particular se converteria no próprio objeto. Tratava-se, em suma, de tornar a própria vida, dentro de uma moldura estipulada pela artista e das orientações sabáticas que tal período teria, objeto da arte. Nesse instante, as intuições advindas da sua submersão na leitura de Kant e do caráter de isolamento que ela mesmo se impusera passara a confundir a discriminação da consciência, o que inflingiu à artista o processo de questionamento de sua existência material. Nesse estágio a intuição havia conduzido, pelo processo de dissociação, a um produto específico, que era o

pensamento acerca dessa intuição: o medo de perder a si mesma. Para que isso não ocorresse, a artista passou então a fotografar o seu corpo em frente ao espelho enquanto entoava trechos oriundos de Kant. O sistema da intuição à consciência ao objeto se convertera, então, em um processo de nova intuição e consciência acerca de um objeto capaz de metaforizar o primeiro sistema. Mas, também como em Beuys, a representação iconográfica não guarda relação de semelhança com o objeto que metaforiza e, como em Long, o registro fotográfico não guarda equivalência de meio com a arte performática (havendo, portanto, uma perda na configuração física de seu radical formal). Devemos nos submeter à evidência minguante e nos reportar ao discurso da agente para a compreensão alegórica.

ADRIAN PIPER Food for the Spirit #8, 1971. Fonte: moma.org

Em 1968, cerca de cinco anos antes de *Food for the Spirit*, a artista sinalizava a transição do conceitualismo herdado por Sol LeWitt e sua exaustão permutativa de um formato elementar, artista que a introduzira ao universo da arte conceitual, em uma espécie de documentação, à maneira da “estética do dossiê”, de seu engajamento subjetivo no entendimento combinatório possível de um quadrado. *Sixteen Permutations of a Planar Analysis of a Square*, no caso, é o registro da discriminação consciente da artista a um estímulo intelectual prévio. Por meio de dezesseis fotocópias de diagramas que mostram os desenhos da artista, é possível acompanhar o processo de compreensão paulatina de Piper acerca das possibilidades previstas. O produto final consiste, desse modo, não somente no trabalho artesanal do desdobramento permutativo

de um padrão previamente estabelecido, mas o registro dos procedimentos da artista para que esse deciframento ocorresse. Nesse sentido, a consciência discriminadora adquire relação de equivalência de classe com o produto final, sendo ambos derivados dos estímulos prévios do campo da visão. A sua configuração física, desse modo, confunde-se com o seu enunciado: a presença de mais ou menos páginas, de folhas maiores ou menores, desse descobrimento com outros materiais, não alteraria de forma considerável a constituição formal da obra, que deve atender somente ao processo de documentação dessa descoberta. Nesse caso, qualquer modo que a obra se apresentar em estágio final deve ter a função apenas de representar o enunciado que ela veicula: tudo pode estar ausente, menos a a representação da busca pela realização de dezesseis permutações mediante a análise planar de um quadrado.

Piper realizaria em 1970 seus primeiros atos performáticos. Em uma ação que tomou parte no clube noturno Max's Kansas City, local de encontro de artistas, músicos e poetas, por onde passaram Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Dan Graham, entre outros, em Nova Iorque, a artista executou uma performance em que cobriu os seus olhos com vendas, tampou os seus ouvidos e isolou-se de qualquer estímulo tátil a fim de apartar-se de todo estímulo externo. Pelo caráter abundante de reações que um ambiente artístico ofereceria, em termos coletivos, a partir da transação de produtos (Pa), Piper, para conservar a sua própria intuição de maneira individual sem torná-la submersa em uma atmosfera conflitante, realizava uma peça em que metaforizava por meio do objeto artístico uma relação de equivalência entre a intuição própria da artista e o produto, como se houvesse uma associação entre ambos que não dependesse do discernimento da consciência para moldar essa intuição em algo além da sua materialização imediata. Evidentemente, não se trata de uma obra idealista e ela não se apresenta como uma intuição pura, mas como a representação dessa abstração entre intuição e objeto, de um lado, e a consciência do outro, sem que essa apareça como pré-requisito para a realização do ato. Se a solução de Piper era, conforme alegava a artista, privatizar a sua consciência o tanto quanto ela pudesse, privando-a dos estímulos, logo ela se deu conta dos limites de sua aventura. “Eu aprendi que a completa absorção era impossível porque minha passividade voluntária como objeto implicava uma atividade e decisão agressiva, uma presença independente a confrontar o ambiente artístico com sua autonomia”¹⁹, afirmaria a artista, sintetizando o problema com a percepção de que a subjetividade dela havia se tornado a sua condição de objeto.

Em sua série de performances urbanas iniciadas naquele ano intituladas de *Catalysis* essa presença objetual se tornaria autoconsciente e a artista passaria a afirmar a si mesma nas

¹⁹ Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight: Selected Writings in Meta-Art 1968-1992* (Cambridge: The MIT Press, 1996), p. 27 (tradução nossa).

ruas da cidade. Em *Catalysis III*, Piper pintava a sua roupa branca com a inscrição “Wet Paint”, de modo que, não só a sua vestimenta se convertia em suporte para a transmissão de material artístico, com a tinta molhada como material autorreferente inscrito textualmente no tecido, mas a sua própria inserção como obra de arte perambulante, em um contexto que não estava necessariamente apto para ler as ações de Piper dentro das convenções artísticas, teria a capacidade de tornar o seu ato indiscernível de um ato não-artístico, dotado de uma condição de quase literalidade que teria uma efetividade ainda maior enquanto catalizadora passiva de reações externas de seus espectadores mediante a agressividade de sua intervenção. Enquanto Meireles intervinha artisticamente em objetos não-artísticos e os devolvia aos circuitos de difusão tradicionais com as novas mensagens, trazendo nelas um contexto que, embora fosse dotado agora de condição artística, teria o potencial de atuar de modo mais direto no local quão mais não fosse tomado como artístico, Piper realiza estratégia semelhante, mas com seu próprio corpo como peça que possibilita essas transações sociais. No caso de *Catalysis III* a artista se dirigira até a loja de departamentos Macy’s, realizando a sua “inserção” em circuitos de maneira direta e retilínea. Essa intrusão apareceria sob formas distintas em situações que deveriam causar certo constrangimento, mas que não afetariam consideravelmente o público, que tendia a permanecer passivo. Para isso, o seu comportamento não deveria ocupar “nem as categorias sociais do normal nem do divergente”²⁰.

ADRIAN PIPER: *Catalysis III*, 1970. Fotografia de Rosemary Mayer. Fonte: elephant.art

²⁰ Alexis Shotwell, “Shame in Alterities: Adrian Piper, Intersubjectivity and the Racial Formation of Identity” in Silke Horstkotte e Esther Peeren (org.), *The Shock of the Other: Situating Alterities* (Nova Iorque: Editions Rodopi B.V., 2007), p. 130. (tradução nossa).

Na série *Mythic Being*, realizada entre 1973 e 1975, tal condição catalítica, que dependeria de uma afirmação um pouco mais enérgica dos padrões sociais para a “normalidade”, mas um pouco mais discreta do “divergente”, se reconfiguraria na exploração de dinâmicas étnicas, de gênero ou classe. Disfarçada com óculos escuros, um bigode e uma peruca Afro, naquilo que seria denominado o seu alter-ego masculino (o “ser mítico”) a artista, cuja identidade negra em círculos sociais majoritariamente brancos não era discernida de imediato (possibilitando-a presenciar como testemunha discreta uma série de situações racistas) passou a perambular nas ruas de Nova Iorque e Cambridge reproduzindo um comportamento estereotipado, agressivo e hostil à maneira da série *Catalysis* (como quando mastigava gomas de mascar de um modo extravagante em um museu ou quando levava uma toalha à boca no interior de um ônibus). Tomada como representação de “uma masculinidade exagerada associada aos homens negros na tentativa de chamar a atenção para as maneiras pelas quais as subjetividades de homens negros, e por extensão todos os negros, são limitadas por narrativas estereotípicas”²¹, a obra, por sua condição de indiscernibilidade entre arte e não-arte, provoca tensões entre o normal e o divergente a partir do viés de confirmação de seus espectadores. Para aqueles que tomariam a figura do “ser mítico” como adequada à imagem estereotipada que fariam do homem negro, o caráter divergente da peça se manifestaria de acordo com as suas próprias pressuposições de normalidade do hábito esperado (nesse caso, o espectador racista teria a atenção chamada por aquilo que já consideraria divergente na sociedade branca, mas normal para os padrões que ele esperaria). Para aqueles que tomariam a figura do “ser mítico” como inadequada à imagem estereotipada que fariam do homem negro, por seu lado, a discernibilidade do ato apareceria na divergência entre estereótipo e realidade. Essa atitude catalítica, na qual Piper aferiria as reações dos espectadores ao seu ato performático, teria novamente maior efetividade a partir do disfarce não-artístico da obra ao provocar tais reações de modo literal no contexto real. O registro posterior de tais ações depende, por sua vez, de uma estética do dossiê: montagens entre texto e fotografia à maneira dos balões de histórias em quadrinhos, anúncios e demais registros oferecem os indícios da representação e tornam-se também obras autônomas, com suas próprias séries dentro da série.

Essa presença discreta de sua identidade negra em ambientes que não a discerniam enquanto tal aparece como tema da obra *My Calling Card #1*, realizada entre 1986 e 1990. Nela, toda vez que Piper presenciava uma situação racista, entregava um cartão inscrito com a mensagem:

²¹ Cherise Smith, *Enacting Others: Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper and Anna Deavere Smith* (Durham e Londres: Duke University Press, 2011), p. 46 (tradução nossa).

Caro amigo, eu sou negra. Tenho certeza que você não percebeu isso quando você fez, riu de ou assentiu com aquele comentário racista. No passado, tentei alertar previamente pessoas brancas de minha identidade racial. Infelizmente, isso invariavelmente os leva a reagir a mim como alguém agressiva, manipuladora ou socialmente inapropriada. Desse modo, minha política agora é assumir que pessoas brancas não fazem esse tipo de comentário, mesmo quando acreditam que não há ninguém negro presente, e distribuir esse cartão quando elas fazem. Lamento qualquer desconforto que a minha presença esteja te causando, assim como tenho certeza que você lamenta o desconforto que o seu racismo está me causando.²²

Do mesmo modo que Cildo Meireles, a peça devolve a um circuito real um código que é fruto de uma elaboração artística e que tem o papel de transformação social literal dentro dele. Na peça de Meireles, essa inscrição dependia da descrição entre o decalque e o material vítreo da garrafa, de tom semelhante, que tornava possível a sua reintrodução à circulação, agora de modo reconfigurado, utilizando-se de um sistema não-privilegiado de difusão para nele atuar. Na obra de Piper, o sistema não-privilegiado é a própria dinâmica social, e o meio de difusão se torna a comunicação direta. Por outro lado, é a descrição entre a identidade do receptor e a sua que torna possível que ela capte de modo catalítico sutis reações externas racistas, em um contexto de “normalidade”, devolvendo a ele o caráter divergente dos cartões que possibilita a transformação social oriunda deles. Nesse caso, os cartões, como as garrafas e as cédulas em Meireles, têm efeito literal e é justamente essa indiferenciação entre a proposta artística e seu efeito que tornam as consequências dele mais efetivas no plano real e, por extensão, na esfera da arte.

IV

MIERLE LADERMAN UKELES E MARY KELLY

No ano de 1969, como proposta para uma exposição denominada *Care*, Mierle Laderman Ukeles redige “Manifesto!”, posteriormente chamado de “Maintenance Art Manifesto”, no qual a artista identifica dois tipos de sistema de produção: desenvolvimento e manutenção. Ao primeiro, Ukeles atribui os predicados da criação individual pura, ligada ao progresso e à mudança, ao novo e ao entusiasmo, entre outros. À tarefa da manutenção, elenca os atos de se “tirar o pó da criação individual pura; preservar o novo; sustentar a mudança; proteger o progresso; defender e prolongar o avanço”²³ e assim por diante. Embora os do primeiro tipo reservem espaço para mudança, os ofícios do segundo sofreriam poucas alterações no decurso

²² Adrian Piper, *My Calling Card Piece #1* (1986-1990). Cartão impresso. 5,1 x 8,9 cm.

