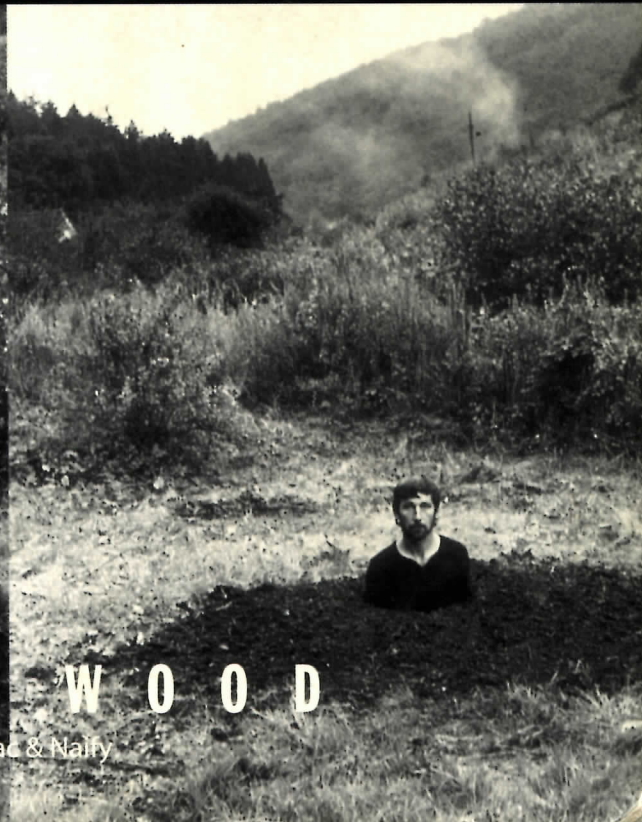
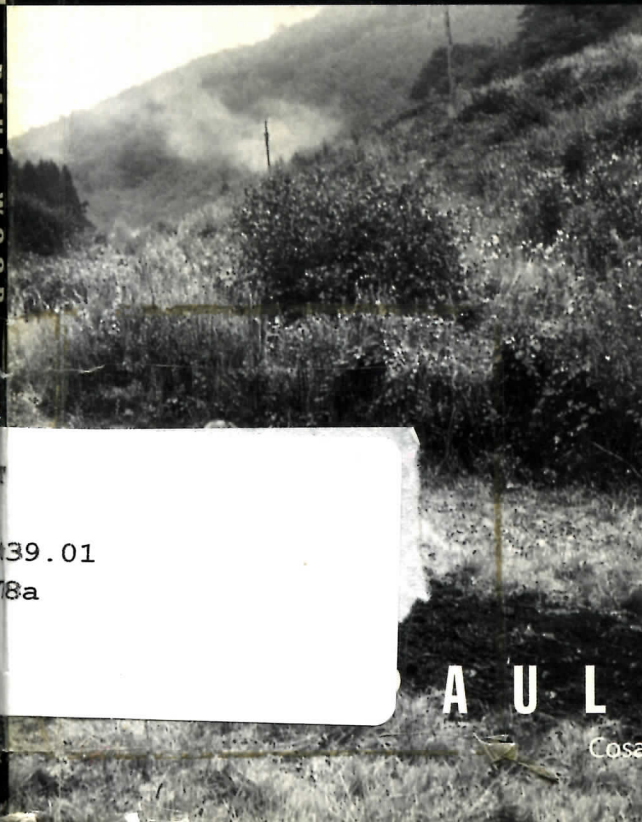


MOVIMENTOS DA ARTE MODERNA



ARTE CONCEITUAL



39.01
8a

A U L W O O D

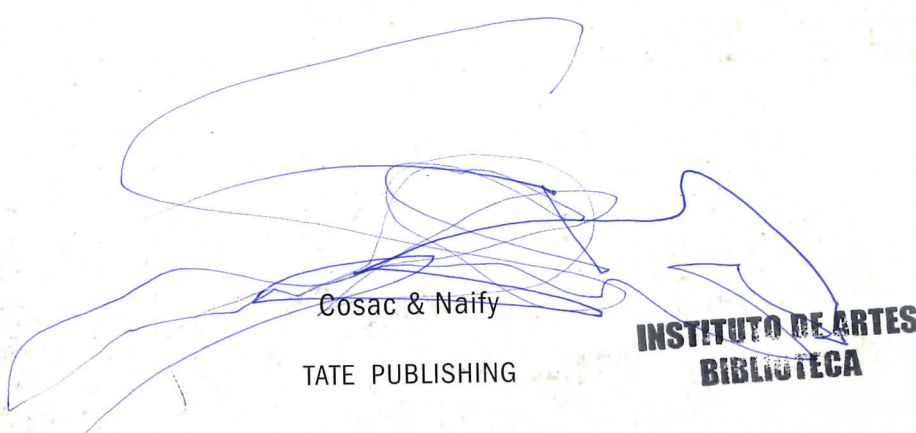
Cosac & Nairy

MOVIMENTOS DA ARTE MODERNA
ARTE CONCEITUAL
PAUL WOOD

MOVIMENTOS DA ARTE MODERNA

ARTE CONCEITUAL

PAUL WOOD



Cosac & Naify

TATE PUBLISHING

**INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA**

Para Peter e Kevin

Capa:

Keith Arnatt

Auto-enterro (Projeto de interferência televisiva) 1969

(detalhe da fig. 29)

Frontispício:

Victor Burgin

Posse 1976

(detalhe da fig. 54)

Publicado originalmente pela
Tate Publishing, a division of
Tate Enterprises Ltd.
Millbank, Londres SW1P 4RG

© 2002 Tate

© 2002 Cosac & Naify Edições

Todos os direitos reservados.

Capa: Slatter-Anderson, Londres.

Projeto gráfico: Isambard Thomas

Tradução: Betina Bischof

Preparação: Fábio Gonçalves

Revisão: Paulo Roberto M. Sarmiento

As medidas são dadas em centímetros,
altura x largura x profundidade

Catologação na Fonte do Departamento Nacional do Livro
(Fundação Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

Wood, Paul
Kb 58c Arte Conceitual / Paul Wood
Tradução: Betina Bischof
São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002
80 p.
título original: Conceptual Art

ISBN 85-7503-110-4

I. Arte européia do século XX; 2. História
I. Wood, Paul; II. Título; III. Série

CDD 709.409.1

COSAC & NAIFY EDIÇÕES

Rua General Jardim, 770, 2º andar

01223-010 - São Paulo - SP

Fone: (5511) 3218-1444

Fax: (5511) 3255-3364

info@cosacnaify.com.br

I		
	UMA INTRODUÇÃO À ARTE CONCEITUAL	6
2		
	PRECONDIÇÕES E PERSPECTIVAS	10
3		
	A VANGUARDA RECUPERADA	16
4		
	ARTE COMO IDÉIA	28
5		
	POLÍTICA E REPRESENTAÇÃO	54
6		
	O LEGADO	74
	Sugestões de Leitura	77
	Índice Remissivo	78
	Créditos das Ilustrações	80

UMA INTRODUÇÃO À ARTE CONCEITUAL

Como convém a uma arte do pensamento, “arte conceitual” propõe problemas desde o início. O que foi? Quando ocorreu? (Estará ainda sendo criada, hoje em dia, ou já será coisa do “passado”?) Onde ocorreu? Quem a produziu? (Devemos considerar “x” um artista conceitual, ou não?) E, enfim, a pergunta central: por quê? Por que produzir uma forma de arte visual baseada na destruição das duas principais características da arte tal como ela chegou até nós na cultura ocidental, ou seja, a produção de objetos que pudessem ser vistos e o olhar contemplativo, propriamente dito? [fig. 1]

Esse não é apenas um recurso retórico para iniciar um livro sobre o assunto. Essas questões são reais. Não está de modo algum claro onde se devem fixar os limites da “arte conceitual”, quais os artistas e quais as obras a serem incluídos. Se observada a partir de um determinado ângulo, a arte conceitual acaba por se assemelhar um pouco ao gato Cheshire de Lewis Carroll – que aos poucos se dissolve, até que nada mais reste a não ser um sorriso, ou seja: *um punhado de obras feitas num período de poucos anos por um número restrito de artistas, o mais importante dos quais logo se pôs a fazer outras coisas. E no entanto, quando observada sob um outro aspecto, a arte conceitual pode assomar como o eixo em torno do qual o passado se transformou em presente: o passado modernista da pintura vista como a arte por excelência, o cânone que se estende de Cézanne a Rothko, contraposto ao presente pós-moderno em que espaços contemporâneos de exposições estão repletos de tudo e de qualquer coisa, de tubarões a fotografias, de pilhas de lixo a vídeos de telas múltiplas – repletos, ao que parece, de tudo, exceto de pintura moderna.*

O legado da arte conceitual não é além disso de modo algum consensual. Grande parte dos envolvidos está ainda viva e questões com status e prioridade


são defendidas com extremo zelo. Em meados da década de 90, membros antigos e atuais do grupo inglês *Arte & Linguagem* promoveram uma guerra verbal na imprensa com relação à história de suas atividades em meados da década de 70. No catálogo de 1989 dedicado à exposição *Arte Conceitual* no Centre Pompidou, em Paris – a primeira grande exposição a reconhecer a arte conceitual como um fenômeno histórico –, o artista Joseph Kosuth acusou o historiador Benjamin Buchloh de ser partidário e tendencioso, depois de Buchloh tê-lo acusado de mentir sobre seu verdadeiro papel nas origens do movimento. Mas esse não era um fenômeno novo. Já em 1973, o artista americano Mel Bochner recebeu a tentativa da crítica Lucy Lippard de catalogar os desenvolvimentos da arte conceitual de 1966 a 1972 em seu livro *Six Years* com uma veemente condenação, publicada nas páginas da *Artforum*, a mais importante revista de arte daquele período. Segundo Bochner, as análises de Lippard eram “confusas” e “arbitrárias”, um ato de “má-fé” cujo resultado se resumia a pouco mais do que uma “paródia” daquilo que realmente acontecera. Muito mais tarde, na década de 90, quando a arte conceitual “histórica” começou a se tornar objeto de curadorias numa escala maior, a própria Lippard voltou a sua atenção para aqueles que agora se multiplicavam para explicar a sua importância, afirmando, em um artigo, que não confiava nem nas memórias daqueles que haviam estado lá, nem na suposta visão autoritária dos historiadores que não tinham visto de perto o movimento.

Tampouco são consensuais os relatos históricos surgidos. O retrospecto de Lippard narra um conjunto de esforços – em que é significativa a participação de mulheres e artistas latino-americanos – para romper com os protocolos do modernismo, tido, ele próprio, como um bom cliente das amplas estruturas norte-americanas de poder. O crítico e historiador Charles Harrison vê a arte conceitual e especialmente o trabalho do grupo *Arte & Linguagem* não como uma ruptura em relação aos princípios do modernismo, em nome de um novo engajamento com a modernidade social, mas como uma necessária reformulação dos fundamentos da independência crítica da arte. Para ele, o engajamento com a modernidade social e a independência estética não são opostas. Benjamin Buchloh, por sua vez, julgou a obra de pelo menos alguns dos mais importantes artistas que produziam arte conceitual como uma “estética de administração”, ou seja, um reflexo das estruturas do capitalismo ocidental na sua fase administrativa e pós-industrial; para Buchloh, a única prática “conceitual” aceitável seria a de uma crítica das instituições culturais. Seria ingênuo, em face dessas visões contrastantes, supor que esse livro tenha a pretensão de constituir uma análise definitiva sobre a arte conceitual.

Nomes

Até mesmo o nome propõe, desde o início, uma dificuldade. Já me utilizei da expressão “arte conceitual” para fazer referência a uma forma histórica de vanguarda que floresceu no final da década de 60 e ao longo da década seguinte. O termo era correntemente empregado na época, para designar uma multiplicidade de atividades com base na linguagem, fotografia e processos, as quais se esquivavam do embate que então se efetuava entre, de um lado, a arte minimalista e várias práticas “antiformais” e, de outro, a instituição do modernismo, num contexto de crescente radicalismo cultural e político. O artista americano Sol LeWitt publicou os seus “Parágrafos sobre arte conceitual” em 1967, seguidos das “Sentenças sobre arte conceitual” em

1969. É também desse ano a primeira publicação da revista *Art-Language*, que trazia o subtítulo “Revista de arte conceitual”. Porém o primeiro a empregar, de fato, a expressão “arte conceito” foi o escritor e músico Henry Flynt, já em 1961, em meio às atividades associadas ao grupo Fluxus de Nova York. Em um ensaio posterior, publicado na *Anthology* do Fluxus (1963), Flynt escreveu que “arte conceito” é acima de tudo uma arte na qual o material são os “conceitos”, argumentando em seguida que, “uma vez que ‘os conceitos’ são estritamente vinculados à linguagem, a arte conceitual é um tipo de arte na qual o material é a linguagem”. No entanto uma figura influente como Lucy Lippard comentaria que a leitura de Flynt da “arte



mean·ing (mēn'īŋ), *n.* 1. what is meant; what is intended to be, or in fact is, signified, indicated, referred to, or understood: signification, purport, import, sense, or significance: as, the *meaning* of a word. 2. [Archaic], intention; purpose. *adj.* 1. that has meaning; significant; expressive.

1

Joseph Kosuth

*Intitulado (Arte como
idéia como idéia)*

[Sentido] 1967

Cópia fotostática sobre
papel apoiada em
madeira 119.4 x 119.4
Coleção Menil, Houston

conceito” baseada no Fluxus tinha poucos vínculos com o que ela acreditava constituir a arte conceitual de vanguarda em Nova York, na segunda metade da década de 60: “poucos dos artistas com os quais estive envolvida tinham conhecimento disto, e de todo modo, aquele era um tipo diferente de ‘conceito’”. O ponto em questão não é se uma discussão dos antecedentes deveria ser excluída de um estudo da arte conceitual, mas sim que, ao escrever histórias da arte, deveríamos buscar estabelecer vinculações histórico-artísticas plausíveis, que talvez tenham tido, na realidade, menos impacto sobre a real produção da arte da época do que se gostaria de acreditar.

É com tais questões em mente que devemos voltar os olhos para um terceiro termo, que veio a ter ampla circulação – o “conceitualismo” – e que carrega uma variedade de significados. Tomando, por exemplo, sua conotação na imprensa: na fase inicial do concurso Turner Prize 2000, na Tate Britain, em Londres, um dos jornais ingleses (que não era um tablóide) voltou-se de maneira negligente e zombeteira ao “conceitualismo de animal morto e camas desarrumadas” da arte contemporânea. “Conceitualismo”, ao que parece, passou a ser identificado, em alguns redutos, como qualquer conjunto de práticas contemporâneas que não se conformam às expectativas convencionais de exposições de arte, isto é, que mostrem objetos feitos pelo artista e voltados à contemplação estética. Usado neste sentido, “conceitualismo” torna-se uma espécie de rótulo comum para aquilo que os conservadores dos tipos mais variados repudiam na arte contemporânea.

Há ainda um sentido diametralmente oposto do termo. Tornou-se um lugar-comum do politicamente correto a idéia de que o modernismo se estabeleceu como a arte do Ocidente e, em particular, da América do Norte e da Europa Ocidental, além do mais, uma arte produzida pelos homens desses lugares. E, uma vez que a arte conceitual parece se colocar na brecha entre a última fase do modernismo e aquilo que se seguiu, lançaram-se tentativas de ampliar seu alcance para além do tintero anglo-americano em que ela se estabeleceu, especialmente na década entre 1965 e 1975. Uma recente compilação de ensaios intitulada *Rewriting Conceptual Art* afirma que uma tal arte constitui o terreno “sobre o qual quase toda a arte contemporânea adquiriu sua existência”, e que, em seu recente florescimento, “o conceitualismo tornou-se extremamente difundido, quando não dominante, no mundo da arte”. Visto dessa perspectiva, o “conceitualismo” assume uma dupla identidade. Uma arte conceitual “analítica” é rebaixada, como uma arte feita por homens brancos racionalistas, atolados no próprio modernismo que almejavam criticar. A história expandida, por outro lado, começa a desenterrar um enorme conjunto de artistas, tanto homens como mulheres, que teriam trabalhado, acredita-se, de uma maneira “conceitualista” já a partir da década de 50, em uma série de temas emancipatórios que abarcavam desde o imperialismo até a identidade pessoal, em lugares tão distantes entre si quanto a América Latina e o Japão, a Austrália aborígene e a Rússia. O resultado é a defesa de um *Conceitualismo global* – título de uma importante exposição organizada em Nova York em 1999.

Uma das tarefas da presente introdução à arte conceitual, então, é manter separados do termo central esses sentidos rivais: abstendo-se de aceitar como não problemática a hipótese “conceitual” de grande escala, mas também não restringindo a atenção a um “cânone” anglo-americano (e agora histórico) do que se entende como conceitual; evitando, igualmente, enxergar a arte conceitual como um pós-modernismo engajado *avant la lettre*, mas sem descambar para o lado oposto, que a vê como um eco enfraquecido do modernismo burocrático. Observaremos, com cuidado, as várias tendências que tiveram um papel significativo na década, crucial para essa arte, que se estende de meados de 1960 a meados de 1970. Mas, antes disso, é preciso voltar os olhos para a origem da arte conceitual – voltar-se para a sua “pré-história”, por assim dizer. E, finalmente, considerar, brevemente, a questão do seu legado com relação à arte contemporânea: aqui, o que se deve perguntar é se a arte conceitual teria preparado, com efeito, o caminho para um “conceitualismo” internacional bem-sucedido.