²³ Mierle Laderman Ukeles, “Manifesto!: Maintenance Art - Proposal for an Exhibition, ‘/Care’” (1969), p. 1

do tempo. “A cultura confere pouco prestígio às tarefas de manutenção”²⁴, afirmaria a artista mais à frente, listando uma série de tarefas domésticas, de limpeza ou de assistência de modo geral: lavar as louças, limpar o chão, trocar as fraldas do bebê, pagar as contas, lavar o cabelo, e outras incumbências mais. Procurando equivaler os sistemas de manutenção aos sistemas de desenvolvimento, em parte por conta das novas tarefas exigidas pela maternidade recente e os obstáculos trazidos por ela em relação ao seu trabalho artístico, Ukeles passará a realizar os serviços cotidianos dentro de uma moldura e um contexto artístico. “Eu tive uma epifania. Eu tenho a liberdade para nomear a manutenção como arte. Eu posso colidir a liberdade com seu suposto oposto e chamá-la de arte. Eu a chamo de arte de necessidade.”²⁵

Novamente, o ofício artístico se confunde com o ofício não-artístico, tornando o modo como se apresenta análogo aos modos de apresentação de tais trabalhos fora do contexto não-artístico. Trata-se da indiferenciação entre o objeto significado dentro das convenções da arte e o objeto significado fora dela mas, como em Meireles e Piper, uma prática que, mesmo se realizada imbuída do sentido artístico, acaba alterando consideravelmente o contexto real. Desse modo, se a *Fonte* de Duchamp perdia a sua função hidráulica no instante em que ela adentrava o museu e passava a ser observada somente como receptáculo, função metafórica de uma equação artística, as peças de Ukeles, como a de seus pares citados, não perdem a sua função tradicional. Nesse caso, uma série de tarefas domésticas realizadas com o seu marido no ano de 1973, ação performática documentada em dezenas de registros fotográficos para cada ato, não só ganhariam um novo contexto no qual a própria tarefa de manutenção que ela realizaria naturalmente fora desse contexto adquiriria outro significado dentro da tradição da performance e da arte conceitual (com os documentos servindo de indícios para a execução da tarefa), como também persistiriam tendo o efeito natural que teriam caso elas não tivessem sido desempenhadas a partir de um enunciado artístico.

Em sua série de obras de manutenção para o museu, entretanto, a equivalência entre a tarefa de desenvolvimento e manutenção ganham nova ambivalência. Lembremos de nossas considerações a respeito do trabalho de Michael Asher. Inserir tarefas literais em um contexto artístico não atenuaria o efeito funcional da tarefa literal (constatamos em nossos exemplos prévios o alcance do ato); inserir essa obra quase literal em um contexto ligado à arte no qual as convenções que possibilitam o reconhecimento de uma obra dependem da discriminação da tarefa não-artística torna o ato ainda mais ambivalente. No caso, um espectador de um museu ou de uma galeria aprende, mediante seus processos cognitivos, a reconhecer quais trabalhos

²⁴ *Ibid.*, p. 2.

²⁵ Mierle Laderman Ukeles *apud* Hafthor Yngvason, *Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art* (Londres: Archetype, 2002), p. 9 (tradução nossa).

ali manifestados devem ser tomados como obra de arte e quais não: um ato performático que realize uma tarefa divergente é encarado como arte, assim como um objeto extraído da esfera cotidiana mas inserido em um plinto, um suporte qualquer, com uma moldura ou uma legenda específica. Quando Asher removia as paredes de uma galeria ou ventilava os espaços entre as galerias, entretanto, essas duas esferas se confundiam e o espectador presenciava uma tarefa artística sem o saber. No caso de Ukeles, essa ambiguidade torna-se ainda maior, porque o seu ato é observado e visto (ao contrário da abstração de Asher) como uma tarefa, mas não lido a partir de um discernimento artístico.

Na série *Hartford Wash: Washing Tracks*, com os trabalhos *Maintenance Inside* e *Maintenance Outside*, a artista desempenhou as tarefas de manutenção de dentro e de fora do Wadsworth Atheneum, localizado na cidade de Hartford, Connecticut, limpando a sua área interna por quatro horas e também as suas escadas e sua praça externa.²⁶ É, entretanto, na peça *Transfer: The Maintenance of the Art Object* que Ukeles realizaria a obra com a maior ambiguidade dentro de suas tarefas de manutenção. Como aponta a crítica de arte Helen Molesworth, ao atribuir o estatuto de obra de arte à limpeza de uma vitrine protetora, tarefa de manutenção que era até então realizada pelo funcionário da limpeza do museu e designando-a como *dust painting*, a artista acabara realizando também uma mudança na condição real da tarefa executada. Desse modo, “a responsabilidade da limpeza e da manutenção do objeto se transformou no trabalho do conservador”²⁷.

MIERLE LADERMAN UKELES: *Transfer: The Maintenance of the Art Object*, 1973.

Fonte: semanticscholar.org

²⁶ Helen Molesworth, “House Work and Art Work” in Alexander Alberro e Sabine Buchmann (org.), *Art after Conceptual Art* (Cambridge: The MIT Press, 2006), p. 72.

²⁷ *Ibid.*

Em *Antepartum* e *Post-Partum Document*, de Mary Kelly, é a própria maternidade que se torna tema da obra. Por seis anos, em um projeto que começou em 1973 durante a época da gravidez de seu filho Kelly Barrie e que originou uma ampla documentação de sua relação com ele até o aniversário de cinco anos da criança, a artista compilou, à maneira dos trabalhos que denominamos “estética do dossiê”, uma série de objetos relacionados à etapa de crescimento de Barrie. Trata-se de um trabalho heterogêneo no que diz respeito à utilização de meios empregados: em *Antepartum* a gravação da gestação de Kelly é executada em vídeo Super 8mm. Em *Post-Partum Document* há o registro de 139 objetos individuais que partem do mundo real e que tornam-se componentes artísticos da instalação de Kelly, figurando como elementos integradores de sua formulação. Há aqui um processo de escolha do *ready-made* que não se articula somente a partir da eleição de um objeto individual por qualquer que seja a sua característica autônoma, mas que se integra de maneira mais ampla com os outros objetos, a fim de garantir a heterogeneidade discursiva para abordar a maternidade de diversas facetas. Em uma introdução e mais outras seis seções, Kelly divide a obra por uma certa convergência de núcleos enunciativos (embora a peça adquira diferentes configurações dependendo das circunstâncias específicas de exposição). Há transcrições de conversas e ensaios escritos pela artista a registrar a natureza de seu relacionamento com o filho.

Nesse âmbito, aponta Kelly, o trabalho também tem uma carga analítica. “A análise dessa relação é fundamental para a compreensão de como a ideologia funciona através das práticas materiais de parto e cuidado infantil. Alimentar ou vestir uma criança depende tanto do intercâmbio de um sistema de signos quanto ensiná-lo a falar ou escrever”²⁸. Nesse caso, o tipo de escrita elaborado a partir do zero pela artista mescla-se com documentos, diagramas e demais objetos herdados de um contexto real que registram o crescimento de seu filho, havendo até mesmo a inclusão de objetos tridimensionais no dossiê, como as fraldas sujas de Barrie. O compromisso estabelecido entre a identidade da obra e o tempo real assemelha-se superficialmente ao tipo de pacto firmado por Kawara em relação a desdobramentos de maior fôlego ao longo dos anos a partir de um enunciado determinado de antemão. Há, entretanto, uma diferença considerável, que não orbita somente em torno da distinção entre a espécie de manutenção efetuada por Kawara e Kelly, com as peças do primeiro envolvendo normalmente a manutenção da identidade de uma obra de arte ao longo do tempo (a tarefa da conservação e da proteção do compromisso firmado em seu enunciado estabelecida de antemão para que o alcance da obra possa se afirmar, já que quanto maior o tempo e mais quantificada e iterada,

²⁸ Mary Kelly, “Notes on Reading the Post-Partum Document” in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *op. cit.*, p. 371 (tradução nossa).

maior a representação expressiva do ato) e as de Kelly envolvendo o registro e a apuração de uma “manutenção” que já existia em um contexto não-artístico (a própria maternidade, com a peça como alegoria e representação da tarefa). Nesse caso, pode-se afirmar, as obras do artista japonês envolveriam também a manutenção de um ato prévio, e telegramas como aqueles que enviara para os seus amigos manifestando estar vivo acabariam concedendo à peça também a subordinação à manutenção de sua vida para a existência da obra.

No caso, a distinção é especialmente entre o aspecto meramente quantitativo da obra do artista japonês e o trabalho interpretativo de Kelly. No caso de Kawara uma só decisão determina todas as outras decisões, que são manifestações tautológicas, uma após a outra, do mesmo enunciado. No caso de Kelly, por sua vez, embora um enunciado oriente a classe de decisões que irá surgir a partir dele, ele não o determina, de modo que, a partir de uma escolha original há uma série de outras escolhas a serem efetuadas em torno de quais documentos ou objetos integrarão o trabalho final (trata-se, portanto, de uma classe de escolhas ramificadas a partir de uma relação de afinidade com um enunciado e não de uma só decisão deliberada que decreta e limita o raio de ações posteriores). Nesse sentido, a diferença é especialmente entre o tipo de arte conceitual pós-minimalista, que ainda guarda relação com a dinâmica advinda dos processos composicionais da produção escultórica de Judd, Andre ou LeWitt, e uma arte pós-conceitual cujas escolhas orientam-se por uma recuperação de expedientes construtivos de montagem e arranjo, ainda que filtrados por conceitos oriundos de esferas expandidas.

MARY KELLY: Post-Partum Document, Documentation I, Analysed Fecal Stains and Feeding Charts, 1974.
Fonte: researchgate.net

V

ANA MENDIETA

Estirada e atada sobre a mesa da sala de jantar de um apartamento, suas calças largadas sob os seus pés e marcas de sangue sob o seu corpo seminu: assim apresentou-se a quem adentrasse a sua residência a artista cubana Ana Mendieta, que havia convidado naquela noite professores e colegas da Universidade de Iowa a uma visita. Em março do ano de 1973, durante o período que Mendieta participava de um curso do programa Intermedia ministrado pelo artista alemão Hans Breder (por onde passaram também Oppenheim, Acconci, Haacke e outros), a estudante de vinte anos Sarah Ann Ottens foi encontrada morta, parcialmente nua, o pescoço a revelar indícios de sufocamento e seu corpo a demonstrar vestígios de violência sexual, com o sangue da vítima diluído pelo recinto. Naquele instante, quem quer que chegasse à moradia de Mendieta não poderia reconhecer de imediato que a artista havia reconstituído o cenário do crime a partir dos relatórios policiais. De modo a afrontar diretamente o problema, a artista havia criado uma situação em que tornava-se indiscernível o reconhecimento artístico de seu ato: aqueles que a visitassem a encontrariam em uma situação que insinuaria que ela haveria acabado de sofrer tal violência, de modo que o impacto e a perturbação decorrentes da ocasião teriam maior efetividade e propiciariam um processo de internalização e reflexão sobre o que havia acontecido com Ottens e, por extensão, acerca das dinâmicas de gênero, muito maior do que qualquer representação inserida dentro de um contexto nitidamente diegético o faria.

No caso, Mendieta se insere em um cenário que, de imediato, é tomado como real e, por isso, mais efetivo em termos catárticos. Mas, a mera catarse não bastaria e é justamente o instante em que a testemunha se certifica de que aquilo é uma obra de arte, de que os vestígios que ali se encontram são encenados, que cria o distanciamento de juízo necessário para que essa situação possa ser interpelada de maneira crítica. Uma representação realista do evento mas inserida afirmadamente dentro de um contexto em que há o reconhecimento de que se trata de uma obra de arte, como um filme ou uma peça, por mais que empregasse expedientes materialistas de distanciamento, não suspenderia os processos cognitivos de reconhecimento da ficção. Mesmo uma reportagem jornalística a noticiar de modo factual o crime, acabaria tornando-o somente uma referência indireta, com o relato adquirindo um viés estatístico, nas matérias mais impessoais, ou meramente catártico, no jornalismo sensacionalista. O que é evidência converte-se rapidamente em iconografia e prescreve-se logo o fato. No cenário de Mendieta, entretanto, é essa passagem que permite que a transição do estágio da crença em se estar testemunhando um crime para o estágio do reconhecimento da representação do objeto

artístico que possibilita que as duas esferas, da evidência e da catarse se entrelacem. Em um primeiro estágio tem-se a evidência catártica, ao passo que no segundo tem-se uma catarse que é evidencial (desdotada de qualquer reação passiva à emoção).

Registros fotográficos hoje aludem à ação da artista mas, ainda que pudéssemos, por qualquer meio absurdo e fantasioso como uma viagem no tempo, nos transportarmos ao local de seu ato performático e testemunhar a configuração física da obra em seu estágio original, ainda assim haveria uma perda considerável na sua experiência: estaríamos ali certificados de seu contexto artístico e a presenciáramos como testemunha de uma obra de arte, ao passo que parte essencial da ação de Mendieta é essa indistinção inicial entre a esfera artística e a literal. Uma outra obra do período, *Moffitt Building Piece*, 1973, registrada em filme Super 8mm fornece de modo mais manifesto os impasses de observarmos a ação de fora: na obra a artista, tingida de sangue e vísceras animais, caminha pelas ruas como se houvesse sido vítima de um crime violento. Observando o registro cinematográfico, notamos a indiferença dos transeuntes ao que, em um contexto literal, é a evidência de uma emergência, da necessidade de auxílio e assistência. O ato termina quando um homem, diante de uma janela com o nome H.F. Moffitt, acorre à Mendieta e presta-lhe ajuda. Nesse caso, a obra não só se insere em dois meios(a performance urbana e o registro fílmico do ato), mas por cada um deles oferecer um sentido distinto: no primeiro, à maneira de Piper, Mendieta catalisa as emoções dos indivíduos entre o estágio da normalidade e da divergência, e participar da obra é observá-la nesse estágio literal e ser como um desses passantes, aqueles que a observam pela normalidade e têm uma reação indiferente ou aquele que a acude observando a divergência; no filme, contudo, somos apenas testemunhas críticas do ocorrido, com o registro a oferecer um comentário acerca da situação, colocando-a em uma perspectiva filosófica.

A partir desse período, Mendieta desenvolverá uma iconografia própria que, à maneira de Beuys, emprega certos materiais de modo recorrente nas suas formulações conceituais. Essa arte ritualística que ela efetuará, no entanto, tem um caráter menos específico e abstruso que os símbolos do artista alemão, e as imagens que utilizará têm certa analogia nas estruturas arquetípicas dos mitos: o sangue, material recorrente que já se apresentava nas duas peças que tratamos, bem como o seu corpo, passa a ser empregado em contextos alegóricos e ambos irão agora performar um contato simbiótico com elementos extraídos da natureza como gelo, fogo, folhas e galhos de árvore (e árvores), pólvora, pedras, areia. “Eu estou sobrecarregada com o sentimento de ter sido expulsa do útero (natureza). Minha arte é um modo de restabelecer os laços que me unem ao universo. É um retorno à fonte materna. Através das minhas esculturas

de terra/corporais eu me torno uma com a terra.”²⁹ Tendo visitado sítios pré-colombianos no México por um tempo, se aprofundado em seus estudos acerca de religiões locais (Mendieta se interessara de modo mais acentuado pela Santería) e tendo absorvido algumas das práticas ritualísticas de matrizes afro-cubanas, a artista passaria a empregar alguns dos arquétipos e das liturgias provenientes delas na criação de suas obras posteriores, incluindo materiais que teriam alguma função religiosa sendo utilizados na criação de suas peças do período.

Na série *Siluetas*, iniciada em 1973, a artista esculpiria formas femininas na natureza utilizando elementos provenientes dela. Essas formas, talhadas geralmente a partir da silhueta da artista, teriam caráter efêmero e, por meio de processos naturais (erosões, ventos e demais intempéries) brevemente perderiam a sua condição escultórica autográfica. Tal como elas, as séries posteriores, decorrentes dos desdobramentos de suas pesquisas iniciais, dotadas de um mesmo modo de ofício, consistindo agora no talhe e arranjo de figuras de deidades ancestrais femininas, embora abraçassem de modo menos resolutivo a efemeridade (eram feitas de argila e de materiais mais resistentes), também veriam algumas de suas partes sendo perdidas com as adversidades naturais. Das suas *Esculturas Rupestres*, localizadas em parques nacionais ao largo da cidade de Havana, restam algumas, descobertas posteriormente. Em todos esses casos, Mendieta documentou as obras fotograficamente ou em forma de vídeo. De modo distinto a um mero registro performático, entretanto, essas gravações são dotadas de certa autonomia, não sendo pensadas somente para ilustrar aquele que seria o radical formal da peça: constituem elas mesmas, como naquilo que denominamos “estética do dossiê”, parte da obra. No entanto há, mesmo em relação às obras de Huebler ou de Long, uma condição distinta: ainda que todas as partes remontem a um mesmo núcleo, seus registros não buscam representar um certo descaso com as configurações particulares para indicar de modo mais proeminente o seu enunciado, mas procuram extrair uma sensibilidade particular típica de cada mídia, de modo que o caráter intermediário de seu trabalho não subordina todos os seus elementos a um esqueleto, mas os dota de autonomia e força própria.

²⁹ Ana Mendieta *apud* John Perreault, “Earth and Fire: Mendieta’s Body of Work” in Petra Barreras del Rio e John Perreault (org.), *Ana Mendieta: a Retrospective* (Nova Iorque: The New Museum of Contemporary Art, 1987), p. 10 (tradução nossa).

ANA MENDIETA: Obras da série *Silueta* no México, 1973-1977. Fonte: icaboston.org

Nesses trabalhos, Mendieta é capaz de sintetizar mais de uma tradição artística oriunda dos desdobramentos do minimalismo e da arte conceitual em prol de uma potencialização dos efeitos almejados: inicialmente, há uma simbiose entre a arte performática (e, de modo ainda mais específico, a *body art*) e a *land art*, com o corpo da artista funcionando como o próprio veículo escultórico a ser coberto pelos elementos extraídos da natureza em certos casos e, em outros, operando como matriz para o suporte escultórico, fornecendo o seu molde e alterando o ambiente ao mesmo tempo que abraça a entropia que provém do ato de realizar esculturas em locais em que elas estariam fadadas ao ocaso e com materiais que ampliam ainda mais o seu uso efêmero. Paralelamente há os registros fotográficos: aqui, a documentação não surge de modo posterior à performance e à escultura terrestre, mas é parte de sua concepção, não só suprimindo as ruínas das desagregações posteriores dessas esculturas, mas sendo pensada em conjunto com algumas delas, possibilitando que ganhem um caráter ainda mais escultórico por meio da encenação e do enquadramento ou que acentuem ainda mais a simbiose entre o corpo de Mendieta e a natureza. Nos filmes há a documentação performática, mas mesmo eles são dotados de uma progressão que é composta para que a narrativa adquira uma teatralidade (que estava ausente das práticas performáticas pós-minimalistas), como na gravação do ateamento de fogo a uma das silhuetas. Essa teatralidade converte-se logo em prática ritualística, dotada de simbolismo e que depende da exegese de sua iconografia para que as

referências da obra sejam acessadas. Pouco antes de morrer, Mendieta trabalhava ainda na fotolitografia de suas esculturas rupestres em Havana.

De modo geral, nas séries desse período há a profusão de materiais sendo empregados, distinta da monomania do minimalismo e da arte conceitual, e o retorno do sentido alegórico, ausente de modo geral de cada uma dessas práticas mencionadas que contavam com uma certa abstração proveniente de seu teor autocrítico e autorreferencial. Da especificidade do meio, só se retém o desenrolar de sua herança, com as respostas oriundas das investigações acerca da ontologia da arte legando expedientes particulares subjacentes oriundos de suas descobertas, como é o caso das práticas da performance e da *land art*, extrapolações dos predicados minimalistas referentes ao espaço e ao corpo, ou da documentação conceitual. Todos esses elementos, no entanto, são arranjados e construídos como partes importantes de um todo: perde-se a unidade e a centralidade de um enunciado ou método composicional nuclear em prol da pluralidade de decisões autônomas no campo relacional do interior da obra. Mas, de modo distinto de um classicismo ou realismo mais híbrido, em que todos esses elementos aparecem incorporados em uma espécie de obra de arte total, à maneira da ópera, há aqui uma segmentação maior de cada um deles, e a identidade da obra estende-se em suas ramificações e não à fruição de todos os elementos sintéticos em uma só configuração.

ANA MENDIETA: Excerto do filme *Energy Charge*, em que há a criação de silhuetas com efeitos especiais, 1975. Película 16 mm. Fonte: filmcomment.com

VI

JOHN BALDESSARI

“Embora as divertidas pinturas *pop* de John Baldessari aludam a tal tipo de trabalho por serem *cartoons* conceituais da verdadeira arte conceitual, elas não são realmente relevantes para essa discussão”³⁰, afirmava o artista Joseph Kosuth no ensaio “Art after Philosophy”, referindo-se, por “tal tipo de trabalho” a aquilo que ele defendia como a “verdadeira arte conceitual”, de natureza teórica e autocrítica, e que distinguiria posteriormente, em seu artigo “1975”, de um tipo de arte conceitual estilizada e mais palatável. Referimo-nos anteriormente a esse texto de Kosuth e apontamos algumas de suas limitações e contradições, bem como o que retemos do que consideramos ser o seu extrato positivo. Entretanto, não obstante Kosuth advogue, de um modo geral, por uma arte conceitual de natureza teórica e de teor linguístico, tal credencial é negada ao artista John Baldessari, cujo trabalho é tido por ele somente como um tipo de *gag* ou ilustração. No entanto, entre os anos de 1966 e 1969, ano de redação do texto de Kosuth, Baldessari havia direcionado o seu trabalho cada vez mais para o uso da linguagem textual no plano pictórico, para um tipo de jogo linguístico cada vez mais acentuado e para um colóquio travado diretamente com a teoria e a história da arte, com obras respondendo, aludindo ou citando trabalhos específicos do campo da filosofia da arte (a peça *Painting for Kubler*, por exemplo, realizada entre 1967 e 1968, estabelece diálogo com o livro *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* de George Kubler, publicado originalmente em 1962). Por mais que nos pareça pouco frutífera uma discussão que orbita em torno da afirmação da honra da arte conceitual (como a proposta por Kosuth), ainda assim as suas distinções oferecem um sumo teórico importante para que percebamos de que modo as obras de Baldessari, que de uma maneira superficial em tudo se encaixam ao cânone analítico, são tidas como deslocadas do tipo de produção que um de seus teóricos mais perseverantes defende. Nesse sentido, assim como a distinção perpetrada por Fried acerca do minimalismo apontou para predicados particulares dissonantes da arte modernista que o seu ofício de modo geral mantinha (embora imputasse a eles valor negativo), a percepção de Kosuth oferece um itinerário para que compreendamos aquilo que há de mais específico na produção de Baldessari (embora não compartilhem com ele o juízo desfavorável proveniente disso).

Há um padrão em suas pinturas do período que não diz respeito somente à disposição aparente de seu arranjo (um texto breve em caixa alta na cor preta inscrito sobre o fundo

³⁰ Joseph Kosuth, “Art after Philosophy” in Alexander Alberro e Blake Stimson (org.), *op. cit.*, pp. 174-175 (tradução nossa).

branco ou cinza de uma superfície bidimensional diagramado com uma certa sensibilidade oriunda do design gráfico no que concerne o ordenamento visual de um registro textual) mas que alcança correspondências estratégicas nos modos de endereçamento de sua mensagem ao receptor. Em obras como *A Two-Dimensional Surface Without Any Articulation is a Dead Experience* (1967), *Everything is Purged from this Painting but Art, No Ideas Have Entered this Work* (1966-1968) ou *A Work with Only One Property* (1966-1968), cujos títulos se referem ao texto gravado no interior da tela de tamanho prototípico, há a recorrência de um certo recurso à ironia, que parodia ou que responde humoristicamente a alguns dos problemas artísticos levantados à época acerca da especificidade do meio, da ontologia pictórica, da análise formalista empreendida por Greenberg em torno dos arranjos relacionais da superfície bidimensional, das linguagens da arte ou das convenções artísticas, por meio de enunciados metalinguísticos que criam uma situação de disparidade entre o significado emitido e aquilo que se verifica e reconhece de modo efetivo na tela. Expressa-se, por exemplo, em uma delas, que tudo haveria sido removido da pintura exceto a arte, e que nenhuma ideia teria entrado no trabalho, como se ali estivesse implicada certa noção comum da autossuficiência de um objeto artístico, que poderia existir como mera superfície a-histórica, desdotada de qualquer sentido e que não dependeria de nenhum aparato contextual e discursivo para a sua legitimação, como se a arte fosse uma condição *a priori* da obra, a partir da qual tudo poderia ser removido e ela continuaria sustentando a sua própria condição idealista, uma condição apresentacional pura empiricamente isolada, uma espécie de intuição imediata que resistiria até mesmo à própria ideia, embora o leitor perceba precisamente pelo arranjo expressivo do enunciado que não só tudo não haveria sido demovido da pintura (ainda haveria a materialidade da tela com as suas dimensões reais, a superfície bidimensional dela na qual repousa a sua inscrição textual e sua organização plástica, além da própria tinta), demonstrando que não seria possível escapar das condições tangíveis da obra, como o próprio enunciado se articula por meio de uma ideia (e não da esfera da experiência perceptiva ou sensorial).