PRECONDIÇÕES E PERSPECTIVAS

A relação entre a arte conceitual e o modernismo é um assunto fértil. O que se pode afirmar com alguma certeza é que o modernismo, na forma dominante que veio a assumir, ao menos no mundo anglo-americano – ou seja, como teorizado pelo crítico Clement Greenberg e dignificado com um “M” maiúsculo –, entrou em uma crise profunda, talvez terminal, no fim da década de 60. Mas essa queda não foi a primeira – o movimento moderno já havia passado por uma crise anterior, da qual conseguiu se recobrar e da qual emergiu para se tornar dominante. É preciso estabelecer uma visão deste modernismo hegemônico para melhor compreender o desafio que a arte conceitual representou em relação a ele. Para tanto, é preciso que nos voltemos para o “outro” do primeiro modernismo: a vanguarda histórica (uma distinção que devo ao historiador alemão Peter Bürger).

FORMA

O primeiro modernismo foi transcultural e trans-histórico em seu impulso inicial. Os críticos do grupo de Bloomsbury, Clive Bell e Roger Fry, isolaram, numa definição famosa, a característica principal da arte como “forma”: “forma significante”, para Bell, “forma expressiva”, para Fry. De acordo com Bell, Fry e outros, a arte moderna, como foi estabelecida por Cézanne, oferecia a promessa de uma libertação da tradição acadêmica por meio da ênfase sobre a forma pictórica. Isso poderia ter um efeito sobre as emoções do espectador sensível comparável aos efeitos do som em música; ou seja, independente daquilo que as formas poderiam

2

Kasimir Malevich*Quadrado preto
suprematista 1915*Óleo sobre tela
80 x 80
Galeria Tretyakov,
Moscou

representar. Essa concepção coincidia com os movimentos que se efetuavam, na prática, em direção a uma arte inteiramente abstrata; uma arte “purificada” de traços narrativos ou descritivos, e que agia sobre o espectador como “música visual”. A obra que parece ter inaugurado o mundo da arte abstrata, como uma espécie de manifesto visual, foi o *Quadrado preto suprematista* de Kasimir Malevich, exibido em Petrogrado em dezembro de 1915 [fig. 2]. Tanto Malevich quanto Mondrian aproveitaram-se da abertura levada a cabo pelo cubismo e, a partir dos primeiros encontros com esse movimento, por volta de 1911-12, até mais ou menos 1914-15, deram início à abstração de traços reconhecíveis do mundo, por meio de suas pinturas. Esse processo de análise visual desenvolveu-se, porém, apenas até o ponto da criação de uma arte “abstraída” da realidade, mas ainda enraizada em gêneros como paisagem, retrato e natureza-morta. O que ela parece ter feito, apesar disso, foi criar a possibilidade de uma arte inteiramente abstrata, cuja referência para com um

mundo exterior distinguível tivesse sido eliminada. A abstração falava de uma busca da essência pictórica e de uma libertação dos limites tradicionais que incidiam sobre a arte.

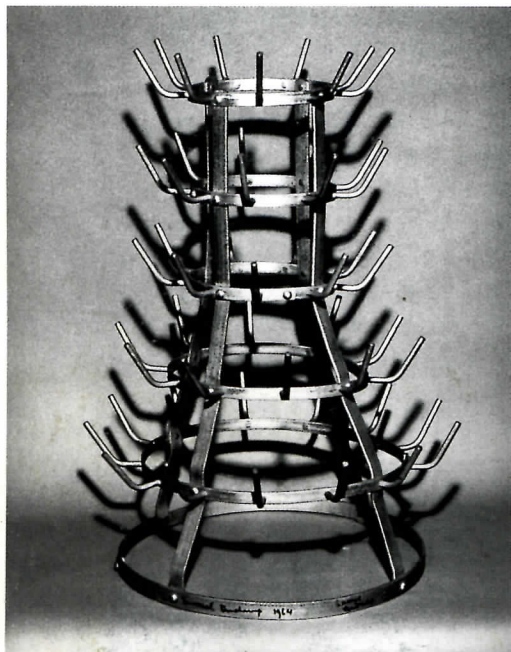
Essa liberdade, no entanto, implicava alguns perigos, os quais têm rondado a arte abstrata ao longo da sua existência. Quem teria a autoridade para dizer se uma específica configuração de formas e cores constitui uma “harmonia formal”, um “todo estético” – ou se ela é falha na sua tentativa? Na prática, essa tornou-se uma questão que envolvia aquilo que o artista afirmava, ou, mais precisamente, aquilo que era afirmado pelo crítico de arte. E um sistema dependente de uma autoridade crítica é também um sistema cujos flancos se abrem a

sarcasmos e à satirização. Daí a brincadeira dos primeiros vanguardistas de levar um crítico a se derramar, em lirismo, sobre uma “pintura” abstrata feita com um pincel amarrado ao rabo de um burro. Foi esse tipo de problema que Marcel Duchamp ressaltou, de maneira aguda, quando do surgimento da abstração propriamente dita. Tais obras foram, desde então, amplamente investigadas como os predecessores da arte conceitual: os *readymades*.

➤ CONTEXTO

Duchamp começou, já em 1913, a recolher objetos que não haviam sido elaborados originalmente como objetos de arte, mas sim como coisas comuns e utilitárias – transpondo-os então do seu contexto usual para um ambiente inteiramente estranho: o contexto da arte. O ponto em questão era que, se Picasso ou Tatlin ou seja lá quem fosse tivesse elaborado um objeto de metal e papelão, ou arame e madeira, problemas

potencialmente complexos incidiam sobre a identidade desse objeto. Tomar um objeto dessa natureza como obra de arte era um fato para o qual não havia antecedentes. Hoje é fácil ver a possibilidade de um erro crucial entre o ato de



estabelecer a identidade de algo como uma obra de arte – com base na qualidade formal essencial que o objeto possui e o oposto total disso: tratar o objeto como arte não por causa de uma “essência” formal com a qual todos concordamos, mas em decorrência de fatores contextuais, tais como o fato de a obra vir a público em uma exposição de arte ou de ter sido produzida por alguém a quem a identidade “artista” já tivesse sido conferida. O primeiro “readymade sem assistência” de Duchamp foi um suporte de metal para garrafas [fig. 3]. Apesar da sua alegação de que a escolha do objeto tinha sido arbitrária, talvez ele tenha optado por algo bastante próximo do tipo de elementos que começavam a emergir como formas escultóricas, com o objetivo de forçar a questão sobre o que era e não era arte – onde terminava o domínio do estético e começava o do utilitário.

A verdadeira celeuma surgiu alguns anos mais tarde com a *Fonte* de Duchamp [fig. 4]. A história é conhecida de todos. Duchamp, já então um artista bem-estabelecido, era um dos membros do comitê de seleção em uma exposição aberta de esculturas em Nova York. Ele comprou um urinol em uma loja de ferragens e o submeteu como escultura – assinada com o pseudônimo “R. Mutt” – aos outros membros do comitê. A obra foi rejeitada pelo júri – apesar do suposto caráter aberto da exposição, acessível a qualquer um que pagasse a taxa de



inscrição – e não foi exibida. As alegações eram de que a obra era de certo modo “imoral”; de que se tratava “simplesmente” de uma peça de banheiro, e assim por diante. A questão se fez ainda mais seriamente cômica pela semelhança formal entre o urinol e as esculturas abstratas organicamente moldadas de Constantin Brancusi, algumas das quais já tinham sido expostas nos Estados Unidos.

3

Marcel Duchamp

Suporte para Garrafas
1914, réplica 1964

Metal

Edição de oito
réplicas, altura 64,2
cada

Arquivos de Marcel
Duchamp/Edições
Arturo Schwarz, Milão

4

Marcel Duchamp

Fonte 1917,
réplica 1964

Porcelana
30 x 48 x 61
Tate

5

Jean-Léon Gérôme

O Pti Cien 1902

Óleo sobre tela
87 x 66

Coleção particular

LINGUAGEM

Duchamp marcou sua posição com um suporte para garrafas, uma pá de neve e um urinol, embora também tenha utilizado a linguagem como uma crítica à arte. A relação da linguagem para com a arte moderna é curiosa. Num certo nível, o modernismo expurgou da arte a linguagem. A arte acadêmica havia sido altamente teorizada, centrada na proximidade da arte e da literatura – no recontar, em termos visuais, de narrativas predominantemente clássicas e bíblicas. O modernismo rompe com esse vínculo. Noções como a de um “olho inocente” ou de uma arte que apelasse apenas ao olhar somaram-se a um domínio no qual a linguagem, com as suas conotações de natureza mental e racional, é eliminada. Em seu lugar são priorizados sentimento e emoção. Num outro sentido, no entanto, o modernismo é perseguido pela linguagem. Malevich, Mondrian e Kandinsky, todos eles escreveram sobre a teoria da abstração. No cubismo, as palavras aparecem nas pinturas e nas colagens propriamente ditas. Em geral, é como se a relação da linguagem para com a arte moderna fosse a de estabelecer os termos do encontro emocional do espectador e da obra.

O espectador seria posicionado pela teoria, antes de estar livre para sentir. Parte da revolução do modernismo consistiu em afastar a arte de um domínio público de linguagem e narrativas compartilhadas, levando-a para uma esfera de emoção e sentimentos privados, na qual esses últimos são vistos de certa forma como uma instância mais fundamental do que as palavras, e mais “universal”. Uma das estratégias de Duchamp era a de promover a contaminação do

mundo dos sentimentos inefáveis com uma série de trocadilhos espirituosos (ou terríveis), como o “LHOOQ” (que, se lido em voz alta, soa como *elle a chaud au cul*: “ela tem uma bunda quente”), legendando uma *Monalisa* outrora casta e agora bigoduda; e o nome que ele criou para o seu alter ego feminino, *Rose Selavy* (*eros: c’est la vie; “eros, a vida é isso aí”*) – perturbando, com essas atitudes, a sonoridade do cânone e da autoria artística. Uma das pretensões do primeiro modernismo era a adoção, por parte dos artistas, do papel romântico de profetas visionários ou de bobos sagrados. Com as suas insinuações sexuais e sua contaminação por aquilo que Kandinsky chamou de “o espiritual na arte”, Duchamp, por meio de uma série de objetos utilitários comuns, força a junção daquilo que os sacerdotes separariam. O cartaz de loja do pintor acadêmico Jean-León Gérôme, baseado num trocadilho, com certeza não foi concebido por ele como “arte” [fig. 5]. Na obra de Duchamp, trocadilhos e brincadeiras levantam sérias questões sobre as fronteiras da arte.



Outros artistas de vanguarda continuaram a exercer essa espécie de jogo crítico. O dadaísta Francis Picabia, ao produzir uma pintura feita quase que inteiramente de assinaturas, brincava com a noção de linguagem e de arte visual como sistemas de representação distintos, mas relacionados [fig. 6]. Mais tarde, o surrealista René Magritte avançou essas questões com a pintura de um cachimbo à qual deu o título *Isso não é um cachimbo*. De modo similar, na sua pintura de um espelho de mão, aparece, em vez do reflexo de um corpo humano, o equivalente lingüístico *Corps humaine* [fig. 7]. Juntamente com os dadaístas e surrealistas, ainda que num registro diferente, os construtivistas soviéticos se voltaram para uma crítica à obra de arte esteticamente autônoma e à forma de vida que a sustentava. Com a sua noção de arte-em-produção, repudiaram a arte como um sintoma da sociedade burguesa, sustentando que a arte deveria ser substituída por contribuições práticas à construção do socialismo. A crítica ao individualismo burguês animou, em igual medida, a vanguarda do Leste e do Oeste, apesar das diferentes circunstâncias em que se encontravam.

HISTÓRIA

Nas primeiras décadas do século o modernismo tornou-se, dessa maneira, um movimento estabelecido, com a realização de uma arte autônoma e inteiramente abstrata. Por trás da aparente autoridade e auto-suficiência, no entanto, escondia-se uma instabilidade conceitual, que os vanguardistas mais críticos logo trouxeram à luz. Muitos dos temas recorrentes da primeira vanguarda, como a identidade da obra de arte, a relação entre arte e linguagem, a relação da arte com o mundo da produção de mercadorias, contraposto

a uma ideologia de independência e de valor espiritual, além de perguntar-se o que era exatamente aquilo que o artista fazia, podem ser vistos como prefiguradores da posterior arte conceitual. O mais surpreendente é, talvez, a rapidez com a qual as coisas foram efetuadas. À altura da Primeira Guerra Mundial — tendo, de um lado, a arte abstrata e, de outro, o *readymade* —, os limites conceituais tanto do essencialismo quanto do contextualismo já tinham sido esboçados. Alguns poucos anos mais tarde, posteriormente à Revolução Bolchevista, os construtivistas passariam a rejeitar a arte enquanto tal. O modernismo foi, por assim dizer, estabelecido e testado até a destruição dentro de um mesmo período histórico.

Uma dupla pergunta se coloca, então, de maneira enfática. Sob certos aspectos, ela é uma pergunta ingênua, para a qual não há resposta. Mas, por outro lado,



levando-se em consideração o que já vimos, essa pergunta pode ser, também, intrigante. Primeiro, como é que o modernismo sobreviveu? Segundo, por que a arte conceitual levou tanto tempo para aparecer? Se os pólos do modernismo e da vanguarda foram estabelecidos de maneira tão prematura, por que não vimos surgir uma arte conceitual inteiramente desenvolvida já por volta de 1918, ou ainda, na década de 20, em lugar do seu surgimento, acontecido somente por volta de 1968 e estendendo-se ao longo da década de 70? A resposta envolve o reconhecimento de que a arte não é simplesmente um sistema independente de significação. Ela é, na verdade, uma prática social, e a gama de possíveis significados a sua disposição em qualquer tempo e período é circunscrita por um contexto histórico. Como se tornou patente mais tarde, a crise política do início do século XX não resultou numa nova ordem mundial. O socialismo internacional não aconteceu. O sistema capitalista herdado do século XIX e que se desfez em 1914 foi restabelecido na década de 20, apenas para entrar em uma prolongada crise, mais uma vez, em

1929: uma crise que não se resolveu até 1945. Mas, depois da ruptura por volta de 1914-21, o *status quo* se viu em posição de restabelecer o controle. Ao longo desse período, a prática da arte moderna parece ter se triangulado de acordo com as opções do modernismo, da vanguarda e do realismo social, algumas vezes em suas formas puras, algumas vezes de maneira até certo ponto híbrida. Deve-se mencionar, além disso, que o debate acontecia em um espaço restrito, à medida que a década de 30 avançava: na Europa não-ocupada (principalmente Paris e, numa escala menor, Londres) e nos Estados Unidos (principalmente Nova York), já que Berlim e Moscou tinham se tornado lugares bastante hostis à

prática da arte moderna. Assim, podemos responder à nossa pergunta da seguinte forma: o modernismo, naquela conjuntura, conteve o seu potencial emancipatório. Contra um pano de fundo de fascismo e ditadura, uma arte independente desenvolve, em si e em relação a si mesma, um aguçado corte crítico. O modernismo autônomo teve os seus "outros", virtualmente a partir do início do movimento, na forma das vanguardas críticas do dadá, surrealismo e construtivismo. Mas, no todo, manteve-se hegemônico, enquanto as vanguardas eram ou subordinadas a ele ou extintas. É como se, para que fosse rejeitado logicamente como obsoleto e então substituído – para que se desafiasse o que Michael Fried chamou de a sua "condição primordial" (ou seja, que a arte é feita para ser *olhada*) –, o modernismo tivesse, primeiramente, de fazer com que todo o seu potencial fosse utilizado. Apesar do *readymade* e do produtivismo, isso ainda não havia sido feito.