JOHN BALDESSARI: A Two-Dimensional Surface Without Any Articulation is a Dead Experience, 1967.

Fonte: wikiart.org

Do mesmo modo, quando Baldessari afirma que uma superfície bidimensional que não tenha qualquer articulação é uma experiência morta, o emissor do enunciado calcula que o seu interlocutor detenha os códigos para interpretar a declaração a partir dessa disparidade. Há um certo debique nesse tipo de afirmação que repete prováveis afirmações de desaprovação de terceiros acerca do tipo de arte que ele praticaria (tratando a ausência de articulação de ordem relacional no quadro como a supressão daquilo que manteria a superfície bidimensional viva) e repete-a na própria tela por meio de um motejo que infunde-lhe humor e a torna menos neutra. Esse contraste entre aquilo que se verifica e aquilo que se afirma, nesse caso, surge por meio de uma estratégia análoga à do emissor que repetiria as palavras exatas do interlocutor em uma outra tonalidade vocal e com outra ênfase para a caricaturar. No entanto, Baldessari é demasiadamente sutil para que esse tipo de demonstração surja de modo meramente cáustico, construindo uma espécie de situação que abriga o conceito sob a demonstração de seu oposto. Há, em certos casos, uma ironia metalinguística que se volta contra o próprio autor: na obra *Painting for Kubler*, Baldessari afirma, em alusão ao livro do filósofo de arte, que apreciar a peça dependeria da compreensão de pinturas anteriores, que tiveram que ser repensadas para que pudessem ser transcendidas. Nesse caso, ele reconhece a necessidade da familiarização do espectador com as convenções da arte e da noção de cada obra como a solução de problemas insinuados pelo campo, embora ele expresse tal afirmação de modo que o espectador que não detivesse tais códigos não o pudesse apreender por meio da absorção das tais pinturas prévias, compreendendo-a em seus aspectos contidos na superfície, mas dependendo de códigos que não estivessem ali referidos para o deciframento de seu significado (a leitura de Kubler e os aparatos conceituais levantados por ele).

Em todos esses casos, o diálogo que o artista trava com a teoria da arte surge por meio do enunciado textual, de modo que se há linguagem, se há conceito e se há teoria, por que não haveria uma certa proximidade com o trabalho de Kosuth ou do grupo Art & Language? Por mais que haja, entretanto, uma relação verdadeiramente equivalente entre o trabalho do artista nesse período e as pinturas secretas de Mel Ramsden, há uma distinção considerável entre um tipo de proposição autocrítica, na qual o próprio meio examina a si mesmo, e uma proposição referencial que utiliza de um suporte para investigar o outro. No caso de Baldessari, é o texto que examina a pintura e a ontologia pictórica (e não os próprios aspectos concernentes a ela), de modo que há a dependência do reconhecimento dessas convenções pictóricas para que seu caráter metalinguístico e autorreferencial possa ser efetuado, ao contrário do tipo de hipótese analítica que depende da criação de objetos dentro de uma linguagem que estejam excluídos dos arcabouços conceituais referentes a ela (forçando por meio de seu estatuto paradigmático a reformulação teórica desses conceitos e avançando a filosofia da arte a partir da condição estranha que eles oferecem em relação a ela). É como se Baldessari praticasse uma arte de caráter intermediário com uma temática filosófica que refere-se a certas noções teóricas da arte mas que não é por ela referido, como um livro de crítica literária em relação à literatura que, embora prossiga no discurso sobre seu campo, não o faz através de uma índole literária. Essa ausência de estrutura autocrítica, na qual o enunciado está inserido dentro de um caráter “diegético” do plano e o texto funciona como a sua própria iconografia, torna o problema da arte uma representação, de modo que a obra não é dotada da funcionalidade ambivalente que Kosuth acreditaria que um objeto deveria ter tanto como representação de um problema artístico quanto para um avanço efetivo na esfera literal dela (a própria filosofia da arte).

Nesse sentido, as pinturas de Baldessari realizadas nesse período remetem às obras da série *Brushstroke* de Roy Lichtenstein: nelas, o artista *pop* demovia a pincelada da condição metafísica e axiomática que ela havia ganhado com o expressionismo abstrato e a hipótese da especificidade do meio e a reintroduzia a uma esfera figurativa, referindo-se a ela do mesmo modo que uma pintura realista o faria com uma natureza-morta, uma figura humana ou um episódio histórico, imitando-a e tornando-a um significado aludido, desenhado e delineado. Não se tratava de uma pincelada representando a si mesmo, mas de uma figura a representar a pincelada, assim como na obra de Baldessari, a despeito da condição autorreferencial das suas realizações desse período, os problemas da linguagem da arte aparecem de modo figurativo e representado por meio de enunciados que referem-se a eles como um significado abordado. É como se uma consciência refletisse sobre temas adjacentes a ela (a filosofia da mente, a teoria cognitiva ou a neurologia, por exemplo) sem precisar se referir a si mesma na elaboração dos

problemas de uma perspectiva científica ou metodológica, embora a autoconsciência estivesse presente o tempo todo na condução das investigações. É essa obra que refere-se a temas que estão contíguos a ela (a filosofia da arte, a sua morfologia e linguagem) sem precisar referir a si mesma no processo que constitui a principal distinção entre os predicados autocríticos que Kosuth defenderia e o caráter representativo da produção de Baldessari, de modo que mesmo a esfera da arte como tema aparece, nesse tipo de pós-conceitualismo, como alegoria. Há, no caso dessas pinturas, uma espécie de montagem entre o quadro e o texto, no qual o contraste emerge a partir da justaposição entre um e outro, bem como há uma dependência ainda maior da detenção de conceitos que não estão ali autorreferidos a partir de seu sistema simbólico e que inscrevem-se na esfera do significado e não do significante, que serão continuadas pelo artista e que insinuarão à certa tradição artística caminhos possíveis para se abordar questões semióticas dentro da esfera artística, na produção de sentidos que serão realizados por meio dessa aposição e que introduzirão essa investigação do signo na esfera do conteúdo temático da obra.

Esse tipo de relação entre imagem e texto apareceria, em uma série de obras realizadas em 1968, de inúmeros modos enunciativos: na correspondência entre imagem e legenda como em *A 1968 Painting*, em que o artista insere a descrição abaixo da fotografia de uma pintura de Frank Stella; em uma relação de equivalência entre o texto, a fotografia como matéria e o que está sendo representado em seu interior, como em *The Spectator is Compelled to Look Directly Down the Road and into the Middle of the Picture* (1966-68), no qual um homem inserido no centro da imagem aponta para o fim da rua, de modo que o meio da fotografia e a continuação do percurso correspondem-se; em situações que o texto complementa a imagem de modo irônico, como na fotografia de *Wrong* (1966-68) que mostra um homem apoiado a uma palmeira que está encostada sob uma fiação elétrica, implicando um provável acidente; ou mesmo uma relação irônica e contrastante entre imagem e texto, como em *An Artist is Not Merely the Slavish Announcer of a Series of Facts. Which in this Case the Camera Has Had to Accept and Mechanically Record* (1966-68), que recapitula as estratégias empregadas nos enunciados textuais irônicos e metalinguísticos que se contradizem, agora com o amparo da imagem (nesse caso a fotografia de um estacionamento) a adicionar-lhe nova camada. Esse tipo de estratégia se tornaria mais narrativa com a obra *The Pencil Story*, realizada entre 1972 e 1973: nela, o artista justapõe a imagem de dois lápis, um ao lado do outro, os quais Baldessari alega serem o mesmo (em uma espécie de antes e depois) e insere uma legenda que conta que, após um longo tempo olhando para esse lápis no interior de seu automóvel e se

incomodando com o fato dele não estar afiado, decidiu apontá-lo, o que ele diz não ter certeza mas que acredita dever ter algo a ver com a arte.

JOHN BALDESSARI: Wrong, 1967-68. Fonte: wikiart.org

Em 1969 Baldessari começaria a sua série *Commissioned Paintings* após uma declaração do pintor expressionista abstrato Al Held de que a arte conceitual consistiria somente do ato de se apontar coisas. O artista amplia então o jogo entre as camadas que integram uma obra, em um primeiro estágio absorvendo a estratégia duchampiana da decisão como instância nuclear da composição (a escolha do objeto não-artístico que será transfigurado para tal contexto como o único ato composicional da peça) e levando-a para um contexto figurativo, em que registraria fotograficamente um dedo a apontar para qualquer elemento doméstico ou público que reteria a sua atenção; em um segundo estágio pedindo a pintores amadores eleitos pelo artista que copiassem a fotografia em um tom realista imitativo; e por fim anexando a seu quadro a pintura realizada pelo “artesão” com uma legenda que inscreve “A Painting by...” e o nome daquele que teria realizado a peça (Edgar Transue, George Walker, Pat Nelson, Anita Storck, entre outros). Inicialmente haveria portanto esse estágio da decisão do objeto trivial: como no *ready-made* o artista deveria simplesmente escolher algum elemento já existente e integrá-lo à esfera artística; Baldessari, entretanto, não atribui a qualquer um desses itens (as bocas de um fogão, lâmpadas no interior de uma parede, botões) a condição artística. Ele não transfigura o objeto comum, mas representa por meio da fotografia uma ação fictícia dessa transfiguração, tal qual Lichtenstein o fazia quando representava pinceladas por meio de

desenhos, ou como o pintor que representava a si mesmo ou a um outro pintor em um ateliê ou à frente do quadro.

O tom metalinguístico surge aqui pois, como em um filme dentro de um filme ou em um livro dentro de um livro, Baldessari ilustra um conceito a partir de um conceito: a decisão se torna então o ato de escolher cuidadosamente “pintores de domingo” para efetuar a última parte da obra: a imitação pictórica da fotografia que ilustra a decisão. Nesse caso, Baldessari decide novamente, e o papel do artista conceitual se torna então o papel de decidir não mais o objeto que será integrado, mas o intérprete que o realizará. A partir do modelo conferido pelo artista, o artesão deverá imitá-lo com as técnicas que ele mesmo detém, assim como o artesão de Sol LeWitt ou outros intérpretes de obras pós-minimalistas multifásicas executam suas instruções. Essa pintura final, realizada por George Walker ou Anita Storck, não constitui-se, contudo, de uma obra atribuída de fato a Walker ou Storck: Baldessari então apropria-se de um trabalho que foi realizado por outro pintor e assina o seu nome na parte traseira do quadro. O paradoxo reside no fato de que, embora a legenda aluda que a pintura foi realizada por um desses “pintores de domingo”, a obra na verdade tornou-se peça de Baldessari.

É como se esse estágio final dela encontrasse uma relação tensa entre o *ready-made* puro e a arte conceitual analítica: o primeiro, que antes já se prenunciava na diegese do quadro, ascende agora à sua própria estrutura, e a decisão de Baldessari, a sua apropriação de um objeto já existente na obra, se torna a apropriação de uma pintura que não foi realizada por ele mesmo como sua; o segundo, entretanto, surge por conta da equivalência entre a configuração da encomenda do artista aos demais pintores a partir de um enunciado e de uma ilustração fotográfica prévia, de modo que não há nesse resultado final nada além de uma subordinação de todos os elementos internos da obra a uma proposição conceitual determinada. Não se trata, em virtude disso, de um *ready-made* propriamente dito, já que, como indica o título da série, as pinturas seriam “comissionadas” e os seus realizadores não seriam os seus autores, mas artesãos. Esse jogo de Baldessari, no entanto, que escreve abaixo delas o nome do pintor como se ele de fato fosse o dono da obra cria uma representação do ato da apropriação do artista a um objeto artístico, por mais que isso não esteja sendo feito de fato (tal como não há a apropriação de LeWitt ou de Weiner dos resultados finais delegados a outrem).

JOHN BALDESSARI: A Painting by Anita Storck, de *Commissioned Paintings*, 1969. Fonte: baldessari.org

Essa credencial da obra ao autor como supervisor ou diretor e não necessariamente aquele que a executa, embora não tenha sido criada por Baldessari (podemos pensar, além dos trabalhos abertos ou multifásicos de LeWitt, Weiner e de alguns artistas minimalistas, nas *bottegas* do período renascentista, ateliês em que um mestre responsável incumbiria os seus aprendizes a realizar tarefas de acabamento, coloração, retoque ou demais ofícios para o remate da obra), torna-se acentuada pelo caráter metalinguístico e irônico do conteúdo textual de seus quadros. Em *I Will Not Make Any More Boring Art*, de 1971 o artista havia incumbido seus alunos a escreverem repetidamente tal frase nas paredes de uma galeria: como em Kawara, o principal aspecto da obra é quantitativo, de modo que há um teor iterativo na sua execução que não a dota de uma progressão racional ou qualitativa: qual é o momento exato para que uma peça como essa se dê por encerrada? Quantas vezes mais é necessário escrever tal frase? Quantas vezes ela deve ser escrita para que esse caráter comece a ser afirmado, para que o “tédio” da proposição artística surja como figura retórica de ironia e contradiga aquilo que se expressa em seu enunciado, em uma relação de disparidade? Nesse caso, a ação repetida de “não se fazer mais arte entediante” dota a situação de uma ironia ainda maior porque tal compromisso não é sabotado apenas uma vez, mas dezenas de vezes. Escrevê-la uma vez, entretanto, seria fazer uma arte não entediante?

Todas as vezes que o enunciado foi escrito na galeria ele foi contradito ou somente a partir de sua repetição que tal arte se tornou entediante e que houve tal discrepância, de modo

que, se o artesão não havia traído o compromisso da primeira vez, ele certamente o teria feito após uma dúzia de vezes? Tudo isso se torna ainda mais dotado de um humor paradoxal pelo fato de que tal tarefa tem um teor que se assemelha a um ato punitivo, de modo que na própria realização de tal “castigo” os estudantes já contradiriam aquilo que o artista os “recriminara” por fazer: arte entediante. E toda a ação torna-se ainda mais inesperada quando comenta-se que os aprendizes haviam surpreendido o artista e teriam realizado a proposta na parede toda, fator que ele mesmo não previra. A peça, convertida posteriormente em litografia como forma de angariar fundos para a escola sob supervisão indireta de Baldessari teria uma configuração final que não somente não teria sido realizado pelas próprias mãos do artista, como também seria o desdobramento de um outro ato que, embora derivado da aplicação de sua formulação inicial, a excedera por meio do processo criativo dos próprios alunos, que a tornaram ainda mais iterativa. Há, nesse caso, parte da peça que estava prevista na criação dela, mas também outra parte que haveria sido feita a partir da decisão artística não prevista por ele, em um tipo de apropriação final de algo que havia escapado à previsão da delegação inicial.

No ano de 1970 o artista havia empreendido a tarefa de queimar todas as pinturas que ele realizara entre 1955 e 1966, utilizando suas cinzas advindas do processo de cremação para assar *cookies* que seriam depois dispostos em uma urna. Na performance, batizada por ele de *The Cremation Project*, essas obras originais ganhariam uma espécie de lápide em bronze, com sua data de criação e destruição, das quais o único certificado de sua existência residiria agora nos vestígios de sua destruição (trata-se de um gesto semelhante ao empreendido por Rauschenberg com a obra de De Kooning). Há, entretanto, uma estrutura performática que, destituindo as pinturas originais de sua forma física, confere a elas, como epitáfio, somente a autoria. Em 1973, Baldessari criaria *Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of Thirty-Six Attempts)*, peça que criaria, à maneira que Flynt defendia cerca de vinte anos antes, a criação de estruturas caprichosas próximas das estruturas do jogo, com regras que determinavam os seus objetivos, estabelecendo os seus coeficientes de sucesso e fracasso, com essas mesmas regras revelando tal relação de arbitrariedade de seus enunciados a partir do caráter autoconsciente de seus desígnios irracionais, trazidos à superfície da obra. No caso, como indica o título, o artista arremessa ao ar três bolas de maneira simultânea com o intuito de fazer uma linha reta com elas. Baldessari estabelece trinta e seis tentativas para que o feito pudesse ser perpetrado, e incumbe a sua esposa Carol Wixon a fotografar todo o processo. A configuração final da peça está subordinada à habilidade do artista como jogador, e é ela que determinará a imagem que figurará nos registros de Wixon. Essas bolas arremessadas acabam representando iconograficamente uma linha com o emprego de um suporte heterogêneo para a

ilustração de um gesto que, embora indiscernível de um gesto cotidiano, aparece dentro de um contexto artístico que o determina como tal. É como se um pintor decidisse pintar uma série de quadros e optasse por registrar em fotografia a ação a fim de documentar aquele que teria obtido o maior êxito no processo. Por qualquer motivo, entretanto, essas pinturas teriam um caráter efêmero (no caso, a linha reta traçada pelas bolas ao ar) e se auto-destruiriam (na hora em que impelidas pela gravidade passassem a cair) e só restaria tal registro. A obra consistiria então na documentação de um pintor em atividade, representando a sua ação, e não do extrato pictórico correspondente a ela. Desse modo Baldessari, ao traçar linhas com bolas, desenharia sobre uma matéria evanescente em uma espécie de competição de desenhos com regras criadas por ele mesmo e só restaria o registro do ato do artista como prova de sua competência artística.

VII

ILYA KABAKOV

Pregos, martelos ao chão e uma escada de mão posicionada diante de um painel que contém um díptico da casa-museu Abramtsevo (local de reunião de escritores e pintores russos no século XIX) que consiste de uma pintura e de uma inscrição textual a anunciar de maneira publicitária as características dessa propriedade situada a cerca de 50 km de Moscou, disposta sobre o piso e reclinada à parede, compõem a instalação *The Unhung Painting*, de Ilya Kabakov, realizada em 1992 (o painel tendo sido pintado em 1982) para o museu Ludwig, na cidade de Colônia, Alemanha. Como Asher ou Laderman Ukeles anteriormente, a indistinção entre espaço artístico e espaço literal é uma das estruturas enunciativas da obra: adentrando o recinto, o espectador não perceberá de imediato que a escada ou as demais ferramentas fazem parte da obra, parecendo antes instrumentos que estão sendo empregados para finalizar a sua montagem, ali deixados pela equipe do museu para a manutenção esperada. Essa indistinção, todavia, opera de modo diverso ao dos artistas mencionadas: ali, havia uma indiscernibilidade completa entre arte e não-arte, sem qualquer moldura que insinuasse que a percepção literal de uma corrente de ar ou o serviço de limpeza e manutenção de um museu consistissem em obra de arte (e muito menos a parede removida de uma galeria que não insinua sequer a ação). Tratavam-se, em suma, de tarefas literais inseridas em um contexto artístico que continuavam desempenhando suas funções literais, sendo devidamente percebidas como tal sem o aparato discursivo. Na obra de Kabakov, entretanto, há a representação pictórica da casa-museu, que sinaliza para a sua presença enquanto obra de arte, de modo que somente parte da instalação

assemelha-se a uma obra de arte, ao passo que a sua outra parte está inserida em um contexto literal.

Mais do que isso, o elemento literal da obra se justapõe ao elemento artístico, aludindo à necessidade de que a obra está esperando para ser pendurada. O espectador diante do díptico observa uma das peças de Kabakov, mas não compreende de imediato sua função como parte da instalação que a abrange. Há, portanto, uma justaposição de sentido entre espaço artístico e espaço literal, com o espaço tido como literal corroborando para que o espaço artístico penetre o contexto real. Percebemos a pintura não somente como pintura, significado corporificado dentro de uma convenção, mas como objeto material a ser instalado no museu e a observamos a partir de tais referenciais literais. Posteriormente, quando compreendemos que se tratam de elementos de uma mesma obra, os objetos extraídos do cotidiano e o painel de Abramtsevo executam uma relação de justaposição entre um e outro, de modo que as características que estão contidas no interior do díptico passam a ser ignoradas e somente as suas partes externas (a sua reclinção à parede ou a sua disposição sobre o assoalho) são levadas em conta a partir de seu contato com o ambiente que a circunda. Nesse significado em interseção, do qual tanto as características literais dos objetos quanto as propriedades pictóricas do painel são deixadas de lado, tem-se a representação das propriedades literais do contexto através das artísticas, a criar uma espécie de metáfora e alegoria do processo de acabamento da obra de arte, de um instante em que ela passa de um contexto de significação para um contexto em que ela já se torna um significado corporificado.

ILYA KABAKOV: The Unhung Painting, 1992. Fonte: fineartbiblio.com

VIII

VICTOR BURGIN E MARTHA ROSLER

“Fotografias são textos inscritos em termos do que podemos chamar de ‘discurso fotográfico’, mas esse discurso [...] engaja discursos além de si mesmo”³¹, comenta Victor Burgin no ensaio “Looking at Photographs”, publicado em 1982 na coletânea *Thinking Photography*, editada pelo próprio artista, complementando que esse ‘texto fotográfico’ é, deveras, “campo de uma complexa ‘intertextualidade’, série sobreposta de textos anteriores ‘tomados como certos’ em uma conjuntura cultural e histórica particular”³². No livro, que encerra ainda escritos de Allan Sekula, Umberto Eco e outros colaboradores (além de uma reimpressão do texto de 1934 “O autor como produtor”, redigido por Walter Benjamin), Burgin discute a construção de sentido na fotografia através da semiótica, inicialmente referindo-se ao que denomina como sua fase estruturalista, na qual o texto seria visto como “local objetivo de significados mais ou menos determinados produzidos com base em quais sistemas significativos eram identificáveis de modo empírico”³³ em seu interior, que presumia um espectador ou um leitor formado capaz de decifrar tais códigos; e passando para a concepção tardia de que esse espectador ou leitor na verdade só seria capaz de decifrar tais códigos mediante a internalização de outros códigos em estruturas sociais que seriam aprendidos como uma linguagem. “Este sujeito, portanto, não é a entidade fixa, inata, assumida na semiótica clássica, mas é ele próprio função de operações textuais, um processo interminável de devir”³⁴, o que tornaria a apreensão desses códigos que estão inscritos em um texto ou em uma fotografia variável a partir de transações mais amplas que o sujeito estabeleceria com estruturas “externas” ao texto, e que o fariam compreendê-lo de modo distinto a partir de contextos e referências distintas. Para Burgin, todavia, a ausência de um sujeito transcendental não implicaria tampouco em um determinismo mecânico: o texto também teria a função de interferir e influenciar nessas transações, sendo não somente fruto dos contextos do espectador como também fornecedor de novos contextos a ele. Por meio de seus códigos, o leitor cotejaria uma gama de sentidos variáveis dependendo de suas operações externas, ao mesmo tempo que esses códigos também proporcionariam uma gama variada de sentidos que influenciaram em suas operações externas. “A fotografia é um local de trabalho, um espaço

³¹ Victor Burgin, “Looking at Photographs” in Victor Burgin (org.), *Thinking Photography* (Hampshire: Macmillan Press Ltd., 1982), p. 144 (tradução nossa).

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 145.

³⁴ *Ibid.*

estruturado e estruturante dentro do qual o leitor implanta, e é implantado por, os códigos com os quais é familiarizado a fim de fazer sentido”³⁵, concluiria no fim do ensaio.