A VANGUARDA RECUPERADA

A crise política da década de 30 pairou ameaçadora sobre o movimento moderno na arte e as possibilidades que ele abria. As regras básicas apenas se modificariam após a reconfiguração do mundo a partir do final da década de 40, com a derrota do fascismo, o início da era nuclear e o começo da Guerra Fria. Depois do período inicial de reconstrução do pós-guerra, em meados da década de 50, o realismo pictórico passou a ser identificado com a repressão e o conservadorismo político, ao passo que o modernismo, por sua vez, tomava fôlego, de modo espetacular, dando origem à escola de Nova York. Jackson Pollock, Clifford Still, Barnett Newman, Mark Rothko e outros passaram a produzir arte abstrata numa escala e com tal segurança que pareciam dar margem a algo novo, que não fora acessível a Piet Mondrian, Joan Miró e artistas abstratos de uma geração anterior. A teoria moderna, além disso, desenvolveu-se mais notavelmente nos ensaios e críticas de Clement Greenberg e, mais tarde, de Michael Fried. Além disso, por trás dessa realização intensa, a base institucional do modernismo escorava-se numa expansão de galerias, museus e publicações. A relação entre a arte moderna e o seu suporte institucional não é, no entanto, direta. Na década de 40 e início de 50, a postura de Pollock, Rothko e de outros era decisivamente de oposição. É difícil dizer que a arte deles tenha sido feita para o mundo que a consumia; se algo pode ser afirmado, é que ela foi feita a despeito desse mundo, ou como parte de uma tentativa de sobreviver a ele. E no entanto, muitos historiadores tornaram essa separação indistinta, reagindo às reivindicações de independência da arte mediante um ponto de vista que vinculava a arte moderna ao poder americano. Na altura da década de 60, no contexto muito

diverso de oposição à guerra do Vietnã, essa foi a maneira pela qual as coisas passaram a ser vistas. No período do imediato pós-guerra, no entanto, a arte moderna não tinha ainda sido inteiramente exaurida em seu poder de crítica.

Paralelamente ao florescimento do modernismo, na década de 50, houve também uma regeneração da vanguarda, em um conjunto de atividades artísticas não vinculadas a um meio específico. As sementes de uma arte conceitual autônoma podem ser localizadas aqui. O entulho das guerras (incluindo o da Guerra Fria) soterrara a vanguarda. A vanguarda soviética foi simplesmente eliminada. Apenas depois da publicação de *The Great Experiment*, de Camilla Gray, em 1962, é que se tornou visível a magnitude daquele movimento. O surrealismo havia se reduzido, na ótica moderna, ao imaginário onírico de Salvador Dalí e de René Magritte. Miró era visto como um artista moderno abstrato, e ignorava-se o radicalismo técnico de Max Ernst. Greenberg julgou os artistas surrealistas como “restauradores do passado literal” e “agentes avançados de uma nova arte conformista e voltada ao mercado”.

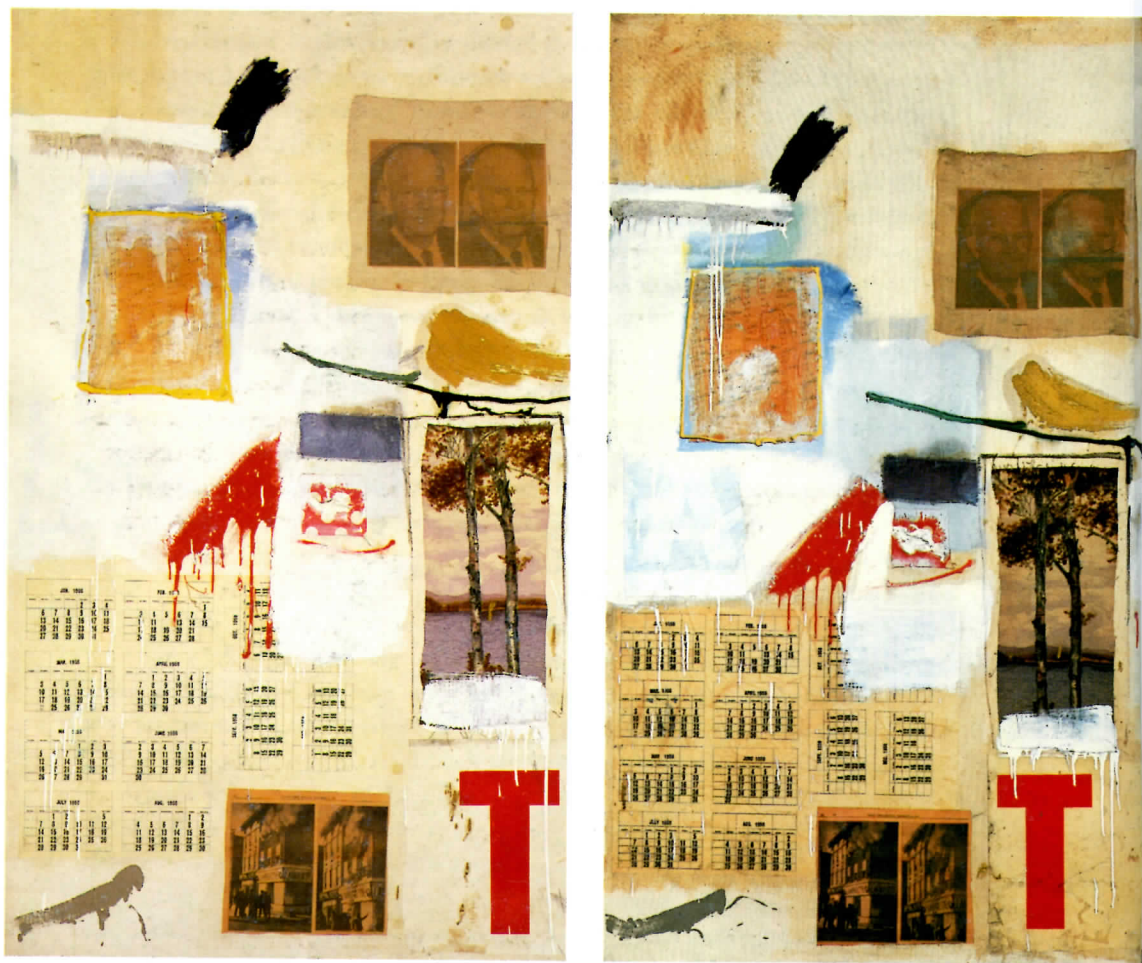
Walter Benjamin, que em seu famoso ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” afirmara que o surrealismo e o bolchevismo eram a estrutura básica e gêmea do seu pensamento crítico, permaneceu, até a tradução de seu ensaio em fins da década de 60, totalmente desconhecido nos países de língua inglesa. Até mesmo Duchamp teve que ser trazido novamente à baila pelos artistas da recém-surgida vanguarda de meados da década de 50: Jasper Johns, Robert Rauschenberg e John Cage nos Estados Unidos, e Richard Hamilton na Inglaterra. O que se passou, por toda parte, foi menos uma questão de vanguardas originais inspirando uma nova geração, do que a iniciativa dessa geração de construir suas próprias posturas críticas diante de um modernismo triunfante (e de um capitalismo consumista triunfante), redescobrimdo, nesse processo, os seus antecedentes.

RAUSCHENBERG

O modernismo do pós-guerra americano foi, com a notável exceção de Barnett Newman, essencialmente uma escola de abstração gestual. Jackson Pollock, Clifford Still, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Franz Kline e mesmo Mark Rothko, todos dependem de uma convicção quanto à autenticidade intuída e da necessidade de uma marca autoral – a convicção de que a singularidade de um determinado traço, feito por aquele determinado indivíduo, em resposta a uma circunstância específica, precisamente por ser tão verdadeiro e único, escapa à contingência e ascende a um plano universal de sentimento. E então, o que faz Robert Rauschenberg? De maneira consciente e deliberada, ele pinta a mesma coisa duas vezes. *Factum I e Factum II* [figs. 8-9] são obras complexas. Rauschenberg começou produzindo “telas combinadas”, em meados da década de 50, fazendo tábula rasa da especificidade do meio da pintura moderna: os seus trabalhos apresentavam fotografias, jornais, objetos descartados, incluindo um grande número de animais empalhados e de detritos automotivos. Ele procurou, em suas próprias palavras, operar no limiar entre a arte e a vida, o que talvez implique operar no limiar entre uma modernidade urbana, consumista e conduzida pela mídia, e aquilo que Greenberg chamou de “pintura de tipo americano”. Pelo padrão de algumas das suas produções mais recentes, as obras *Factum I e Factum II* são relativamente modestas. As pinturas remetem, claramente, ao caráter único da obra de arte, em parte por meio da incorporação de fotografias, em parte pelo ato de duplicar que ali toma corpo, ele próprio repetido de maneira

recorrente (dois edifícios em chamas pintados duas vezes; dois presidentes Eisenhower, duas vezes; uma fotografia de duas árvores, duas vezes). As marcas da arte propriamente dita são duplicadas, no entanto, de um modo ainda mais específico, nas repetidas obras, cobertas de borrões e manchas, das pinturas expressionistas abstratas. Essas pinturas são uma prova de espontaneidade; a autenticidade é, ali, colocada entre aspas. A matéria principal da obra é a institucionalização da espontaneidade.

Factum I e Factum II necessitam uma da outra. O sentido da obra emerge no espaço entre as duas pinturas, ou, talvez, entre aquele espaço e um terceiro elemento: a



descrição, ou tipo, "pintura abstrata gestual". No final da década de 50, com o assim chamado expressionismo abstrato de "segunda geração", a luta pela autenticidade tornou-se um estilo. Quatro anos antes, Rauschenberg havia tomado uma espécie diferente de distância com relação à abstração gestual no iconoclasta *Desenho de De Kooning Apagado* [fig. 10]. Rauschenberg obteve um desenho de De Kooning, com o apoio desse último (ele diria mais tarde que escolheu um bom desenho, para tornar difícil o seu apagamento) e então se pôs laboriosamente ao trabalho, esfregando a superfície do desenho até apagá-lo. Como uma espécie de símbolo crítico, o De Kooning apagado dificilmente poderia ser mais econômico: usando o gesto para

extinguir o gesto, utilizando o mesmo recurso de construção de sentido para desfazer um conjunto de sentidos e instituir um outro, devolvendo a unidade estética alcançada pela obra finalizada à unidade primordial onde ela tem a sua origem – o vazio da tela ou da folha de papel (se bem que visivelmente *trabalhado*). De modos diversos, tanto um quanto o outro trabalho de Rauschenberg representam respostas à questão “Como prosseguir?”, uma vez que o limite da expressão individual já fora atingido e, além do mais, codificado em um sistema.

Duchamp comentara, na década de 40, que a sua intenção com os *readymades*, um quarto de século antes, fora a de fazer com que a arte se voltasse ao pensamento – entediado que estava com as limitações de uma arte a serviço apenas dos sentidos. Por meio da sua amizade com o compositor John Cage, o legado de Duchamp passou a ser associado a uma geração mais jovem de artistas, eles próprios buscando um caminho que se estendesse além do modernismo, mesmo tendo como pano de fundo circunstâncias muito diversas daquelas enfrentadas por Duchamp às vésperas da Primeira Guerra Mundial. O elemento comum que animava o distanciamento crítico das duas gerações em relação ao seu respectivo modernismo era sua percepção da arte como um sistema. Apesar da já muito ensaiada e repetida ideologia de purificação e destilação, da necessidade de desfazer-se da bagagem cultural e descer aos fundamentos e à base da significação, a arte abstrata, nas suas variadas formas, operou com um sistema institucionalizado de produção de sentido – com produtores, distribuidores e consumidores que circulavam, de forma interligada, em torno uns dos outros. A teoria moderna via a “expressão” como um corte na raiz da “comunicação”, como irrompendo, através das convenções, na direção da natureza humana – uma esfera situada, por assim dizer, num plano anterior à linguagem e às convenções. O amigo de Rauschenberg e seu companheiro nas artes Jasper Johns resumiu a distância que mantinham em relação a essa postura na sua máxima “Começo a acreditar que a pintura seja uma linguagem”. Johns dava início à tentativa de fazer uma obra à luz de uma visão de significado extraída da última fase da filosofia de Ludwig Wittgenstein: “o significado é o uso”. Ou seja, as palavras alcançam o seu sentido no contexto das sentenças em que são pronunciadas, e não em decorrência de algum significado “atômico” essencial que elas pudessem possuir, simples ou naturalmente. O significado é produzido durante o trabalho com os conjuntos de convenções, por meio de jogos empreendidos com a linguagem. Se isso se aplica também à arte, quais seriam suas implicações para o modernismo?

EUROPA E JAPÃO

Simultaneamente à prática de Johns e Rauschenberg nos EUA, alguns artistas que trabalhavam do outro lado do Atlântico começaram, de um modo similar, a dar forma a uma atitude crítica em relação às convenções da arte moderna dominante. (A propósito, tanto Johns quanto Rauschenberg tinham estado na Europa.) O legado do surrealismo forneceu o ponto de partida para muitas iniciativas. O grupo Cobra foi fundado em 1948, e a Internacional Situacionista, em 1957. Asger Jorn, ativo em ambos os grupos, escreveu mais tarde que as atividades artísticas desses grupos tinham como premissa a crença de que “a arte visual era um meio sem utilidade para a criatividade e para o pensamento”, e que, ao contrário disso, a “arte” deveria se fundir diretamente com a vida social da cidade, tornando-se inseparável da ação e do pensamento. Na França, Yves Klein iniciou uma série de movimentos

8

Robert Rauschenberg

Factum I 1957

Óleo, nanquim, crayon,
papel, tecido,
reproduções de jornal e
papel pintado sobre
tela
155,9 x 90,2
Museum of
Contemporary Art, Los
Angeles
Coleção Panza

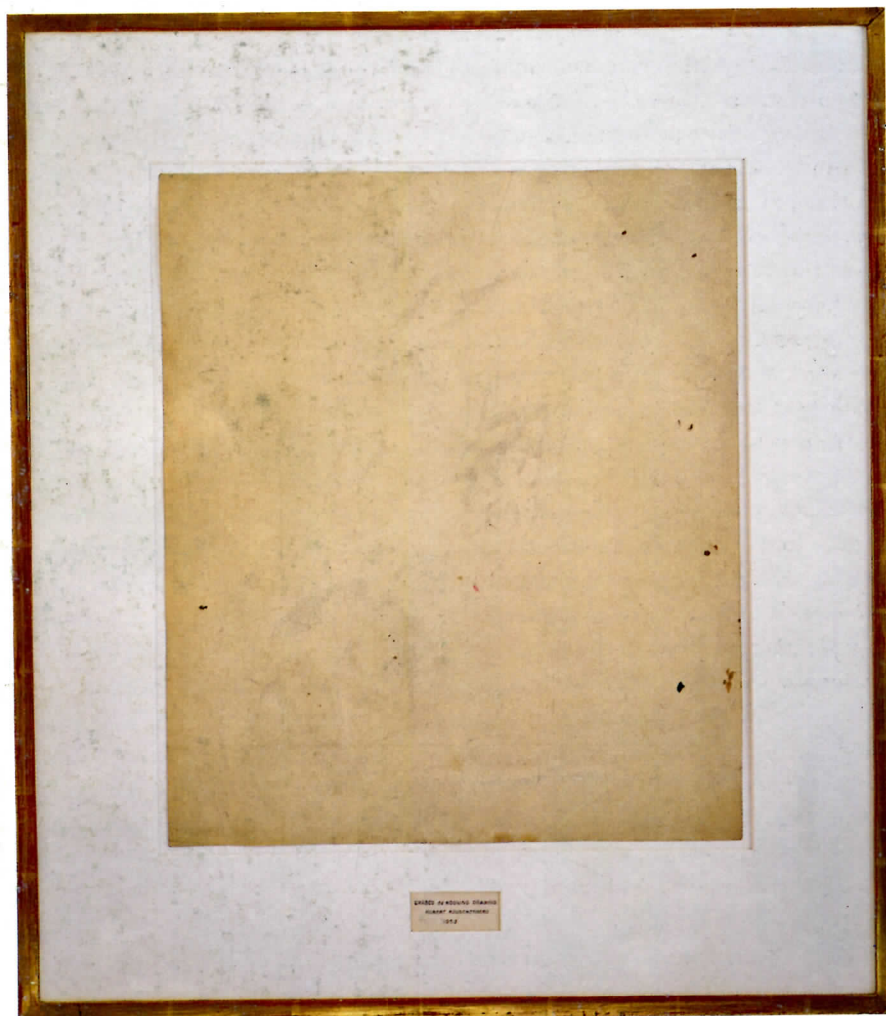
9

Robert Rauschenberg

Factum II 1957

Óleo, nanquim, crayon,
papel, tecido,
reproduções de jornal,
e papel pintado sobre
tela
155,9 x 90,2
The Museum of Modern
Art, Nova York
Aquisição e doação
anônima e doação
testamentária de
Louise Reinhardt Smith

críticos no que diz respeito aos gêneros artísticos convencionais: várias pinturas idênticas monocromáticas azuis (o pigmento patenteado como Azul Internacional Klein) vendidas então por diferentes quantias; pinturas feitas por meio de traços deixados por corpos lambuzados em tinta azul; pinturas realizadas com fogo. Um dos primeiros esforços mais claramente identificados dessa tendência conceitual veio com a exposição de Klein intitulada “O vazio”, em 1958, na galeria Iris Clert, em Paris. Visitantes – recebidos, no dia da abertura, por uma banda militar contratada para a ocasião – passavam através de uma cortina tingida de Azul Internacional Klein



10
Robert Rauschenberg

Desenho de De Kooning apagado
1953

Sinais de tinta e crayon sobre papel, contendo uma legenda manuscrita em tinta, e moldura folheada a ouro
64,14 x 55,25
San Francisco Museum of Modern Art
Aquisição por meio de doação de Phyllis Wattis

11
Sadamasa Motonoga

Água 1956

Como foi reconstruído para a Bienal de Veneza de 1987 (Pegadas de Akira Kamayama em primeiro plano, embaixo de *Água*)

12
Piero Manzoni

Merda d'artista n. 20

Metal e papel
4,8 x 6,5.
Coleção particular, Milão

e pendurada na porta da galeria, entrando na “exposição”: uma galeria completamente vazia.