Mais do que uma especulação teórica acerca dos mecanismos que operam na leitura e deciframento dos códigos inscritos em um texto ou fotografia (ou por extensão nos próprios códigos sociais), descritora dessa relação irreduzível entre texto e contexto, mais do que uma identificação de tais sistemas, a hipótese provirá ao artista inglês a chance de, estando ciente deles, manipulá-los. Burgin não se interessa unicamente pelo trabalho observador ou teórico, mas pela implicação que tal manuseamento oferece como possibilidade de transformação e de especulação no ambiente literal. Nesse sentido, ele procurará deslocar certos códigos dos raios de sentido que eles circunscrevem em contextos familiares para outros contextos estranhos e buscará, com isso, possibilitar que indivíduos interpretem os velhos códigos inseridos em seus contextos familiares a partir dos novos contextos internalizados por eles através do contato com seus códigos deslocados. Pensemos em *Possession*, por exemplo, obra de 1971 em que o artista colou cerca de quinhentos pôsteres nas paredes nas ruas de Newcastle upon Tyne, Inglaterra, com uma fotografia que ilustra um homem e uma mulher se abraçando no centro do pôster e com o título “O que posse significa para você?” em fonte de tamanho grande na parte superior central dela, e a legenda, abaixo da imagem, com dizeres extraídos da revista *The Economist* alegando que 84% da fortuna mundial se encontraria nas mãos de 7% de sua população. Não há uma relação evidente entre a imagem e o texto escrito e nem entre o local em que ele é veiculado. A informação provinda da *The Economist* é expressa em linguagem jornalística e, dentro do contexto da revista, é endereçada a leitores que a compreenderão, de modo geral, a partir de sua familiaridade com tal linguagem e de suas afinidades ideológicas.

³⁵ *Ibid.*, p. 153.

VICTOR BURGIN: Possession, 1971. Fonte: aestheticamagazine.com

É provável que o texto acompanhasse uma matéria que fornecesse contextos mais amplos acerca dessa concentração de renda, seus motivos e seus efeitos na economia global ou na vida dos cidadãos mundiais. Mesmo que a manchete aparecesse isolada, sem uma reportagem a acompanhar, leitores de espectros políticos diferentes poderiam, com base na informação, relacioná-la com outras informações que deteriam acerca de princípios econômicos. Alguns deles encontrariam no liberalismo e na ausência de intervenção estatal os motivos para essa concentração de renda, ao passo que outros, adeptos do liberalismo, poderiam argumentar que essa concentração é acarretada por sistemas tributários ou subsídios. De todo modo, o código teria um raio de atuação vasta mas filtrada tanto pela informação que veicula, quanto por seu contexto (as reflexões oriundas dele seriam interpretadas a partir dele, das noções adquiridas acerca do local, uma revista econômica que o transmite) como pelo contexto do espectador (que, por sua vez, também é considerado pela revista a partir de sua noção de público-alvo). Pode-se traçar toda uma análise do discurso acerca dos porquês da revista, suas inclinações ideológicas, seus interesses financeiros, seu conteúdo ideológico oculto ou inconsciente ou qualquer outra que seja a influência no modo de estruturação da informação. Haveria, todavia, ainda assim, uma margem de sentido que, embora vasta, é mais restrita do que a inserção de

tais dizeres no percurso urbano, que trabalha com um escopo mais amplo e heterogêneo de leitores do que uma revista.

Mais do que isso, um texto disposto na rua normalmente é lido a partir de convenções publicitárias: ele aparece em anúncios, panfletos ou *outdoors* e o leitor que reconhece esses códigos espera que um conteúdo de tal porte seja nele veiculado, como a divulgação de um concerto musical, um perfume, uma calça ou qualquer outro evento ou produto. Há ainda na linguagem publicitária a presença de convenções que permitem ao transeunte, que engaja-se diariamente com anúncios, a capacidade de reconhecer, por meio de tal tratamento de imagem e texto, de uma certa iconografia ou tipografia, de um certo tipo de disposição e outros modos enunciativos, a quê o cartaz se refere. Imaginemos, por um instante, os efeitos da peça caso Burgin houvesse disposto somente a informação econômica desacompanhada da imagem e a apresentasse assim nas ruas: é provável que a mensagem seria então lida pelas convenções relacionadas à transmissão de textos em cenários urbanos: primeiramente percebida de modo visual ao modo dos classificados que oferecem serviços dos mais diversos ou, posteriormente, uma vez que o seu conteúdo fosse lido, interpretada como mensagem política, à maneira dos textos veiculados em estêncil ou de slogans inscritos em pichações e demais manifestações gráficas. Inserindo o texto, entretanto, dentro de uma convenção publicitária que o assemelha ao tipo de sugestividade que uma propaganda de artefato luxuoso oferece, a obra estimularia a partir disso sistemas de reconhecimento de uma convenção alheia a ela, exigindo participação ativa do espectador na construção de seu sentido. Há ainda, entretanto, a disparidade entre a imagem e o texto, de modo que a peça não se encerra somente no deslocamento do código de seu contexto espacial, mas da justaposição do texto a uma imagem que retira-lhe a autonomia e que o força a ser lido a partir da integração entre os dois referenciais.

No caso da imagem vir acompanhada de um slogan publicitário ou do nome da marca de um produto qualquer, o leitor familiarizado com tais convenções perceberia ali, consciente ou inconscientemente, a insinuação de um estilo de vida que seria comercializado junto com o item. No caso do texto vir acompanhado de uma imagem que ilustrasse a informação com a fotografia de um abastado e opulento banquete ou de um luxuoso e extravagante evento, um teor crítico à concentração de renda seria insinuado, ao passo que, caso a imagem registrada fosse de indivíduos em situação de miséria, a afirmação de oposição à desigualdade estaria ainda mais afirmada. Burgin, entretanto, ao posicionar os dois elementos justapostos, desloca ambos das convenções que possibilitariam ao espectador situar e assimilar a sua referência no contexto da veiculação de cartazes no ambiente urbano, de modo que o caráter da associação não fica explícito justamente porque cada uma, isoladamente, oferece um tipo de discurso que

quando inserido ao lado do outro não sugere qualquer ligação. Um espectador que participe ativamente da construção de seu significado pode ser levado a imaginar relações que estejam inseridas nessa elipse comunicativa, pensando em questões que liguem a posse de bens aos outros tipos de posse (o enunciado que questiona-o do que significaria posse a ele estimularia uma participação mais consciente nesse sentido), conectando, por exemplo, a concentração de renda a um sistema ideológico mais amplo em que relações sociais da esfera privada também estariam inseridas ou mesmo relacionando a publicidade e o consumismo à situação no texto expressa. Por outro lado, há também a chance do espectador se engajar de modo meramente simbólico, assimilando as convenções de um modo comportamental que ligaria a imagem ao texto e que associaria o estilo de vida representado na imagem ao que há de ruim expresso no texto (esse é um caminho de mão dupla, entretanto, e pode-se sugerir também o inverso por meio de uma persuasão simbólica). De todo modo, essa discrepância entre dois códigos tem a função, na arte de Burgin, de desconstruir os códigos originais e, igualmente, desconstruir os códigos ideológicos a partir dos quais o espectador lê tais códigos, com parte dessa estratégia dependendo justamente de tais signos publicitários (a fotografia veiculada tem um certo apelo hedonista que exerce fascínio visual e desperta a atenção em um primeiro momento) para realizar esse estranhamento e conduzir à criação de novos modos de engajamento com esses signos.

Essa estratégia aparece invertida em outras de suas obras quando, em vez da imagem publicitária vir acompanhada do texto informativo, uma fotografia documental surge ao lado de um slogan publicitário. Nelas, a disparidade entre o estilo de vida sugerido por uma marca é contrastada com a ilustração de situações da vida cotidiana em registro naturalista a aludir, por sua vez, a qualquer relação de inadequação entre vida e publicidade. É possível observar, em uma dessas obras, uma mulher trabalhadora à frente de um tear, em fotografia em preto e branco, com inscrições textuais na parte central da imagem que referem-se a uma propaganda das roupas de Yves Saint Laurent. “Saint-Laurent exige um estilo de vida totalmente novo” é a manchete e o resto do texto afirma a importância de quadris para as saias dirndl e demais trajes. Em outras obras, como as da série *Zoo/78*, as associações são efetuadas entre mais de uma fotografia e orbitam todas ao redor de conceitos que relacionem mecanismos repressivos presentes na esfera urbana de vigilância ao sadismo, conectado por sua vez ao voyeurismo. Tais conceitos, mobilizados através de suas leituras de Michel Foucault, Sigmund Freud e outros filósofos com os quais Burgin mantinha afinidade (dentre eles o próprio Barthes na sua visão de fotografia e Henri Lefebvre acerca de seu exame da vida cotidiana), aparecem nessa série por meio do tipo de associação elíptica entre elas, permeadas todas pela ambivalência

uma parcela pequena de sua composição) estenderem-se pelos chãos de todas casas e estabelecimentos na rua desse bairro de Manhattan. É escuso fazer notar a insuficiência de cada fotografia tomada de modo isolado do contexto do painel. Um discurso se delineia a partir do instante que a repetição de tais representações permite ao espectador entrever alguns indícios de recorrência, se situando a partir de certa paridade da ilustração de uma “classe semântica” (instituições representadas por suas fachadas com indícios textuais e imagéticos que aludem às funções desempenhadas por elas, como caminhões insinuando um depósito ou letreiros demarcando uma hospedaria), de um contexto (a imagem de calçadas a denotar que esses estabelecimentos localizam-se em uma rua em uma zona urbana de uma cidade) e de um método de registro (uma vista frontal mais ou menos afastada que orienta a leitura de seu sistema de representação como análoga ao sistema de signos empregados pela fotografia documental). No último momento, as garrafas também permitem agrupar tais figuras em torno de um tema e o título da obra aparece ao lado.

Em relação ao texto, tais imagens ganham uma conotação diversa: se a fotografia parte de estratégias representativas de neutralidade, os escritos operam por meio da qualificação de tal situação, oferecendo uma catalogação de juízos que atribuem à situação do alcoolismo as etiquetas oriundas do julgamento e não da observação. Justaposto à imagem, o discurso passa a operar a partir do contraste entre ambas: a ausência de qualquer figura humana sugerirá uma relação de indiferença e descaso, ao passo que as caracterizações textuais insinuarão níveis de preconceitos sociais em relação à situação, para alguns de seus espectadores; para outros, o texto poderia muito bem servir para corroborar a imagem e implicar um viés de confirmação de tais juízos a partir da revolta de tal espectador com a deterioração do bairro (que, para eles, seria em parte causada pelo alcoolismo). Para outros, ainda, os dois pareceres poderiam estar atrelados, de modo que o painel seria visto como uma denúncia à omissão da administração pública ou de outras estruturas políticas e econômicas que levariam indivíduos ao alcoolismo, como o desemprego ou a marginalização, e desse modo tanto a deterioração do bairro quanto a dependência química seriam sintomas de um problema mais amplo. Podemos imaginar uma série de outras associações que poderiam ser efetuadas, de modo que se a configuração física da obra é determinada, o seu raio de significação é, como em qualquer obra de arte, amplo o suficiente para que o contexto permita o deciframento de tais códigos em mais de um nível. Mas o contexto também orienta, a despeito de qualquer contingência e outras informações (as convenções artística da peça, o gênero a que ela se reporta, os expedientes que empregam, a época em que foi realizada, o próprio autor) filtram algumas dessas possibilidades (ao passo que também abrem outras a partir das relações mais amplas que cada elemento presente na

interpretação também traz consigo), de modo que algumas teorias tornam-se menos plausíveis a partir de novos indícios.

MARTHA ROSLER: *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (detalhe), 1974-75.
Fonte: carlwhetham.photo.blog

Não obstante, há ainda na superfície da obra um elemento que não pode ser ignorado em sua equação: seu título. Rosler batiza os dois sistemas descritivos como inadequados, equiparando por um lado os registros documentais, envoltos na hipótese da neutralidade, aos qualificativos através do viés ideológico subjacente a ele (qualificados tanto pelas decisões composicionais do fotógrafo quanto pelos códigos que o espectador deteria para decifrá-lo); e, por outro lado, alegorizando para a própria insuficiência dos dois sistemas de representação. Não seria o caso de implicar que um é dotado de uma abordagem tão parcial quanto o outro, avaliando as suas pertinências para o tratamento do assunto, e sim uma mesma relação de ineficácia que ambos carregam, a despeito de suas boas ou más intenções, na descrição do problema. Desse modo Rosler, como Burgin, orienta-se para a manipulação e o deslocamento de tais significados de seus significantes a partir da sua justaposição com outros significantes em outros contextos a fim de desconstruir não somente os códigos textuais e imagéticos mas também as convenções que permitem ao espectador compreendê-los nesses contextos. Trata-se, no caso de ambos, de uma espécie de mito artístico distinto daquele perpetrado pelo grupo Art & Language, embora haja algumas afinidades estratégicas: no coletivo criado por Baldwin e Atkinson, era a crença na relação de equivalência entre arte e filosofia de arte que os havia levado não só a pensar objetos que criariam novos problemas e exigiriam novos paradigmas (e assim avanços na área teórica da arte) como também desenvolver nesses objetos mecanismos constantes autocríticos que criaram contextos distintos de relações internas neles e que possibilitariam novas teorias; nos trabalhos de Burgin e Rosler, a noção de que os códigos sociais e artísticos estão em um intercâmbio constante a partir dos contextos do espectador e da obra os levaria a criar peças

que, deslocando o significantes de significados inseridos dentro das convenções que tornavam possíveis a ele lê-lo, desconstruiriam por extensão as convenções do espectador e o levariam a uma relação distanciada e crítica com a produção de sentido e os discursos subjacentes. Esse mito da arte como palco de transformação social, nesse sentido, passaria por criar maneiras de que essa mudança operasse no próprio modo como o sujeito interpretaria os códigos sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer dessa investigação procurou-se analisar a forma da arte conceitual trabalhando em duas frentes: teoria e crítica. No início, buscou-se delinear a metodologia da tese realizando uma revisão dos principais argumentos envolvendo a forma no intuito de alcançar uma definição capaz de desfazer certas dicotomias e espantalhos no campo da crítica de arte. Em um primeiro instante, discutiu-se a noção de formalismo nas artes e no discurso artístico. Procuramos dissociar o formalismo como ferramenta científica de análise, apta a ser utilizada ao lado de outras ferramentas no intuito de resolver problemas centrípetos da arte no campo da descrição e interpretação, de certo tipo de formalismo prescritivo e reducionista, que ora utilizaria a análise formal como amparo para abordar predicados contidos na eleição de uma forma ou estética privilegiada, ora reduziria toda a análise da obra de arte a fatores meramente contidos em sua superfície, destituídos de sua dimensão histórica, confundindo-se com uma espécie de psicologia da percepção que não reconheceria os limites de sua aventura. Durante o nosso exame, entretanto, buscamos também resgatar o saldo positivo desse segundo tipo de formalismo, demovendo-o do juízo de valor ou das bases essencialistas que o amparavam no intuito de preservar o seu sumo teórico, a iluminação de certos fenômenos possibilitados pela sua capacidade descritiva e perceptiva, capazes de auxiliar na abordagem da obra de arte. Por conta de uma deficiência que o formalismo do segundo tipo teria acarretado na análise da obra de arte conceitual, mistificação que teria sido levada adiante tanto por seus detratores quanto por seus defensores (a ideia de que, de certo modo, as suas proposições eram alheias à forma e sustentavam-se somente por seu conceito ou sua proposta), procurou-se conter esse prejuízo, analisando de que modo uma preocupação elementar com a forma foi necessária para que tais artistas conceituais pudessem levar a cabo as suas proposições artísticas (e, mais do que isso, uma atenção milimétrica, cuidadosa com o campo da estrutura, da apreensão, da historicidade e da teoria das formas, a fim de que seus enunciados pudessem atingir a efetividade proposta). Nesse sentido, a distinção elaborada entre forma, ou radical formal, e a configuração física da obra de arte foi determinante para o andamento da nossa investigação. Definindo forma como um agenciamento entre os elementos contidos na superfície de uma obra de arte (o seu modo de apresentação em um nível meramente perceptivo e descritivo) e o seu significado (com a sua referência, a sua historicidade e as convenções que a sustentam), pudemos perceber de que modo uma análise meramente ideal ou apresentacional não seria capaz de dar conta do objeto, nem mesmo para esclarecer as próprias questões de seu campo

(procuramos apontar as insuficiências contidas em cada tipo de abordagem para lidar até mesmo com as questões que lhe eram caras). Mais do que isso, a presença de obras com radicais formais dotados de mais de uma configuração física (as ditas “obras abertas”), que apresentavam-se de modos distintos reportando-se sempre à mesma obra, e a existência de peças que emprestavam configurações físicas de objetos já existentes, extraídos do cotidiano ou mesmo da esfera da arte, amparou a nossa aventura na procura de um coeficiente amplo capaz de responder onde residiria a forma dessas obras se não em sua superfície. Para tanto, elas foram capazes de confirmar justamente a desconfiança que já se nutria em relação a um formalismo meramente de superfície: não só nelas, mas mesmo em obras determinadas ou construídas, a forma não se reduziria a um mero modo de apresentação, mas só existiria através de sua identidade, um tipo dotado de dimensão histórica, dependente de convenções. Dentro dessa perspectiva, haveriam modos distintos de associação entre a configuração e o sentido da obra de arte, com determinadas obras se estruturando a partir de um casamento entre o seu radical formal e a sua configuração e outras se orientando justamente para o seu divórcio.

Buscou-se, a partir disso, realizar uma análise crítica das obras de arte conceitual, agora com as ferramentas possibilitadas pelo reexame obtido no início. Desse modo, foram investigadas reverberações estilísticas, linhas de evolução no emprego de determinados expedientes, soluções formais para certos problemas teóricos, criações de estruturas capazes de responder os projetos específicos de cada artista ou tendência, além da dimensão histórica que conferia a tais formas um sentido e uma função específica dentro do discurso da arte. Em uma camada mais geral, procurou-se demonstrar de que modo a forma era determinante para que a obra de arte comunicasse o seu significado e também de que modo as convenções eram necessárias para o entendimento apropriado da forma. Essa inquirição tornou evidente essa relação sobretudo em peças que procuravam metaforizar o contrário. Obras que buscavam metaforizar um certo descaso com a forma tinham que ter uma consciência arguta e um nível de controle formal muito grande para que nenhum aspecto que denotasse essa preocupação se destacasse ou para que nenhum elemento direcionasse a obra para a leitura equivocada de sua proposição. Por outro lado, peças que afirmavam a inexistência de qualquer sentido senão os que se manifestavam em sua imediatez perceptiva acabaram revelando a sua dependência a um discurso teórico, histórico e à detenção de certas convenções para que essa metáfora da ausência de significado pudesse ser devidamente desempenhada. Foi principalmente o intuito de compreender como as obras conceituais corporificavam o seu significado a diretriz dessa investigação. Nesse sentido, uma investigação teórica, efetuada tanto no início da tese como

no seu desenvolvimento, associada com o exame histórico, procurou inquirir como cada peça ou artista havia internalizado algum problema mais abrangente da história da arte de modo particular, como cada obra ou agente alcançou sua própria solução ou acabou criando outros problemas que exigiram outras soluções de criadores posteriores. Tratou-se, nesse bloco, de coordenar teoria e história a fim de esclarecer tanto o objeto particular de cada seção (as obras de arte analisadas), atentando-se para o meio como elas internalizaram de modo individual os problemas mais amplos, como também o objeto geral da tese (o tratamento da forma na obra de arte conceitual). Por conta disso, a escolha das obras analisadas não foi motivada por um juízo de gosto ou por uma afinidade pessoal, mas por funções paradigmáticas para a pesquisa, identificando-se que elas seriam mais proveitosas e satisfatórias para responder aos problemas aqui colocados do que outras.

De modo algum isso implica que as obras preteridas nessa investigação sejam piores, menos valiosas ou menos artísticas que as outras, e nem que essa pesquisa se encerre aqui. Há muito a se investigar e, se nos aprofundamos com maior ênfase em certos objetos, é pelo peso que eles acabaram tendo em outros objetos em seu desenvolvimento. Poderíamos ter também falado mais de Constantin Brâncusi a respeito das relações de semelhança entre a obra de arte e o *ready-made*; discorrido mais acerca de René Magritte e suas metáforas filosóficas para o problema da representação artística; abordado mais as obras de Francis Picabia, Tristan Tzara ou outros artistas dadaístas. Também poderíamos ter pesquisado outros expedientes de arte com um certo nível de reducionismo configuracional que não os minimalistas: haveria muito a investigar na condição objetual adquirida pelas pinturas de Kazimir Malevich como ícones de mobiliário religioso ou na obra de Ad Reinhardt com suas operações derivativas. No campo do esquematismo composicional derivado de configurações pré-estabelecidas, poderíamos ter mencionado Jasper Johns e a sua bandeira ou termos dedicado um capítulo mais detido para Andy Warhol e suas telas ou peças derivadas de formatos prévios. Também poderíamos ter comentado mais a relação tênue que a *pop art*, o *nouveau réalisme* e a *arte povera* nutrem de modo tangencial com a arte conceitual e o minimalismo ou a relação entre arte e vida promovida pelo neoconcretismo ou por outros artistas do grupo Fluxus, como o próprio George Maciunas. De modo análogo, nos interessava o trabalho de Guy Debord e os seus conceitos de *dérive* e de psicogeografia, embora acarretassem em uma série de problemas estrangeiros à pesquisa. Outros artistas conceituais e minimalistas também fizeram trabalhos interessantes, respondendo a algumas de nossas questões e também outras: La Monte Young, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Elaine Sturtevant, Louise Lawler, Sherrie Levine, Rhea Sue Sanders, Alberto Greco, Walter De Maria, Keith Arnatt,

Bas Jan Ader, Jan Dibbets, Blinky Palermo, Annette Lemieux, Mel Bochner, Roman Opalka, Ed Ruscha, Ken Jacobs, Lothar Baumgarten, Christopher Williams, Jacek Tylicki, Fred Forest, Hannah Wilke, Robert Irwin, Maureen Connor, Emmett Williams, Andy Kaufman, Richard Prince, Bernd & Hilla Becher, Christian Boltanski, Gilbert & George, Damien Hirst, John Hilliard, Hamish Fulton, Gordon Matta-Clark e James Lee Byars são alguns deles. Nos anos 90 e adiante poderíamos destacar as criações de Rirkrit Tiravanija, Maurizio Bolognini, Pierre Huyghe, Félix González-Torres, Tracey Emin, Francis Alÿs, Gavin Turk, entre outros, que tocam de forma tangencial alguns atributos herdados das práticas da arte conceitual.

De modo geral, entretanto, procuramos obras e artistas que exemplificavam os problemas de forma e configuração que nos encarregamos de responder. É um desafio conciliar uma análise teórica, mais ampla, que deve pairar acima dos objetos a fim de identificar padrões ou desdobramentos, e uma análise crítica, específica, que deve abordar esses objetos a partir de suas próprias idiossincrasias; desafio que procuramos responder tentando evitar a incorrência em esquematismos, sinalizando-os quando eram inevitáveis ou quando a sua utilização era proveitosa para o andamento da tese, ao mesmo tempo que buscamos nos esquivar de um tipo de análise exclusiva e específica. Por conta disso, a estrutura de cada capítulo que compõe as análises das obras na tese não se manteve irreduzível, preservando a coerência temática mas sacrificando-a por vezes em prol do andamento narrativo. De modo geral essa parte foi dividida em quatro segmentos temáticos: um primeiro dizia respeito a uma arte conceitual indutiva, que criava dispositivos para nubl原因 a fronteira entre arte e vida e que se endereçava para modos de estruturação intermediáticos; um segundo tratava do minimalismo, da teoria da especificidade do meio e do modo como ela acabou sendo abolida colateralmente na absorção do espaço real e da linguagem pela homogeneidade composicional, inaugurando uma pesquisa das linguagens da arte e não só de suas modalidades específicas; tal pesquisa aparece de modo mais evidente no conceitualismo de cunho mais analítico e linguístico, que era dotado de um teor filosófico que equivalia de modo geral a arte à filosofia da arte; em um quarto momento, essa pesquisa atingiu a inquirição da própria cultura, através de objetos que não referenciavam mais a arte ou o mundo da arte exclusivamente, mas o espectador, a sociedade e os signos.

Em cada uma dessas partes haviam artistas e obras de arte mais ou menos afinados com a estrutura geral dos tópicos, e a progressão narrativa procurou apartá-los do andamento cronológico e agrupá-los por blocos temáticos. Isso explica por que obras de Carl Andre ou Sol LeWitt, apesar de terem antecedido alguns trabalhos de Robert Smithson, aparecem no final do capítulo dedicado ao minimalismo, estabelecendo a ponte para a arte conceitual de

cunho analítico, e por que Lawrence Weiner ou Robert Barry apresentam-se no início do capítulo seguinte, herdando a herança objetual minimalista de modo mais forte. Também explica o motivo pelo qual a análise institucional efetuada por Hans Haacke, próxima dos trabalhos alegóricos do último capítulo, está situada no penúltimo, ao passo que as obras de Adrian Piper têm muitas vezes um teor analítico próxima das analisadas no capítulo de Haacke. Do mesmo modo, não se pode ignorar que os artistas de cunho analítico foram influenciados também por aqueles indutivos da primeira parte e não somente pelos minimalistas. Não há, em nenhum desses casos, a tentativa de adaptar os objetos a uma teoria, desconsiderando as suas particularidades a fim de encaixá-los em um bloco coeso e mais amplo. Buscou-se somente situá-los de modo razoável no andamento da investigação. Os blocos devem ser encarados como forças de atração, linhas gerais que conduzem coerentemente os problemas, mas que podem ser descartadas uma vez que o objeto tenha sido esclarecido.