Já o grupo Gutai, no Japão, deu início a uma série de atividades performáticas em 1955/56, que incluíam caminhar ao longo de uma linha branca e coletar água nas depressões de tiras de plástico penduradas entre árvores [fig. 11]. A revista que havia publicado o manifesto do Gutai em 1956, *Geijutsu-Shincho*, também estabeleceu vínculos com a vanguarda italiana, publicando o ensaio de Piero Manzoni “Dimensão livre”, no qual Manzoni comenta: “Expressão, imaginação, abstração,

não seriam elas próprias invenções vazias?”. Na Itália, Manzoni ensaiou a transformação de pessoas vivas em “obras de arte”, ao assiná-las (pintura) e colocá-las em plintos portáteis (escultura). Em 1959, compôs uma série de obras que continuariam a desafiar a “visualidade” da arte visual. As *Linhas* – como se chamou a obra – eram desenhadas sobre um rolo de papel durante o tempo que uma máquina ficava ligada. O rolo de papel sobre o qual se desenhava a linha era então guardado num cilindro de papelão, com um pequeno trecho do papel espetado para fora servindo, deste modo, de rótulo ou etiqueta – a qual trazia uma descrição textual sobre o comprimento da linha, a data etc. O desenho propriamente dito permanecia invisível. A “obra de arte” incluía, deste modo, a idéia da invisibilidade como parte de sua matéria principal. A revelação mais extrema de Manzoni em relação ao status cada vez mais mercantilizado da arte surgiu em 1961, com o seu *Merda d'artista*: noventa latas contendo suas fezes, e cujo preço de mercado era estabelecido pelo equivalente ao seu peso em ouro [fig. 12].

A virada para a década de 60 testemunhou uma profunda divisão na arte. De um lado, havia o modernismo, no auge da sua influência. A arte moderna baseava-se numa especificidade de meio; ou seja, na exploração das propriedades expressivas do meio (tinta, pedra, madeira, metal etc.), direcionadas para a produção de uma experiência estética centrada no espectador. A obra madura de Mark Rothko representa talvez a mais intensa realização dessa tradição, ainda que no começo da década de 60 a afirmação de que o modernismo não havia ainda atingido seu fim era sustentada pelo recém-surgido trabalho dos chamados abstracionistas



“pós-pictóricos”, incluindo Morris Louis, Kenneth Noland e Jules Olitski. A teoria que servia de fundamento para essa pintura centrava-se na coletânea de ensaios de Greenberg *Art and Culture*, publicada em 1961, à qual foram acrescentados, depois, outros ensaios mais recentes como “After Abstract Expressionism”, “Post Painterly Abstraction” e, acima de tudo, “Modernist Painting” (originalmente escrito em 1960, mas não inserido em *Art and Culture* e aparecendo em sua forma definitiva apenas em 1965). Em meados da década de 60, os escritos de Greenberg foram

complementados, principalmente pelo trabalho de Michael Fried. Essa junção aparentemente integrada de teoria e prática forneceu o ponto de referência negativo para uma série muito mais heterogênea de atividades da “neovanguarda”, cujos protagonistas tendiam a se considerar críticos de um *status quo* tanto social quanto artístico, que, segundo eles, englobava igualmente o modernismo.

Uma das características mais evidentes em relação às práticas de vanguarda opostas, de uma maneira ampla, ao modernismo é a abolição, por parte dessa vanguarda, daquela especificidade de meio que mencionamos anteriormente. Allan Kaprow escreveu: “O jovem artista de hoje não tem mais que dizer ‘Eu sou um pintor’ ou ‘um poeta’ ou ‘um dançarino’. Ele é simplesmente um ‘artista’. Todas as instâncias da vida se abrem a ele”. Esse tipo de atitude tendia a criar um contexto muito aberto, bastante diverso da exclusividade apregoada pela arte moderna. Essa abertura foi bem exemplificada pelo grupo Fluxus. Como já observado, o primeiro



13

Yoko Ono

Cut Piece 1964

Fotografia de performance em Quioto

14

George Maciunas

Manifesto Fluxus
1963

Impressão em offset
sobre papel
20,3 x 15,2

Coleção Fluxus de
Gilbert Leila Silverman

uso do termo “arte conceito” surgiu num texto de Henry Flynt, em 1961, escrito no âmbito das atividades do Fluxus em Nova York (ainda que o grupo abrangesse também artistas da Ásia e da Europa). Yoko Ono envolveu-se em muitas das atividades do Fluxus, tanto em Nova York quanto no seu país de origem, o Japão. Essas atividades abrangiam desde “pinturas didáticas” e vocalizações em eventos de “música concreta”, até performances. Algumas dessas atividades, no uso que Yoko fazia do seu próprio corpo e na evocação das relações de poder entre homem/mulher, prefiguram um trabalho que seria, num momento posterior, mais abertamente feminista. Um exemplo vibrante foi o *Cut Piece*, no qual Ono se ajoelhou sobre o palco enquanto participantes do sexo masculino cortavam, um a um, com uma grande tesoura, pedaços de sua roupa [fig. 13].

O ethos predominante do Fluxus constituía-se de uma mistura de aguçada crítica e de humor extravagante – como intuiu Dick Higgins quando comentou que muitos

artistas, no final da década de 50 e começo de 60, começavam a acreditar que “xícaras de café podem ser mais belas do que elegantes e elaboradas esculturas”. Esse sentido da beleza potencial contida no que é comum e cotidiano ecoa uma longa tradição de atividade de vanguarda, afastando-se da pompa e do protocolo da “alta cultura” vinculada diretamente à burguesia. Uma fotografia de 1963 mostra Henry Flynt e um colega, Jack Smith, protestando, ao modo característico da vanguarda, na porta de entrada do Museu de Arte Moderna em Nova York, com frágeis cartazes pendurados em seus pescoços nos quais se liam “Destruam os Museus de Arte!” e

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. “Fluxed into another world.” *South.*
 3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.
 flux (flüks), n. [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See *FLUENT*; cf. *FLUSH*, n. (of cards).] 1. *Med.* a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody *flux*, or dysentery. b The matter thus discharged.

PURGE the world of bourgeois sickness, intellectual, professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF “EUROPANISM”!

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
 3. A stream; copious flow; flood; outflow.
 4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. *REFLUX*.
 5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
 Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem. & Metal.* a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluoride (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

pretensiosas da cultura do pós-guerra. No fim de 1961, trabalhando como projetista na Força Aérea Americana, Maciunas foi para a Alemanha, onde levou ao palco diversos eventos baseados em música e performances. Entre as pessoas com quem teve contato estava o artista coreano Nam June Paik. No festival do Fluxus em Wiesbaden, em 1962, Paik apresentou *Zen for head*, em que ele arrastava a sua cabeça, encharcada de tinta, ao longo de um rolo de papel Olivetti para máquina de escrever, tendo como pano de fundo uma peça de música composta por La Monte Young. A peça foi intitulada *Composição # 10, 1960*, tendo como subtítulo a inscrição *A Bob Morris*. Young foi também editor da *Antologia* do Fluxus, que publicara a peça “Arte

“Destruam a Cultura Séria!”. George Maciunas, o criador do nome Fluxus, ressaltou as implicações sociopolíticas dessa atitude em um texto publicado como o *Manifesto* do grupo, em 1963. Arranjado à maneira de uma colagem — juntamente com definições extraídas do dicionário para as palavras “flux” —, estava o texto de Maciunas [fig. 14]:

Livrem o mundo da doença burguesa, da cultura “intelectual”, profissional e comercializada. Livrem o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata... Promovam uma arte viva, uma antiarte, uma realidade não artística, para ser compreendida por todos, não apenas pelos críticos, dilettantes e profissionais... Aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e políticos em uma frente unida de ação.

Agora que a parafernália do Fluxus está sendo, ela própria, mumificada nas instituições de alta cultura, muitas das suas atividades parecem ter mais em comum com Monty Python do que com uma frente unida de ação revolucionária. Mas mesmo esse ponto não deveria ser subestimado, pois o exercício lúdico foi uma réplica justa à arregimentação e às características

conceito”, de Flynt, assim como um texto de Morris. Entre aqueles que também se envolveram com o Fluxus, na Alemanha, estava Joseph Beuys [fig. 15]. Vale a pena citar a descrição que Troels Andersen fez da ação de Beuys, *Eurásia*, de 1966, republicada na antologia *Six Years* de Lippard:

Ajoelhando-se, Beuys lentamente empurrou duas pequenas cruzeiras que estavam no chão em direção ao quadro-negro; sobre cada uma das cruzeiras, havia um relógio com um alarme ajustável. No quadro-negro, ele desenhou uma cruz que então apagou, parcialmente; embaixo, escreveu “Eurásia”. O resto da peça consistia em Beuys manobrando, ao longo de uma linha marcada, uma lebre morta cujas pernas e orelhas tinham sido estendidas por longas e finas varas cobertas de lã preta. Quando a lebre repousava sobre os seus ombros, as varas tocavam o solo. Beuys moveu-se da parede para o quadro-negro, onde depositou a lebre. No caminho de volta, três coisas aconteceram: ele borrifou um pó branco entre as pernas da lebre, pôs um termômetro na sua boca e assoprou para dentro de um tubo. Depois disso, voltou-se para o quadro-negro onde fora desenhada a cruz agora parcialmente apagada e permitiu que a lebre puxasse as suas orelhas enquanto ele próprio deixava um pé, amarrado a um disco de ferro, flutuar por sobre um prato similar, colocado sobre o chão. Esse foi o conteúdo principal da ação. Os símbolos são perfeitamente claros, e são, todos eles, passíveis de tradução. A divisão da cruz é a separação entre Ocidente e Oriente, Roma e Bizâncio. A meia cruz é a União Européia 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.

Por meio de atividades como essa, Beuys logo se tornou um dos mais proeminentes artistas da vanguarda internacional. A incorporação de animais em suas ações e atividades como a plantação de árvores, combinadas a extensas sessões de “ensinamento”, ministradas numa forma livre, contribuíram também para que ele fosse visto como uma figura significativa da política cultural, especialmente no que diz respeito ao surgimento do movimento “Verde”, na Alemanha. Mas é preciso também reconhecer que, por mais sugestivas e incomuns que sejam as suas atividades, elas possuem um caráter ambivalente. Ainda que a ação *Eurásia* possa funcionar alegoricamente, é duvidosa a afirmação de que os seus símbolos sejam “inteiramente claros”. Parte do que ocorreu na modernidade foi a fratura do simbolismo público, ou o seu enfraquecimento diante dos termos e temas da mídia de massa. Alegorias (como as que foram representadas aqui requerem, para que possam funcionar, que se recorra a uma definição previamente estipulada (“A cruz apagada significa...”; “A lebre morta significa...”; “Gordura significa X”; “Feltro significa Y” e assim por diante). E isso implica uma aceitação da autoridade ou, mais precisamente, da autoridade do artista concebido como um xamã. Beuys talvez ofereça, realmente, uma crítica ao materialismo da sociedade de consumo e às relações de poder. No entanto, ao falar uma linguagem de habilitação e de oportunidade (como no seu argumento de que “Não apenas uns poucos são chamados, mas todos”), ele usa uma autoridade carismática para estabelecer o seu ponto de vista. Uma das coisas que se podem dizer então, talvez de modo “perfeitamente claro”, é que Beuys pode ser posicionado no interior de uma tendência irracional da arte e do pensamento alemães que tem as suas raízes no fim do século XVIII ou, mais precisamente, na crítica romântica ao racionalismo iluminista. A questão provoca uma discussão semelhante àquela proposta no início desse texto: uma discussão sobre a natureza da arte conceitual, sobre a sua relação com a crítica, com a análise e com a

15
Joseph Beuys
Eurásia 1966
Fotografia de ação na
Tate Gallery

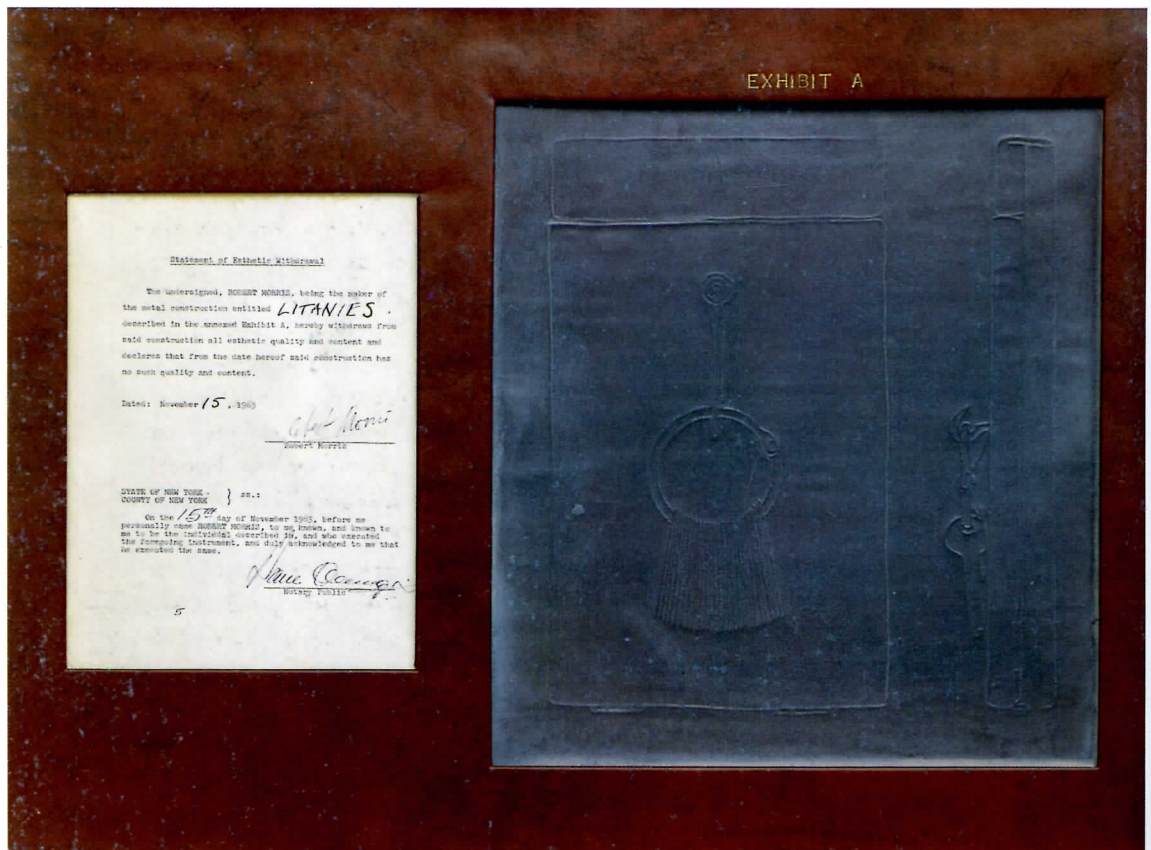
desmistificação das ideologias que constituem os pilares da arte. O modo como se concebem as atividades do Fluxus, e de Beuys, em particular, com relação à arte conceitual é uma questão, em grande parte, de definições. Se restringirmos a imagem que fazemos da arte conceitual a uma investigação, baseada na linguagem, das suposições e práticas do modernismo, o Fluxus aparece como uma espécie de



ruído no canal, um parque de diversões da boêmia internacional. Se, por outro lado, ampliarmos o nosso sentido de conceitualismo até que esse passe a abranger uma ampla gama de atividades que possam ser unificadas pela abolição de uma especificidade do meio, então o Fluxus é fundamental.

MORRIS

Um elo crucial entre a tradição de Duchamp, o Fluxus e a arte conceitual propriamente dita encontra-se na obra de Robert Morris, elaborada no início dos anos 60. Somando-se à obra com base em performances que ele desenvolvia juntamente com Yvonne Rainer – algumas das quais incluíam os elementos modulares que ele mais tarde transformaria em esculturas minimalistas –, Morris trabalhava, no início da década de 60, também numa série de enigmáticos objetos duchampianos, que envolviam elementos do cotidiano (como um molho de chaves, ou uma régua) moldados em chumbo; um deles utilizava-se de uma fotografia do corpo do artista; havia moldes de partes do corpo e traços (um pulso, pegadas),



assim como inúmeras palavras correlatas. Alguns desses trabalhos eram extremamente auto-referenciais, parecendo fazer paródia da obsessão modernista pela autonomia do objeto artístico. Com um pé na esfera do readymade, Fichário documentava o processo da sua própria produção por meio de verbetes escritos em uma série de 44 fichas organizadas alfabeticamente: de Acidentes a Trabalho, do momento de concepção ("enquanto tomava um café na Biblioteca Pública de Nova York") ao próprio ato da compra do fichário.

✧ Uma área central da disputa entre o modernismo e a vanguarda mais diversificada diz respeito ao status do estético. Não seria exagero afirmar que, para os modernistas,

Modernismo
Fluxus

o elemento estético era o objetivo e a finalidade última da arte, a sua única e apropriada área de competência. No caso do Fluxus, o que estava em jogo era menos uma rejeição à noção do estético do que a ampliação do raio de ação de suas referências para além da especificidade do meio e da harmonia formalmente construída da pintura modernista, alcançando, potencialmente, qualquer coisa – um objeto, um som ou uma ação. Na arte conceitual mais recente, a questão ligada ao estético foi estrategicamente colocada entre parênteses: não tanto um objetivo da arte crítica, mas um tema a ser apontado por ela. Um dos pontos principais do debate relacionava-se a quem competia dizer se algo era ou não uma obra de arte, se tinha ou não um valor estético. Essa questão assombrava a arte desde a segunda década do século XX. Em 1963, Morris voltou-se diretamente a ela. A obra *Litanias*, mostrada em sua primeira exposição individual em Nova York, constituía-se de uma caixa coberta de chumbo contendo um buraco de fechadura e um molho de chaves – para sempre fora do alcance um do outro (e assim apreendendo algo do caráter poético associado aos primeiros objetos enigmáticos produzidos por artistas como Duchamp, os surrealistas e, mais tarde, Jasper Johns). A obra foi comprada por Philip Johnson, que no entanto atrasou o pagamento, dando a Morris, com isso, a oportunidade de inverter a estratégia duchampiana de conferir um status de arte a objetos originalmente produzidos para outros fins. Morris construiu uma peça formada de duas partes: do lado direito, uma impressão plana em chumbo das *Litanias*, tirada a partir de dois ângulos, frontal e lateral (como uma fotografia reservada para arquivos policiais), à qual ele deu o nome de “Objeto exposto A”. À esquerda da fotografia, mas encerrada na mesma moldura que circundava a obra como um todo, havia uma folha datilografada, assinada por Morris e com firma reconhecida por um tabelião. Sobre o papel, lia-se: “O abaixo assinado, Robert Morris, no papel do construtor da estrutura de metal intitulada *Litanias*, descrita no Objeto Exposto A anexo, por meio desta revoga em relação à referida estrutura qualquer qualidade e conteúdo estéticos e declara que, a partir dessa data, a referida estrutura não tem tais qualidades e conteúdo. Datado 15 de novembro de 1963” [fig. 16]. Se a autoridade do artista fosse todo-poderosa, e se realmente fosse verdadeiro afirmar, como fez Donald Judd, que, “Se o artista diz que algo é arte, então isso é arte”, a alegação valeria tanto para um, quanto para o outro lado. Morris está na verdade dizendo que, de modo similar, se o artista dissesse que algo não era arte, então esse objeto não seria uma obra de arte.

Mas o objeto continuava a pertencer ao âmbito da arte. A afirmação de Morris, não menos do que no caso dos objetos de uso doméstico de Duchamp ou até mesmo das fezes de Manzoni, simplesmente se somou a mais um lance enxadrístico no tabuleiro infinitamente elástico da arte. Em meados da década de 60, desse modo, a situação atingiu um ponto crítico. A arte moderna era, pelo menos de acordo com a celeuma que a rodeava, o ponto culminante de uma auto-referência purificada. A pintura em “all-over” ou a “pintura de campo de cor” haviam forçado o estético até um nível tão extremo de sensibilidade, que, para qualquer um desinformado sobre essa discussão, ela estaria totalmente invisível na obra. A vanguarda, por sua vez, demonstrara, ao longo de uma história tão longa quanto a própria história do modernismo, que os limites potenciais da arte eram de fato extremamente amplos. O ponto em que a arte se curvava sobre a sua própria identidade, tornando-se coextensiva a tudo o mais, era tão perigoso quanto libertador.

16
Robert Morris
Documento 1963
Declaração datilografada e autenticada em papel e lâmina de chumbo sobre madeira fixada sobre uma imitação de couro
44,8 x 60,4
The Museum of Modern Art, Nova York
Doação de Philip Johnson

ARTE COMO IDÉIA

A arte conceitual cresceu num espaço criado pela vanguarda, e o utilizou para estruturar uma crítica aos pressupostos do modernismo artístico, em particular ao seu foco exclusivamente dirigido ao estético e às reivindicações de autonomia da arte. O crítico Clement Greenberg, discutindo as origens do modernismo no fim do século XIX, fala de um processo de “inversão dialética”. Ele referia-se ao desenvolvimento paradoxal no qual os artistas se lançaram à tentativa de encontrar novas maneiras de representar o seu mundo, o mundo moderno dos bulevares, cafés-concerto e estações de trem, e terminaram por produzir uma arte de efeitos visuais autônomos. Pode-se dizer que ocorreu exatamente o contrário com a arte conceitual. Afirmarões como a de que a pintura “apelava somente aos olhos” e que a “condição primordial” da arte visual era ser feita para ser olhada tornaram-se tema de um novo tipo de reflexão. E o paradoxo, desta vez, consistia em que, levantando-se questões com relação à arte autônoma, abriu-se um registro de questões muito mais amplas; o mundo moderno começou a retornar ao foco de interesse da arte moderna. Ninguém menos do que Jackson Pollock disse, em relação à sua arte abstrata, que ela era uma resposta às demandas de uma nova era. Mas como é que a arte abstrata respondia a esse novo mundo, e qual a natureza da sua resposta, são questões que se tornaram cada vez mais difusas, à medida que o modernismo se transformava em “abstração pictórica”. Nas condições em rápida transformação da década de 60, muitos artistas tornaram-se céticos quanto ao que estava começando a assumir a aparência de uma encarnação moderna da arte pela arte. Como observou Claes Oldenburg: “Sou a favor de uma arte que faça algo mais do que sentar sobre a

17

Frank Stella*Six Mile Bottom* 1960Tinta metálica sobre
tela
300 x 182,2
Tate

própria bunda num museu". O título de uma exposição montada em 1995 expressou a nova ordem do dia: a arte conceitual implicava "Reconsiderar o objet(iv)o da arte" – ou seja, implicava levantar questões com respeito aos *produtos* da atividade artística e ao *propósito* da arte em relação à mais ampla história da modernidade.

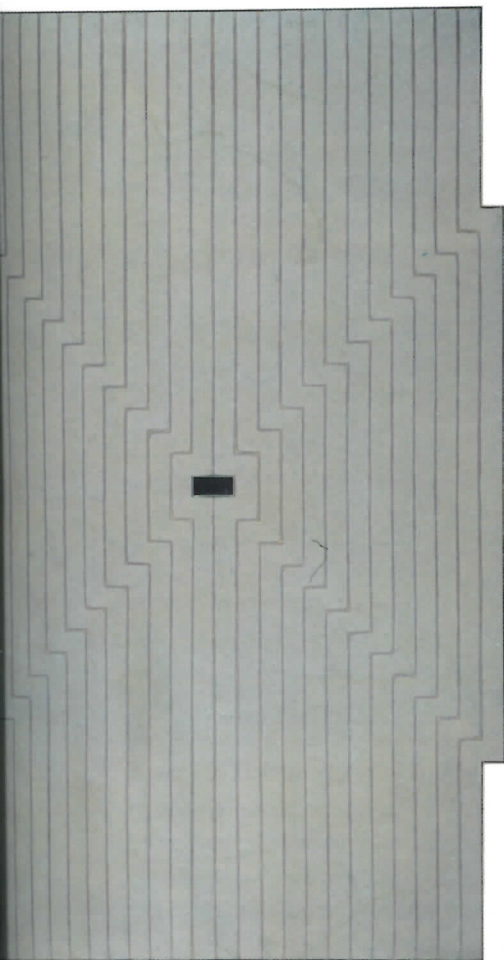
STELLA E O MINIMALISMO

A obra de Frank Stella representa o ponto crucial da fratura entre o modernismo e as variadas práticas *contramodernistas* de vanguarda que deram origem à arte

conceitual. Já em 1959, Stella exibiu telas de uma abstração tão completa, e que afirmavam a lógica modernista da redução de maneira tão enfática, que chegavam a anular o outro componente do modernismo – a realização do efeito expressivo. Suas "Pinturas Negras", compostas de listas pretas regulares acompanhando o formato da tela – a tinta aplicada plana com um pincel de decorador –, incorporavam uma literalidade que ameaçava o aspecto evocador da pintura moderna mesmo conduzindo o seu materialismo a um novo patamar. Esse movimento confirmou-se à medida que Stella passou a usar tintas cada vez mais artificiais – alumínio, cobre –; à medida que aumentou a espessura dos chassis até a pintura se tornar uma laje fixada paralelamente à parede; e, acima de tudo, enquanto trabalhava a própria tela, fazia entalhes e cortava ângulos e arestas laterais de modo que a forma do todo ecoasse a forma interna [fig. 17].

Essas obras, significativamente, foram defendidas tanto pelo crítico modernista Fried quanto pelo escultor minimalista Donald Judd. Em uma das suas tentativas para forjar uma linguagem própria para a pintura moderna, no ensaio "Shape as Form", Fried argumentou que, ao eliminar a

lacuna entre a "forma literal" da pintura e a sua "forma pintada", Stella alcançou uma unidade nova e mais vigorosa, capaz de produzir uma convicção de valor estético no espectador. Para Judd, no entanto, a lição parece ter sido o oposto. Na sua opinião, a pintura de Barnett Newman e, depois dele, a de Kenneth Noland teriam levado a abstração a um novo patamar de integridade e unidade, que teria como resultado, no entanto, o fim da pintura. Isso era tudo que se poderia fazer com uma superfície retangular paralela à parede. A ênfase de Stella na literalidade do suporte da pintura por meio das suas marcas profundas e de suas telas moldadas apontava para algo diverso: o ato de tirar a obra da parede e inseri-la num espaço



tridimensional. O resultado foi uma arte que Judd chamou de “Objetos específicos”, e que o mundo veio a conhecer como minimalismo.

Para Fried isso equivalia a uma declaração de guerra ao modernismo – a invasão, no âmbito da arte, daquilo que ele chamou de “teatralidade”: um tipo de performance teatral confrontada pelo espectador incorporado à ação, num espaço literal e num tempo real, e não uma elevação que resgata dessa condição o espectador, lançando-o em um instante de “presentificação” estética. De acordo com Fried, a arte moderna tinha como característica anular o tempo, domínio da contingência; deste modo, portanto, reduzir a arte à condição de tudo o mais era algo como uma traição. Para muitos da geração de meados dos anos 60, porém, essa traição não existia. Ela era, isso sim, um repentino e fundamental movimento de abertura da arte. Esse foi outro daqueles momentos saturados, tal como o ocorrido por volta de 1910-15, quando a arte abstrata, toda ela forma e essência trans-histórica, resultou no *readymade*, todo ele contingência e contexto. O objeto minimalista, objeto literal em um espaço real, despojado de qualquer composição e intervenção realizadas por



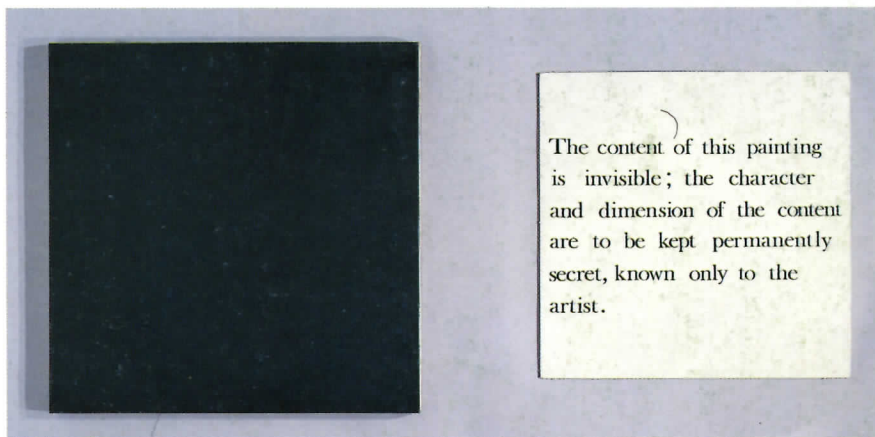
meio da habilidade manual do artista – beco sem saída para a preocupação moderna com a forma, atravessou o espelho e rapidamente deu origem à antiforma: a obra de arte como qualquer coisa, pedaços de lixo, feltro, matéria indiferenciada, e até mesmo nenhuma “coisa”, exceto ações e “idéias”. Mais uma vez, como quando do início da abstração, os parâmetros desse campo pareciam ter sido mapeados em um momento – a primeira metade dos anos 60 – quando o modernismo resultou no minimalismo que, por sua vez, resultou na antiforma. Esse momento pode ser visto, agora, como o período propriamente dito de gestação da arte conceitual.

PINTURA

A pintura de Kenneth Noland e Jules Olitski [fig. 18] forneceu uma espécie de referência de precedentes. Para Michael Fried, essa obra era exemplar em relação àquilo a que o modernismo podia aspirar. Tal como nas obras de Stella, ela “produzia uma convicção”. A convicção produzida no espectador era a de um sentimento expresso e destilado, equivalente ao fornecido pela arte canônica do

passado; podia-se ser levado por essa convicção a um estado de “graça” e, por implicação, para fora de um mundo marcado pelo tempo, pela decadência e pela morte. Para Lucy Lippard, no entanto, a pintura de Olitski era um “muzak visual”. Lembremos que, para os primeiros críticos e artistas modernistas, a condição da música era algo a ser almejado, uma libertação da arte quanto a sua forçosa vinculação a uma narrativa literária. A abstração oferecia a esperança de um equivalente visual da música, uma arte livre. “Muzak” é o nome dado à música ambiente, do tipo tocado como fundo tranquilizador em elevadores, aeroportos e supermercados. Essa música serve a um fim; ela é um auxiliar do consumo. Ver a arte moderna como um muzak visual era, deste modo, uma afirmação de que essa arte era cliente de uma estrutura de poder encoberta. Para muitos, o modernismo se tornara não o representante do estético em um mundo degradado, mas, precisamente, uma ideologia anestésica.

O comentário de Lippard era o julgamento de um crítico. Mas os primeiros artistas conceituais já analisavam, e até mesmo parodiavam, em sua prática de arte, a abstração. E esse foi também um fenômeno internacional, como tantas outras



incurções da vanguarda. Na Inglaterra, já em 1965, Michael Baldwin esticou uma folha de matéria plástica sintética e reflexiva, para produzir “pinturas espelho” – o monocromo absolutamente sem mistura que capturava o mundo que passava diante dele na sua superfície pura. Mel Ramsden produziu, em Nova York, em 1968, uma tela sobre cujo fundo cinza foram trabalhados, por meio de estêncil, os números “94%” e “6%”; a tela foi então intitulada *100% Abstrata*. Pouco antes, ele havia parodiado também a mística que acompanhava a abstração em *Pintura secreta* (1967/8). Num tributo ao momento originário da abstração, o trabalho consistia numa obra em duas partes – um quadrado negro e um texto anexo no qual se lia: “O conteúdo dessa pintura é invisível; a natureza e as dimensões do conteúdo devem ser mantidas permanentemente em segredo, conhecidas apenas do artista” [fig. 19]. Também em 1967/8, na Califórnia, John Baldessari produziria uma série de pinturas formadas de citações extraídas da crítica de arte ou de livros dedicados à arte, reproduzidas na escala da abstração modernista [fig. 20]. Na Alemanha, nem toda a arte era refém do misticismo: em 1969, Sigmar Polke parodiou o gênero com *Instâncias superiores ordenam: pinte o canto direito de preto!* [fig. 21].

IDÉIAS

Há um gesto que resume a mudança do clima como um todo. Em agosto de 1966, o artista inglês John Latham, professor adjunto da St. Martins School of Art, em Londres – escola em cujo ensino o modernismo tinha ampla influência –, tomou emprestada, da biblioteca da faculdade, uma cópia do livro *Arte e Cultura* de Greenberg. Convidou então artistas e alunos com idéias parecidas às suas para uma “mastigação” (parodiando as aulas e palestras daquele tempo) – que envolvia

COMPOSING ON A CANVAS.

STUDY THE COMPOSITION OF PAINTINGS. ASK YOURSELF QUESTIONS WHEN STANDING IN FRONT OF A WELL COMPOSED PICTURE. WHAT FORMAT IS USED ? WHAT IS THE PROPORTION OF HEIGHT TO WIDTH ? WHAT IS THE CENTRAL OBJECT ? WHERE IS IT SITUATED ? HOW IS IT RELATED TO THE FORMAT ? WHAT ARE THE MAIN DIRECTIONAL FORCES ? THE MINOR ONES ? HOW ARE THE SHADES OF DARK AND LIGHT DISTRIBUTED ? WHERE ARE THE DARK SPOTS CONCENTRATED ? THE LIGHT SPOTS ? HOW ARE THE EDGES OF THE PICTURE DRAWN INTO THE PICTURE ITSELF ? ANSWER THESE QUESTIONS FOR YOURSELF WHILE LOOKING AT A FAIRLY UNCOMPLICATED PICTURE.