Essas forças orbitam em torno de certos campos gravitacionais. São eles: as relações de identidade configuracional entre dois objetos, quer sejam eles extraídos do cotidiano, quer sejam herdados do próprio contexto artístico; a indiscernibilidade entre espaço real e espaço privilegiado; a necessidade da mediação do discurso artístico ou da detenção de convenções para que a metáfora do objeto possa ser devidamente interpelada; a subordinação dos modos de apresentação de uma obra a um enunciado (por meio da rígida determinação a ele ou por meio da abrangente indeterminação de sua configuração física); a relação entre a esfera da percepção e a esfera informacional; a homogeneidade composicional e a inquirição do conceito de arte. Tais coeficientes não são universais e não atravessam toda a produção conceitual, mas funcionam como eixos de atração para certas peças, que podem se aproximar mais de uns do que de outros. De modo geral, o que parece unir os predicados elencados é um trabalho que envolve a criação de estruturas capazes de produzir configurações físicas derivadas de enunciados. Em todos os casos analisados, avaliou-se as ficções e mitos que nortearam as proposições dos artistas e das obras de modo relativo, sem adesão a alguma narrativa específica, sem elencar hierarquias de valor com base em proposições pessoais, estéticas ou culturais, com o interesse exclusivo em entender como cada obra foi capaz de internalizar os problemas que colocava e sugerir as suas soluções. Essa tese está interessada nas soluções.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabine (org.). *Art after Conceptual art*. Cambridge: The MIT Press, 2006.
- ALBERRO, Alexander; STIMSON; Blake (org.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAILEY, Robert. *Art & Language international: Conceptual art between worlds*. Durham: Duke University Press, 2016.
- BAKER, Kenneth. *Minimalism: art of circumstance*. New York: Abbeville, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail; MEDVEDEV, Pavel. *The formal method in literary scholarship*. Baltimore e Londres: Johns Hopkins University Press, 1978.
- BALDESSARI, John. *Works 1966-1981*. Eindhoven: Municipal van Abbemuseum, 1981.
- BAPTISTA, Lucas. *Espaço e tempo como parâmetros de composição fílmica: um estudo comparativo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BATTCKOCK, Gregory (org.). *Minimal art: a critical anthology*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- BEARDSLEY, Monroe; WIMSATT, W.K. *The verbal icon: studies in the meaning of poetry*. Lexington: University of Kentucky Press, 1954.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac-Naify, 2012.

- BIRD, Jon; NEWMAN, Michael. *Rewriting Conceptual art*. Londres: Reaktion Books Ltd, 1999.
- BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E. (org.). *Formless: A user's guide*. Cambridge: The MIT Press, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre: Globo, 1970.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. (org.). *Carl Andre & Hollis Frampton: 12 dialogues 1962-1963*. Halifax: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1980.
- BUREN, Daniel. *5 Texts*. Nova Iorque: The John Weber Gallery / Londres: The Jack Wendler Gallery, 1973.
- BURGIN, Victor. *Thinking Photography*. Hampshire: Macmillan Press, 1982.
- BURKE, Kenneth. *Teoria da forma literária*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Hanover: University Press of New England, 1961.
- CELANT, Germano. *Arte povera*. Nova Iorque: Praeger Publishers, 1969.
- CHIPP, H.B (org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. Londres: Phaidon, 1999.
- COLLINGWOOD, R.G. *The principles of art*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- CORRIS, Michael (org.). *Conceptual art: theory, myth, and practice*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2004.
- COSTA, Mario. *Ebraismo e arte contemporânea: Clement Greenberg, Arthur Danto, Isidore Isou, Abaraham Moles*. Milão: Mimesis Edizioni, 2020.
- COUTO, Ronan. *A imagem conceitual: uma contribuição ao estudo da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. São Paulo: Athena Editora, 1953.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac-Naify, 2005.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- DANTO, Arthur C. *O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DE MAN, Paul. *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

- DICKIE, George. *Aesthetics: an introduction*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1971.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FAURE, Élie. *A arte antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- FLYNT, Henry. “Mathematics, tokenetics and uncanny calculi”. Disponível em henryflynt.org. Acesso em 11 set. 2020
- FLYNT, Henry. “Structure art”. *A total critique of culture*. Disponível em: henryflynt.org. Acesso em 11 set 2020.
- FLYNT, Henry. “The crystallization of Concept art in 1961”. Disponível em: henryflynt.org. Acesso em 11 set 2020.
- FLYNT, Henry; HENNIX, Catherine Christer (org.). *Henry Flynt 2011: Concept art 50 years*. Berlim: Grimmuseum, 2011.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu, 2017.
- FRASCINA, Francis; HARRISON, Charles (org.). *Modern art and modernism: a critical anthology*. Nova Iorque: Harper & Row, 1982.
- FRIED, Michael. *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- FRY, Roger. *Visão e forma*. São Paulo: Cosac-Naify, 2002.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- GODFREY, Tony. *Conceptual art*. Nova Iorque: Phaidon, 1998.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance art: from futurism to the present*. Londres: Thames & Hudson, 1988.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett, 1978.
- GOODYEAR, Dana. “A monument to outlast humanity”. *New Yorker Magazine*. Disponível em newyorker.com. 2016.
- GREENBERG, Clement. *Art & culture*. Boston: Beacon, 1989.
- GREENBERG, Clement. *Estética doméstica*. São Paulo: Cosac-Naify, 2013.
- GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001.
- HAACKE, Hans. *Framing and being framed*. Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1975.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in theory 1900-1990: An anthology of changing ideas*. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 1993.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HAXTHAUSEN, Charles W. "Thinking about Wall Drawings: Four notes on Sol LeWitt". *Australian and New Zealand Journal of Art*, Vol. 14, no. 1, setembro de 2014.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética. Volume 1*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- HIRST, Damien. *The complete Medicine Cabinets*. Nova Iorque: Other Criteria, 2010.
- HORSTKOTTE, Silke; PEEREN, Esther. *The shock of the other: Situating alterities*. Nova Iorque: Editions Rodopi B.V., 2007.
- JUDD, Donald. "Some aspects of color in general and red and black in particular". Disponível em juddfoundation.org. 1993. Acesso em: 17 ago 2018.
- JUDD, Donald. "Specific objects". *Arts Yearbook*, nº 8. Nova Iorque: The Art Digest, 2005.
- KARSHAN, Donald H. *Conceptual art and conceptual aspects*. Nova Iorque: New York Cultural Center, 2005.
- KITTELMANN, Udo (org.). *Sturtevant: The brutal truth*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2004.
- KRAUSS, Rosalind E.. *A voyage on the North Sea: Art in the age of the post-medium condition*. Londres: Thames & Hudson, 1999.
- KRAUSS, Rosalind E.. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- KRAUSS, Rosalind E. *The optical unconscious*. Cambridge: The MIT Press, 1994.
- KUBLER, George. *The shape of time: Remarks on the history of things*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1970.
- LANDI, Luca. *Barbara Kruger: Compendio di strategie verbo-visive*. Florença: ISIA Design Firenze, 2006.
- LEGG, Alicia. *Sol LeWitt*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1979.
- LEHMANN, Harry. "Conceptual art and conceptual music - A model of conceptualism", 2018 (59m00s). Disponível em: <http://www.harrylehmann.net/video-2-2-2/> . Acesso em 05 jun 2020.
- LIPPARD, Lucy. *Changing: essays in art criticism*. Nova Iorque: E.P. Dutton, 1971.

- LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art objects from 1966 to 1972*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1997.
- MAFFEI, Maud. *Robert Smithson and cybernetics: Language, technology and abstraction*. Paris: Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2016.
- MCEVILLE, Thomas. *The triumph of anti-art: conceptual and performance art in the formation of post-modernism*. Nova Iorque: McPherson & Co, 2005.
- MCSHINE, Kynaston (org.). *Information*. Nova Iorque: Museum of Modern Arts, 1970.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A Linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MEYER, James (org.). *CUTS Texts 1959-2004*. Cambridge: MIT Press, 2005.
- MEYER, James (org.). *Minimalism: Art and polemics in the sixties*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- MEYER, Ursula (org.). *Conceptual art*. Nova Iorque: E.P. Dutton, 1972.
- MOREN, Lisa (org.). *Intermedia: The Dick Higgins Collection at UMBC*. Baltimore: Albin O. Kuhn Library & Gallery, 2003.
- ONO, Yoko. *Grapefruit*. Nova Iorque: Simon & Schuster Inc., 1970.
- OSBORNE, Peter. *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*. Londres e Nova Iorque: Verso, 2013.
- OSBORNE, Peter (org.). *Conceptual art*. Nova Iorque: Phaidon, 2002.
- OUZOUNIAN, Gascia. "The uncertainty of experience: on George Brecht's Event Scores". *Journal of Visual Culture* nº 10, 2011.
- PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PANOFSKY, Erwin. *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of Renaissance*. Boulder: Westview, 1972.
- PELTOMÄKI, Kirsi. *Situation Aesthetics: The work of Michael Asher*. Cambridge: The MIT Press, 2010.
- PIPER, Adrian. *Out of order, out of sight: Selected writings in Meta-Art 1968-1992*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- RAY, Gene. *Joseph Beuys: Mapping the legacy*. Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2001.
- READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- READ, Herbert. *O sentido da arte: esboço da história da arte, principalmente da pintura e da escultura, e das bases dos julgamentos estéticos*. São Paulo: IBRASA, 2005.
- READ, Herbert. *Uma história da pintura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- RICHARDS, Judith Olch. *Oral history interview with Robert Barry, 2010 May 14-15*. Nova Iorque: Archives of American Art, 2010.
- RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- RIDER, Alistair John. *Carl Andre: Sculptures, Politics, 1959-1976*. Leeds: University of Leeds, 2005.
- RIO, Petra Barreras del; PERREAULT, John. *Ana Mendieta: A retrospective*. Nova Iorque: The New Museum of Contemporary art, 1987.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969.
- ROBINSON, Julia. "From abstraction to model: George Brecht's Events and the conceptual turn in art of the 1960s. *October*, nº 127. Cambridge: The MIT Press, 2009.
- SAVILLE, Anthony. "Nelson Goodman's 'Languages of Art': A study". *The British Journal of Aesthetics*, Vol.11, n. 1, janeiro de 1971.
- SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna: Séculos XIX e XX - Ensaios escolhidos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- SCHAPIRO, Meyer. *Theory and philosophy of art: Style, artist and society*. Nova Iorque: George Braziller, 1994.
- SIEGELAUB, Seth. *January 5-31, 1969*. Disponível em: primaryinformation.org. Acesso em 10 out 2020.
- SJÖBERG, Sami. *The vanguard Messiah: Lettrism between Jewish mysticism and the avant-garde*. Berlim: Walter de Gruyter GmbH, 2015.
- SMITH, Cherise. *Enacting others: Politics of identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper and Anna Deavere Smith*. Durham e Londres: Duke University Press, 2011.
- SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SOUSA, Manoel Alexandre Silvestre Friques de. *Visões do modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2017.
- SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1982.
- STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac-Naify, 2008.
- TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys*. Londres: Thames and Hudson, 1979.
- TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein. 1928-1962. International Klein Blue*. São Paulo: Taschen, 2005.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WOLLHEIM, Richard. *Art and its objects*. Londres: Cambridge University Press, 1980.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac-Naify, 2002.

XENAKIS, Iannis. *Formalized music: thoughts and mathematics in composition*. Nova Iorque: Pendragon Press, 1992.

YNGVASON, Hafthor. *Conservation and maintenance of contemporary public art*. Londres: Archetype, 2002.

YOUNG, La Monte; LOW, Jackson Mac (org.). *An anthology of chance operations*. Nova Iorque: La Monte Young & Jackson Mac Low, 1963.