20

John Baldessari

Compondo sobre tela
1966-8

Tinta acrílica sobre tela
289,6 x 243,8
Museum of
Contemporary Art,
San Diego
Doação do artista

21

Sigmar Polke

*Instâncias superiores
ordenam: pinte o canto
direito de preto! 1969*

Laca sobre tela
150 x 125,5
Coleção Joseph
Froehlich, Stuttgart

escolher uma página, arrancá-la, mastigá-la e cuspir o resultado em um receptáculo preparado para aquele fim. Latham em seguida decompôs a pasta em um líquido com uma mistura de produtos químicos aos quais acrescentou lêvedo. Quando a biblioteca requisitou de volta o livro, foi-lhe entregue um tubo de ensaio contendo álcool: Latham tinha “destilado” *Arte e Cultura*. O professor foi devidamente despedido, e a arte herdou um ícone conceitual na forma de uma maleta de aparência duchampiana contendo um exemplar do livro, os frascos e produtos químicos

utilizados e a carta de demissão de Latham [fig. 22]. Como um marco da subsequente transformação levada a cabo pela arte conceitual, é interessante observar que não apenas a maleta de Latham reside, hoje, no Museu de Arte Moderna de Nova York, como também que, no ano 2000, ela foi exibida na entrada da exposição dedicada à arte do final do século XX, organizada por aquele museu.

Assistia-se a um período de mudanças. Se a arte acadêmica explorara a sua afinidade para com a literatura organizando-se em torno de narrativas, o



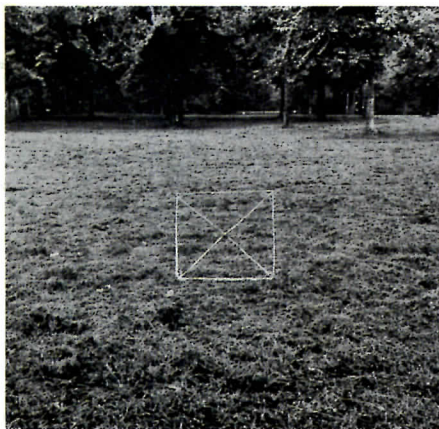
modernismo se ergueu como uma arte das sensações, algo que aspirava a reter o aprendizado e a literatura no nível das emoções. Mas agora a desvinculação de arte e intelecto parecia cada vez mais suspeita. A idéia passou a ser o centro. A crise do modernismo e a proliferação de movimentos inusitados de vanguarda implicavam a necessidade de levantar questões em relação ao "obj(iv)o" da arte; o que foi feito de modo crucial, não por acadêmicos, críticos, historiadores ou filósofos, mas pelos próprios artistas. A teoria, por assim dizer, tornava-se um assunto prático. ●

Temas envolvendo a representação e a percepção adquiriram um papel central. O artista holandês Jan Dibbets produziu uma série de “correções de perspectiva” ao traçar linhas numa parede recuada, ou sobre o plano de uma paisagem, de tal modo que, quanto fotografadas, elas dessem a impressão de um quadrado paralelo ao plano da fotografia [fig. 23]. Em *Fototrilha*, Victor Burgin fotografou um pedaço do chão de um cômodo, ampliando as fotos monocromáticas até um tamanho natural e colocando-as então novamente sobre o chão original. Afirma-se que as “Proto-investigações” de Joseph Kosuth – placas de vidro, luzes neon e obras compostas envolvendo objetos, fotografias e palavras [fig. 24] – foram realizadas



conceitualmente – como “idéias” – já em 1965, embora só tenham sido exibidas mais à frente. Seja como for, as obras são representativas de uma indagação conceitual em relação ao objeto artístico. Em *Um e cinco relógios*, *Uma e três cadeiras* e obras análogas, Kosuth chamou a atenção para a relação entre um objeto físico e diferentes tipos de representação desse objeto: visual, no caso das fotografias, verbal, no que diz respeito às definições do dicionário [fig. 24].

A obra inicial de Kosuth fazia parte de uma tendência mais ampla surgida em Nova York. Uma exposição organizada por Mel Bochner no final de 1966 delimitou partes do terreno. Uma centena de desenhos de tipos diversos foi reunida para uma exposição de fim de ano na Escola de Artes Visuais. Um impedimento burocrático, no entanto, determinou que os desenhos não poderiam ser emoldurados de acordo com o procedimento usual. A solução de Bochner foi a de usar a então recém-surgida tecnologia Xerox para tirar cópias dos desenhos, no tamanho



padrão e quatro vezes maior, “expondo” então os desenhos em quatro grandes cadernos de folhas soltas, dispostos na galeria sobre o tipo de plinto utilizado para esculturas [fig. 25]. Numa mistura de acaso e planejamento, Bochner orquestrou um evento que ocupou o próprio território em direção ao qual pareciam se dirigir as atividades de vanguarda – a região em que a arte se encontrava com muitas formas de não-arte, e tornava-se difícil estabelecer uma diferença. O status problemático da instalação sustentava-se pela interação dos seus elementos constitutivos: a variedade dos “desenhos” propriamente ditos, desde diagramas e esboços de artistas como Sol LeWitt e Don Judd – passando por faturas, cálculos matemáticos e uma partitura de

22
John Latham

Arte e cultura 1966
Assemblage: mala de couro contendo livro, cartas, cópias fotostáticas etc. e pequenos frascos rotulados contendo gases e líquidos
7,9 x 28,2 x 25,3
The Museum of Modern Art, Nova York
Blanchette Rockefeller Fund

23
Jan Dibbets

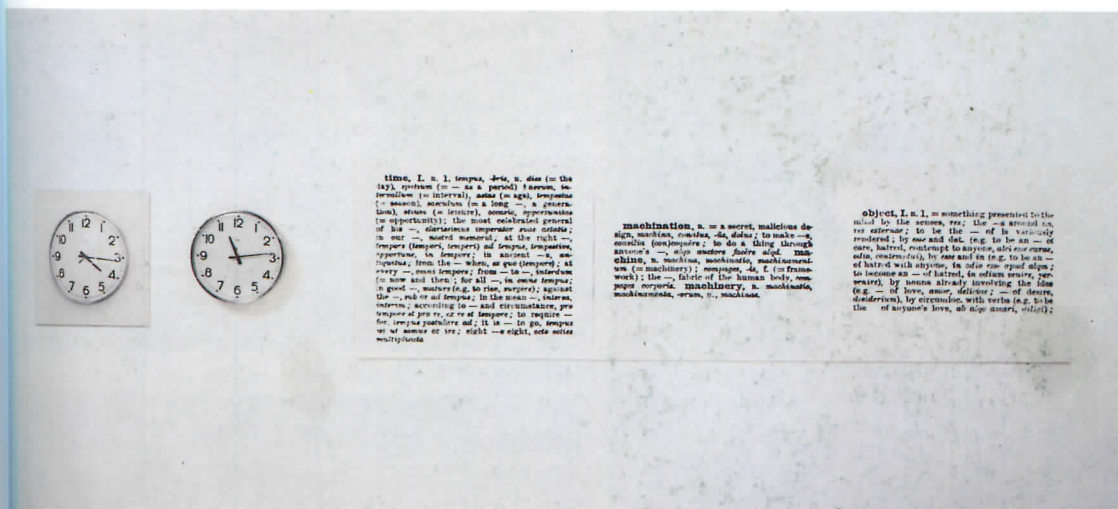
Correção de perspectiva 1969
Fotografia da instalação

24
Joseph Kosuth

Relógio (um e cinco)
Versão inglês/latim 1965 (versão da exposição 1997)
Relógio, fotografias e texto impresso sobre papel
Tate

John Cage — até a inclusão da planta do piso da galeria e de um diagrama da fotocopadora utilizada para copiar as obras; tudo isso combinado a um modo de expor “próprio da arte”; e, com importância igualmente significativa, o título — *Desenhos e outras coisas visíveis que não têm necessariamente de ser vistas como arte*, para tornar manifesta a instância indeterminada em que a “obra de arte” havia se transformado. Embora a arte “conceitual” não existisse em 1966 como um “movimento” com esse nome, a exposição de Bochner parece indicar a direção em que as coisas caminhavam.

Em 1967, Kosuth organizou as exposições *Arte não antropomórfica* e *Arte normal* em espaços temporariamente alugados, em Nova York. As duas exposições incluíam obras do próprio Kosuth e de Christine Kozlov — cujas contribuições são geralmente utilizadas para exemplificar o papel que, desde cedo, as mulheres artistas desempenharam no conceitualismo. Na primeira exposição, ela exibiu *Composições para estruturas de áudio*, “desenhos” fotocopiados representando sons; e, na segunda, dois rolos de filmes, um preto, o outro transparente. Mais tarde, ela exibiria um gravador com um circuito contínuo, gravando, reproduzindo o que gravava e apagando os sons



mud bar

no próprio espaço da exibição [fig. 26]. Na mesma época, Mel Ramsden e Ian Burn produziram *Soft tape*, um trabalho constituído por um gravador que reproduzia sons numa região pouco abaixo do limiar de audibilidade, e cujo objetivo era o de injetar “tensão e possibilidade” na troca de informações (e, por implicação, perturbar a convenção da “contemplação” da obra de arte). Em todas essas obras, a ferramenta utilizada tinha importância relativamente menor. A situação chegou ao ponto que, como escreveu Kosuth nas notas que acompanham a exposição *Não antropomórfica*, “As verdadeiras obras de arte são as idéias”.

DESMATERIALIZAÇÃO

Em final dos anos 60, Kosuth, juntamente com Robert Barry, Douglas Huebler e Lawrence Weiner, associou-se ao marchand Seth Siegelaub, produzindo um trabalho que indagava o que, exatamente, era uma exposição, o que fazia um artista e os limites daquilo que poderia ser tido como uma obra de arte. Siegelaub desafiou as expectativas convencionais ao organizar exposições que invertiam a relação usual

entre a obra exposta e o catálogo. Na exposição *Janeiro*, de 1969, enquanto alguns exemplos materiais de obra eram mostrados em prédios alugados, o verdadeiro espaço da exposição era o catálogo, que, nos termos de Siegelau, tornou-se informação “primária” e não mais “secundária”. Em uma transformação notável, a obra de arte passava a ser vista como “informação” que se podia fazer circular mais eficientemente através do meio constituído por textos e fotografias do que por intermédio do transporte de objetos materiais propriamente ditos.

A afirmação de que a tendência que unia a vanguarda conceitual era a “desmaterialização” do objeto artístico – uma tese antecipada por Lucy Lippard e John Chandler em *Arts Magazine* em fevereiro de 1968 – foi estimulada, precisamente, pelo trabalho desses artistas. O exemplo mais literal dessa estratégia de “desmaterialização” nos é fornecido pela obra de Robert Barry. Ele começou pendurando pequenas telas monocromáticas em pontos díspares da parede da



galeria, que, em exposição, pareciam colocar em movimento o espaço entre elas. Depois passou a lidar com fios. *Não intitulado*, de 1968, compreende um fio de nylon estendido pelo peso de um disco de aço, alongando-se de maneira quase invisível, a partir do teto. Os fios constituíam o ponto máximo que a matéria sólida poderia atingir na esfera da transparência. O próximo passo era, num caminho lógico, o gás. A série *Gás inerte*, de 1969, utilizou gases como neônio, xênio e hélio. No texto para *Hélio* lê-se: “Em algum momento da manhã de 4 de março de 1969, meio metro cúbico de hélio será lançado na atmosfera”. O evento foi documentado numa fotografia da ação [fig. 27].

Outros trabalhos ainda mais “desmaterializados” de Barry incluem *Peça telepática*, “algo próximo no espaço

e no tempo mas que ainda não me foi dado conhecer”, e a afirmação de que, “no período em que durar a exposição, a galeria permanecerá fechada”, um trabalho que foi simultaneamente “mostrado” em diversos locais nos Estados Unidos e Europa.

Lawrence Weiner declarou a sua posição com relação ao caráter obsoleto dos objetos materiais com muito mais apuro. Ele havia originalmente trabalhado com pintura, produzindo telas geometricamente riscadas ou monocromáticas e moldadas, do início até meados dos anos 60, e elaborando, também, algumas obras escultóricas mais “exploratórias”, que envolviam a remoção, mais do que a instalação da matéria, – a criação de buracos, com a ajuda de dinamite, no deserto. A partir de 1968, Weiner começou a apresentar uma série de projetos enigmáticos relacionados a ações similares àquelas. Esses incluíam “Um buraco no chão, de aproximadamente 30 cm x 30 cm x 30 cm. Um galão de tinta à base de água lançado dentro desse buraco” (Declaração 010, 1968); “Dois minutos de tinta spray aplicada diretamente sobre o

25

Mel Bochner

Desenhos e outras coisas visíveis que não têm necessariamente de ser vistas como arte 1966

Quatro cadernos de folhas soltas idênticos com as mesmas 100 fotocópias de notas de ateliê, esboços e diagramas escolhidos fotocopiados pelo artista e expostos em quatro bases 30 x 28 x 10 fichários 30,5 x 63,5 x 91,4 bases Cortesia da Sonnabend Gallery, Nova York

26

Christine Kozlov

Informação não teorizada 1970

Gravador e declaração Cortesia do artista

27

Robert Barry

Série de gás inerte (Hélio): de um volume medido a uma expansão indefinida 1969

No dia 4 de março de 1969, meio metro cúbico de hélio foi devolvido à atmosfera no deserto de Mojave, Califórnia Foto cortesia do artista

chão, com uma lata comum de tinta aerossol” (Afirmção 017, 1968). Partindo daquilo que fora o seu trabalho anterior, Weiner começou também a remover matéria, ao invés de instalá-la: “Uma remoção 1 m x 1 m do reboco ou do estuque ou do revestimento de uma parede” (Declaração 021, 1968) [fig. 28]; “Uma remoção em forma de quadrado de um tapete em uso” (Declaração 054, 1969). A característica incomum que Weiner imprimiu a esse tipo de trabalho, a partir de 1969 – quando se publicou, pela primeira vez, o catálogo *Janeiro*, de Siegelau –, foi anexar a cada Declaração um apêndice tríplice: “1. O artista tem a possibilidade de construir a obra. 2. A obra pode ser fabricada; 3. A obra não tem de ser construída.” Ou seja, a

“obra” está na idéia. Ela não tem de ser fisicamente realizada para obter o status de uma “obra de arte”. E, além disso, se ela fosse fisicamente realizada, a realização não teria de ser feita pela mão do artista. Nesses primeiros trabalhos, Weiner investigou os limites de algumas premissas centrais quanto à natureza dos artistas e das obras de arte, ainda que parecesse estar realizando tão pouco. E nisso reside, se não a “arte”, pelo menos muito da atitude que dava à obra o seu ímpeto. Em algumas das obras mais instigantes das primeiras manifestações da arte conceitual, pode-se sentir um tênue vestígio de uma serenidade zen, aliada a uma espécie curiosa de humor, que tanto absorveu aqueles em torno de Cage nos idos da década de 50, diferenciando-os das ações dionisíacas do expressionismo abstrato.

A atitude de certa forma relaxada da contracultura mais ampla, a sua característica ligeiramente nômade, assim como a postura universal de resistência ao brilho e ao consumo, pairavam sobre muitas das manifestações conceituais. Uma variante inglesa ocorre na leitura que Keith Arnatt fez da desmaterialização – o seu *Auto-enterro*, de 1969 [fig. 29]. Arnatt escreveu que “a referência contínua ao desaparecimento do objeto de arte trouxe a mim a sugestão do eventual desaparecimento do próprio artista”. *Auto-enterro* é um retrato irônico do destino do autor modernista nas mãos da arte conceitual.

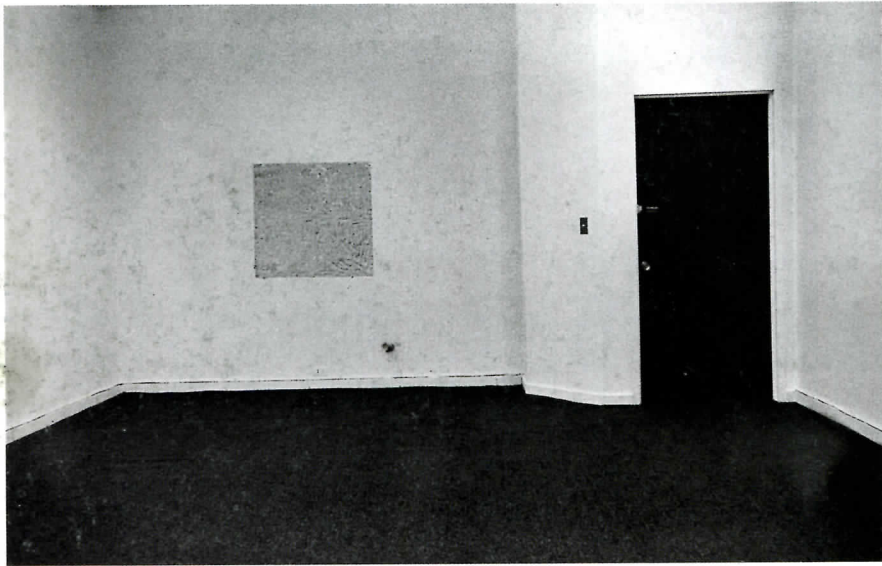


REPETIÇÃO

“Arte conceitual”, como nome, surgiu pela primeira vez em 1967, quando Sol LeWitt publicou os seus “Parágrafos sobre a arte conceitual”, na *Artforum*, no verão daquele mesmo ano. LeWitt estivera produzindo estruturas modulares em três dimensões durante algum tempo, e estava para envolver-se com os desenhos de parede que, juntos, continuariam a formar o centro da sua produção [fig. 30]. Nenhuma dessas obras se apóia sobre convenções como o trabalho artesanal ou a tradicional autoria artística. As construções e os desenhos, uns como os outros, são fabricados por assistentes que seguem as instruções de LeWitt. Seus “Parágrafos”

constituíram a afirmação canônica de uma abordagem conceitualista universal: “Na arte conceitual, a idéia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista se utiliza de uma forma conceitual em arte, isso significa que todas as decisões e planejamento são feitos de antemão e a execução é um assunto perfunctório”.) Como ele declarou: “A idéia torna-se a máquina que produz a arte”.

LeWitt, no entanto, tentou evitar que a sua noção de arte conceitual fosse associada a um tipo de aridez intelectual, ao fazer afirmações como “A arte conceitual não é necessariamente lógica” e “As idéias não têm de ser complexas. A maioria das boas idéias é ridiculamente simples”. De fato, para LeWitt, como enfatizado nas “Sentenças sobre arte conceitual” de 1969 escritas logo depois, os “artistas conceituais são mais místicos do que racionalistas. Eles procedem por saltos, atingindo conclusões que não podem ser alcançadas pela lógica. Julgamentos racionais repetem julgamentos racionais. Julgamentos ilógicos levam a novas experiências”. Essa desconfiança perante o racional não deveria causar surpresa, uma



vez que o racionalismo, sob a máscara de planejamento, de teoria de sistemas e análise científica, estava sendo aliciado para que se continuasse a guerra do Vietnã. A variação de linhas, cubos e geometria exaustivamente repetida por LeWitt parece não fazer mais do que apontar a insanidade inerente à obsessiva busca pelo racional. Como demonstrou Rosalind Krauss, as suas estratégias devem mais às repetições insanamente obsessivas das personagens de Samuel Beckett, do que ao racionalismo científico (sem falar no dos planejadores do Pentágono).

O interesse por estratégias repetitivas semelhantes a mantras, perseguidas através da obsessão – e além dela – por um tipo de meditação estranhamente repousante sobre o tempo, constitui uma tendência notável em todo o raio de ação da arte conceitual – tendência que, ademais, parece ter transposto os continentes. LeWitt estava, àquela altura, trabalhando nos Estados Unidos. Roman Opalka, um artista descendente de poloneses e residente na França, começou, em 1965, a compor uma tela. A tela foi pintada de preto, 195 cm de altura e 135 de largura. No canto superior

28

Lawrence Weiner

Uma remoção de 1x1m do reboco ou estuque ou revestimento de uma parede 1968

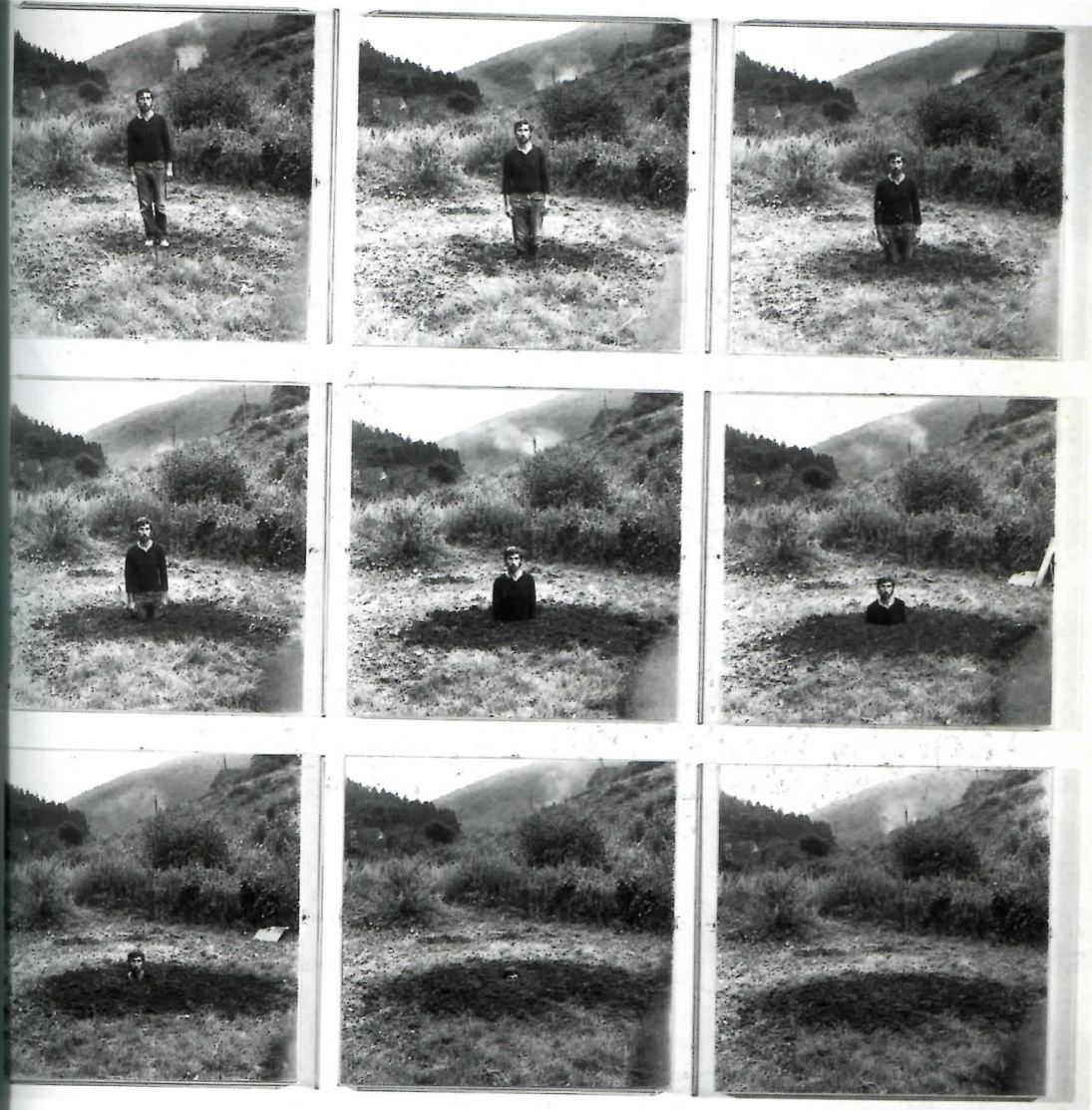
Fotografia da instalação na exposição de 5 a 31 de janeiro de 1969
Coleção e arquivos Siegelau da Fundação Stichting Egress, Amsterdã

29

Keith Arnatt

Auto-enterro (Projeto de interferência televisiva) 1969

Nove fotografias sobre painel
46,7 x 46,7 cada
painel
Tate



esquerdo, com um pincel mergulhado em tinta branca, ele inscreveu o número "1". Ao seu lado, escreveu "2". A série *Do um ao infinito* continua. À época da exposição *Conceitualismo global*, em 1999, o trabalho de Opalka ali representado trazia o título *1896176 – 1916613*. O artista pronuncia os números em polonês enquanto os pinta, e a fita cassete faz parte do trabalho. A artista alemã Hanne Darboven começou a trabalhar com seqüências de números em meados da década de 60. Suas instalações tinham a forma de prateleiras contendo grandes volumes, cujas páginas eram, por vezes, cobertas com seqüências de números marcados à mão ou continham, em outras partes, apenas um número; como no trabalho constituído por todos os dias de um século: 365 volumes de cem folhas cada [fig. 31]. As páginas do



primeiro volume contêm todos os primeiros de janeiro; o segundo, todos os dias dois de janeiro, e assim por diante, até alcançar todos os dias trinta e um de dezembro. Em uma exposição em Düsseldorf, em 1971, um volume foi exposto, aberto e em seqüência, cobrindo cada dia entre primeiro de janeiro e 31 de dezembro.

É provável que as obras mais conhecidas deste "gênero" sejam as pinturas de datas do artista japonês On Kawara, iniciadas em 4 de janeiro de 1966. Também esse trabalho teve continuidade, apresentando números sempre ligeiramente diferentes, todos pintados à mão, numa prática diária desde aquele primeiro dia, cada um deles acompanhado de uma página de jornal do dia que estava sendo registrado [fig. 32]. Outras séries de Kawara, análogas a essa, incluem cartões-postais mandados pelo correio para indivíduos do mundo artístico registrando a hora em que ele acordou ("Eu acordei..."), ou quem ele encontrara num dia específico ("Eu



encontrei..."); e, talvez o mais comovente, "Eu ainda estou vivo – On Kawara". Esse é o tipo de manifestação que testa a paciência dos cépticos. Ironicamente, diante desses movimentos da arte conceitual, não se pode fazer muito mais do que ecoar a afirmação de Michael Fried com relação à pintura moderna: se alguém não sente que essas são "pinturas magníficas", então "não há nenhum argumento crítico que possa substituir esse sentimento". O que significa exatamente sentir-se persuadido da importância de uma série infinita de números, ou de uma parede cheia de livros fechados que, sabe-se, não contêm nada mais que datas, ou do papel que desempenha uma série de telas diferentes entre si, em suas minúcias é uma questão que permanece em aberto. Se existe uma resposta, ela talvez esteja situada na esfera de nossa resposta

30
Sol LeWitt

Dois cubos modulares abertos 1972
Alumínio esmaltado
160 x 305,4 x 233
Tate

31
Hanne Darboven

Livros. Um século 1971
Fotografia de instalação com livros e prateleira
Museu de Arte Moderna, Viena

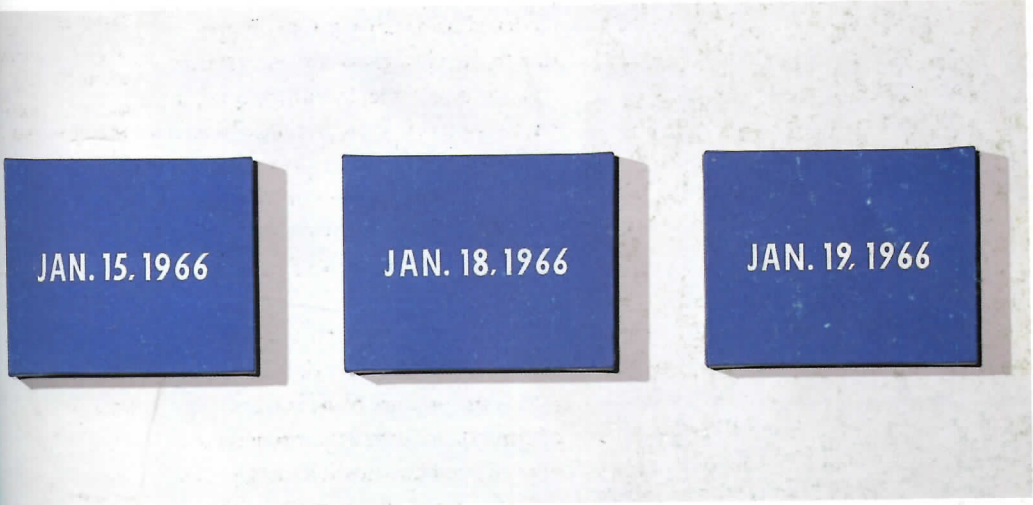
32
On Kawara

Três pinturas de datas:
Jan. 15, 1966 (Essa própria pintura é 15 de janeiro de 1966);
Jan. 18, 1966 (Eu sou essa pintura);
Jan. 19, 1966 (Da Chambers St. 123 para a E 13th St. 405) 1966
Liquitex sobre tela
20,5 x 25,5 x 4 cada
Staatsgalerie Stuttgart

ao sublime, um sentido da nossa limitação ante o ilimitado, o oceânico; assim como de uma certa humildade, quando a nossa rotina diária se depara com a quietude de um sentido monástico de devoção, que se torna ainda mais inacessível pela total ausência de qualquer divindade que pudesse validá-lo. Ao contrário, o que é evocado poderia bem ser tomado por um tipo de anti-sublime: algo como o enfadonho trabalho na linha de montagem, o ciclo sem fim da produção-pela-produção.

ANÁLISE

A abordagem de Joseph Kosuth fez-se cada vez mais aguçada, forçando o ritmo em uma série de obras que se tornaram ícones da arte conceitual. Em 1967 ele exibiu obras do tamanho de pinturas – “Primeira investigação” –, consistindo não de



JAN. 15. 1966

JAN. 18. 1966

JAN. 19. 1966

imagens visuais em qualquer forma, mas de palavras: negativos de cópias fotostáticas, branco sobre preto, trazendo as definições dicionarizadas de muitos dos termos-chave presentes no debate sobre a natureza e status da arte moderna – “significado”, “objeto”, “representação”, “teoria” [fig. 1]. Como se num reconhecimento do eco ainda presente da pintura, Kosuth, numa radicalização posterior da sua estratégia, rejeitou nos anos seguintes o pano de fundo negro das cópias fotostáticas, passando a inserir verbetes lexicais em lugares anteriormente não associados à atividade artística, como cartazes de muros da cidade e seções de propaganda nos jornais.

O subtítulo de Kosuth, “Arte como idéia como idéia”, aponta a natureza ambígua dessa tendência em relação ao modernismo. A frase é tomada de Ad Reinhardt, cujas pinturas, na sua lógica implacável, representam um caso limite no modernismo. Absolutamente ignorado pelos críticos greenbergianos, Reinhardt realizou a proeza improvável de justapor uma intransigente política de esquerda com uma arte abstrata cruelmente desbastada. As suas pinturas negras finamente harmonizadas, dos anos 60, quase, mas não inteiramente monocromáticas – uma característica que se revela apenas à contemplação prolongada e de fato invisível em reproduções fotográficas –, foram concebidas de acordo com uma rubrica exclusiva: “Há apenas uma coisa a ser dita sobre a arte: e a única coisa a ser dita sobre a arte é que ela é uma coisa. A arte é arte-pela-arte e o resto é o resto”. O exemplo avesso à

Art-Language

The Journal of conceptual art

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge,
Michael Baldwin, Harold Hurrell

Contents

Introduction		1
Sentences on conceptual art	Sol LeWitt	11
Poem-schema	Dan Graham	14
Statements	Lawrence Weiner	17
Notes on M1 (1)	David Bainbridge	19
Notes on M1	Michael Baldwin	23
Notes on M1 (2)	David Bainbridge	30

*Art-Language is published three times a year by
Art & Language Press 84 Jubilee Crescent, Coventry CV6 3ET
England, to which address all mss and letters should be sent.
Price 7s.6d UK, \$1.50 USA All rights reserved*

Printed in Great Britain

33

Art-Language, vol. 1,
n. 1, maio de 1969

Publicado em Coventry

sentimentalidade de Reinhardt, juntamente com as próprias pinturas produzidas nessa negação ao sentimentalismo, teve um impacto sobre aqueles que procuravam um caminho que se estendesse para além do modernismo, sem que para isso tivessem, simplesmente, de re-visitar o que já se mostrava, àquela altura, como os caminhos inteiramente percorridos e batidos dos movimentos de vanguarda em que tudo era válido e aceitável. As *Investigações* de Kosuth receberam o mais efetivo suporte teórico do ensaio que ele publicou na edição de outubro de 1969 do periódico *Studio International*, um texto no qual ele reconheceu a influência tanto de Reinhardt quanto de Duchamp. “Arte depois da filosofia” pode se considerar a mais extensa declaração teórica feita por um artista conceitual até aquela altura. Nesse texto, Kosuth sustenta uma distinção entre arte e estética e rejeita toda a arte convencional desde Duchamp. Ele também vê a análise lingüística como marcando o fim da filosofia tradicional. Sua conclusão é que a arte não mais requer a feitura de objetos, sendo, então, um assunto proposicional: isto é, uma proposição com relação à consequência de que *esta* é uma obra de arte. Na prática a obra de arte seria uma proposição analítica, uma tautologia, análoga a “Um triângulo tem três lados”. Como escreveu Kosuth, “A ‘mais pura’ definição de arte conceitual seria a de que ela é uma indagação dos fundamentos do conceito ‘arte’”. Mais à frente, escritores familiarizados com a filosofia foram rápidos em indicar as falhas contidas no raciocínio de Kosuth. Peter Osborne apontou para a inconsistência que envolvia reivindicar o status de uma proposição analítica para uma obra de arte, ao mesmo tempo que se argumentava que essa obra atingia esse status somente quando apresentada em um contexto de arte. De qualquer modo, a obra de Kosuth representou um ponto chave na evolução da arte conceitual: o *ne plus ultra* do reducionismo modernista e, simultaneamente, uma indagação, enquanto arte, com respeito ao que era a arte.

O que significava ser um artista e o que um artista supostamente fazia tornaram-se questões que não se poderiam mais evitar. O modernismo havia reprimido a dimensão cognitiva da arte. Agora, nas ruínas do modernismo, a linguagem retornava, vingativamente. O grupo Arte & Linguagem – inicialmente baseado em Coventry, Inglaterra – começou a trabalhar nessas ruínas, com o intuito de buscar uma nova forma de prática crítica, certamente diferente daquilo que fora o modernismo, mas também não menos crítica em relação ao legado vanguardista duchampiano. Aqueles que compuseram a primeira geração do Arte & Linguagem, Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge e Harold Hurrell, formaram um grupo, em 1966/7 – embora o nome só tenha sido adotado em 1968 e a primeira edição da revista *Art-Language* só tenha aparecido em maio de 1969 [fig. 33]. Entre os trabalhos iniciais mais significativos está uma longa série cujo objetivo era o de investigar as implicações referentes ao ato de postular, como possíveis candidatos ao status de “obra de arte, objetos cada vez mais complexos”. A frase importante nesta última sentença é “investigar as implicações”. Porque a clássica estratégia duchampiana da “nomeação” tinha se tornado, se não exatamente desacreditada, redundante, ociosa. Depois de um certo ponto, não há “sentido” em afirmar que uma outra pá de neve, uma outra pilha de ramos no topo de Ben Nevis ou um outra idéia luminosa constituam uma obra de arte. Atkinson e Baldwin (o nome “Arte & Linguagem” não havia ainda sido designado como o “autor” desses trabalhos iniciais) postulavam tais “objetos” de maneira mais sistemática, numa ordem crescente de complexidade, buscando suscitar questões sobre a ontologia da arte.

Os itens em jogo incluíam: uma coluna de ar (matéria, em estado gasoso); o condado de Oxford (uma área irregular, espacialmente demarcada; mas e quanto à terceira dimensão? Quão profunda?); o exército francês (uma entidade complexa, formada de vários homens e máquinas, continuamente trocando as suas partes constitutivas mas mantendo a sua identidade ao longo do tempo); a afirmação de que a parede ainda não construída entre as casas números 25 e 26 da rua Sunnybank é uma obra de arte



34

Quando atitudes tornam-se forma

Fotografia da instalação na exposição do Institute of Contemporary Arts, Londres, 1969 (com Fototrilha de Vitor Burgin no centro em primeiro plano)

35

Keith Arnatt

Peça Calça-Palavra
1972

Fotografia e texto
100,5 x 100,5 cada
painel
Tate

Keith Arnatt
TROUSER - WORD PIECE

'It is usually thought, and I dare say usually rightly thought, that what one might call the affirmative use of a term is basic - that, to understand 'x', we need to know what it is to be x, or to be an x, and that knowing this apprises us of what it is not to be x, not to be an x. But with 'real' . . . it is the negative use that wears the trousers. That is, a definite sense attaches to the assertion that something is real, a real such-and-such, only in the light of a specific way in which it might be, or might have been, not real. 'A real duck' differs from the simple 'a duck' only in that it is used to exclude various ways of being not a real duck - but a dummy, a toy, a picture, a decoy, &c.; and moreover I don't know just how to take the assertion that it's a real duck unless I know just what, on that particular occasion, the speaker had in mind to exclude . . . (The) function of 'real' is not to contribute positively to the characterisation of anything, but to exclude possible ways of being not real - and these ways are both numerous for particular kinds of things, and liable to be quite different for things of different kinds. It is this identity of general function combined with immense diversity in specific applications which gives to the word 'real' the, at first sight, baffling feature of having neither one single 'meaning,' nor yet ambiguity, a number of different meanings.'

John Austin, 'Sense and Sensibilia.'



36

John Hilliard

Câmera registrando a sua própria condição (7 aberturas, 10 velocidades, 2 espelhos) 1971

Fotografias sobre cartão sobre Perspex
216,2 x 183,2
Tate

(i. e., um futuro condicional); e, como um tipo de caso-limite, a afirmação de que o ensaio em questão era, ele próprio, um objeto de arte.

Na Grã-Bretanha, a arte conceitual "analítica" tornou-se uma força poderosa no final dos anos 60 e começo dos 70, abarcando o trabalho de um número considerável de artistas. Havia exposições todos os anos, incluindo tanto a retrospectiva internacional *Quando atitudes tornam-se forma*, em 1969 [fig. 34], quanto exemplos mais localmente focados, tais como *Estruturas de idéia*, em 1970, *Exposição de parede*, na Lisson

Gallery em 1971, *Retrospectiva da vanguarda*, em 1972, e a importante *Nova arte* na Hayward Gallery, no mesmo ano. Havia também uma ampla variedade de revistas, que iam desde *Art-Language*, publicada pela primeira vez em maio de 1969, a *Control* e a *Frameworks*, em Londres – e outras produzidas por uma geração recém-surgida, incluindo *Analytical Art*, a série do Grupo de Newport, e, um pouco mais tarde, em meados da década de 70, *Issue*, *Ratcatcher* e *Ostrich*, a última delas relacionada a uma iniciativa do Arte & Linguagem que visava empreender um trabalho crítico nas instituições de ensino da arte, sob o título abrangente de *School*. Boa parte dessa obra mais recente começou a dar corpo a uma crítica à instituição da arte, voltando-se, na segunda metade dos anos 70, para uma esfera além da arte – uma rede de práticas radicais no âmbito da cultura e da política. A fase anterior, no entanto, viu surgir uma ampla série de obras com base no texto e na fotografia, realizadas pelo grupo Arte & Linguagem, por Keith Arnatt, John Stezaker, Víctor Burgin, Michael Craig-Martin e outros. Muitas dessas obras suscitavam questões sobre a natureza da obra de arte, o papel do artista e do observador. Arnatt empregou um texto do filósofo

J.L. Austin para analisar e ironizar as questões sobre o que era um “verdadeiro” artista [fig. 35]. As instruções de Burgin fixadas na parede impeliavam o observador a se tornar consciente do processo no qual ele estava engajado naquele momento. *Câmera registrando a sua própria condição*, de John Hilliard, convida a uma consciência mais ampla quanto à representação visual relativa às afirmações de objetividade e “factualidade” que envolvem a fotografia [fig. 36].

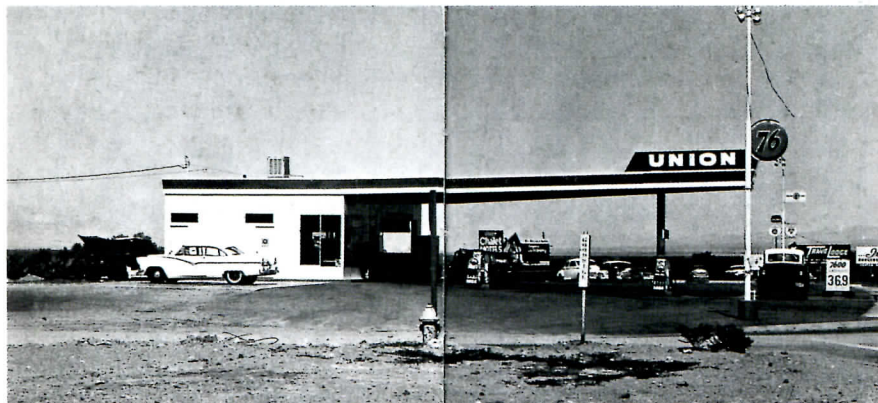
FOTO-TEXTO

A fotografia representou para os artistas conceituais, desde o início, um recurso central, utilizado com frequência juntamente com diferentes tipos de texto. Jeff Wall afirmou, até mesmo, que ela foi “essencial” às realizações da arte conceitual. Ele argumenta que a vanguarda crítica “não sentia mais a necessidade – tal qual a arte anterior – de se distanciar do popular por meio da aquisição de habilidades e sensibilidades enraizadas em uma exclusividade artística de corporação e de ofício”. Mais do que isso: “era, de fato, absolutamente necessário não proceder deste modo, mas, em vez disso, animar, com uma criatividade radical, aquelas técnicas e habilidades comuns que a modernidade tornou, ela mesma, acessíveis”. Ocupando o primeiro lugar entre essas técnicas estava a fotografia, e não a “fotografia-de-arte”, mas uma fotografia amadorística e de massa. Para Wall, o precursor mais importante neste âmbito foi Ed Ruscha, que começara a sua série de livros de fotografias em 1963, com *Vinte e seis postos de gasolina* [fig. 37], dando continuidade ao tema em *Alguns apartamentos de Los Angeles*, e *Todos os prédios de Sunset Strip*. A fotografia começou a ser utilizada cada vez mais para documentar a variedade de ações e performances que formavam um complemento que via crescer a sua influência no que se refere à arte conceitual mais estreitamente “analítica”. Atividades tão diversas quanto aquelas levadas a cabo por Gilbert e George e Richard Long na Grã-Bretanha [fig. 38], Robert Smithson e Bruce Nauman nos Estados Unidos, apoiavam-se, todas elas, sobre a fotografia para firmar a sua presença, quer em exposições, quer nas páginas de

Muito importante

livros e revistas. O status de todas essas atividades era marcadamente instável à época do seu surgimento. Nauman relata que levou um tempo bastante grande reavaliando exatamente o que um artista deveria fazer, e que o seu primeiro livro constituía-se de atividades tais como café derramado, fazer voltas e voltas no estúdio e assim por diante [fig. 39]. A única maneira, sustentou ele, de descobrir se algo era ou não arte, estava contida na realização do objeto ou ação em questão. Nauman admite, no entanto, que muita confusão se instalou à medida que se tornava patente que a arte “não requer habilidades para desenhar, ou pintar, ou conhecer as cores — ela não requer, para ser interessante, nenhuma daquelas instâncias específicas que fazem parte da disciplina”. E, no entanto, sem a existência de habilidades ou de uma realização de algum tipo, não haveria nada a comunicar. Como ele observou, o que era interessante era “o espaço entre” essas duas condições.

Em meados dos anos 60, Dan Graham envolveu-se na produção de obras que apresentavam uma identidade extremamente instável, àquela época. A classificação como arte, desses trabalhos, era extremamente ambígua e, no entanto, a eles foi concedido, subseqüentemente, um status exemplar dentro do cânone conceitual.



37
Ed Ruscha

Union, Needles, Califórnia (de Vinte e seis postos de gasolina) 1963

Cortesia da coleção e arquivos Siegelau de Fundação Stitching Egress, Amsterdã

38
Richard Long

Uma linha feita pelo caminhar, Inglaterra 1967

Anthony d'Offay Gallery, Londres

Graham dava curso à ocupação usual de escrever textos e fazer crítica — uma área que vivia sob a influência da poesia e da arte e que dava forma à vida no interior da vanguarda de Nova York — sempre lutando para publicar aquilo que produzia. *Trenta e um de março de 1966* era uma obra formada de onze “linhas”, expressando a distância desde o limite do universo conhecido até a própria retina de Graham, passando pelas distâncias até Washington DC, Times Square, em Nova York, a própria porta da casa de Graham e a folha de papel sobre a máquina de escrever. A mistura de um insípido literalismo e de uma meditação imaginativa cheia de peculiaridades e argúcia, incidindo sobre o processo do olhar ou sobre o processo da escrita, é característica: a economia de meios de Graham serve como um ímpeto maior à idéia. Em duas inversões habilmente elaboradas da cultura de consumo, no que se refere a sexo e compras, Graham inseriu um texto médico sobre a impotência masculina e uma nota de supermercado em, respectivamente, a *New York Review of Sex* e a *Harper's Bazaar*.

Em 1966 ele produziria, também, o ambicioso *Casas para a América*, um tipo de ensaio formado por fotos e texto cuja elaboração visava, igualmente, à publicação numa revista glamourosa como a *Harper's* [fig. 40]. O projeto não vingou (o que

parece, aliás, ter acontecido com muitos dos projetos de Graham); uma versão foi por fim publicada, de forma mutilada, na edição de dezembro de 1966/janeiro de 1967 da revista *Arts*. A peça é agora usualmente reproduzida do modo como está aqui – em duas partes, de acordo com o formato original idealizado por Graham. Classificar a peça – que, se não é exatamente um simples artigo de revista, também não é, em toda a sua extensão, uma reprodução de arte – continua sendo uma tarefa difícil. O trabalho constitui-se de uma série de trinta e quatro “blocos” de tamanho similar, organizados em seis colunas verticais, três em cada “página”. Alguns dos blocos trazem o texto de Graham – uma descrição calculadamente inexpressiva dos panfletos de propaganda imobiliária e que se pode situar como algo entre uma brochura e um levantamento sociológico. Outros blocos incluem tipos diferentes de texto: uma lista dos variados desenhos de casas à disposição (A: “A Sonata”, B: “O Concerto”); uma lista das possíveis cores exteriores (5: “Verde Gramado”; 7: “Rosa Coral”); o resultado de um levantamento das preferências e rejeições de clientes masculinos e femininos quanto à gama de cores; um sumário alfabeticamente

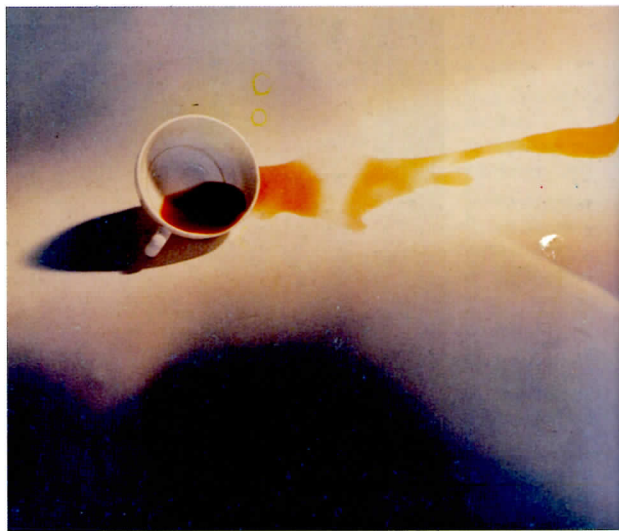


organizado das possíveis variações dos diferentes estilos de casa quando construídas em blocos de oito (AABBCCDD, AABBCCDD, AABBCCDD...). Outros “blocos” na reprodução de Graham são visuais em sua natureza – na sua maioria, fotografias e cores. Alguns são formados por séries compactas de casas. Outros referem-se a detalhes exteriores, tais como os degraus que levam às portas; outros, ainda, compõem-se de detalhes internos, como um quarto. Há ainda blocos que se referem a lojas de desconto, onde o consumidor pode comprar os bens duráveis a ser

utilizados nas “Casas para a América”. O que Graham fez, de fato, foi apropriar-se do arranjo modular então associado ao estilo central de vanguarda, o minimalismo, e transferi-lo para a página. Com esse procedimento, no entanto, ele imprime ao trabalho dois diferentes tipos de inflexão, que têm como efeito emprestar uma nova identidade à peça. Um deles é tratar palavras e imagens como equivalentes. O segundo é, de maneira enfática, abrir a uma modernidade mais ampla o formato modular da escultura minimalista – expondo à vida social americana os movimentos aparentemente herméticos da arte moderna. Uma das características da arte conceitual bem-sucedida é dar curso a uma grande mudança com o mínimo de meios – como se um fazer que resvalasse para o nada pudesse, se as circunstâncias são as corretas, girar o mundo em seu eixo. O historiador Thomas Crow ressaltou que a implicação crítica das intervenções aparentemente sem importância de Graham vai além de levar a forma vanguardista para os arrabaldes das grandes cidades. Antes, ao revelar a condição industrializada e segmentada até mesmo da vida doméstica contemporânea, Graham traz à luz a principal e essencial razão por trás da crise do modernismo. A retórica da auto-expressão, a valorização do sentimento individual e,

acima de tudo, da autonomia ela própria não estão conformes com o modo de vida contemporâneo, no qual a própria subjetividade se apresenta como um produto de massa. O modernismo age, de certa forma, ideologicamente diante da modernidade. Ele encobre, no que diz respeito à vida social, a ausência dos seus próprios valores. Em vez de oferecer uma genuína transcendência em relação ao que é contingente, o modernismo institucionalizado funciona como parte da máscara ideológica a serviço de uma ordem social manipuladora e incapacitante.

Sabe-se que nenhuma arte pode escapar às condições do seu tempo – por meio das quais toma corpo a moldura que dá forma a essa arte. Mas, por essa época, havia um sentimento difundido entre jovens artistas de que o preço da especificidade de meio e, com efeito, da divisão de trabalho – relacionada a essa especificidade – entre o artista e o crítico modernistas (pintores simplesmente pintavam) contribuía para criar uma arte que se tornara afirmativa – e não crítica – da sua matriz social. Robert Smithson, mais conhecido pelos seus trabalhos em grande escala com terra feitos no começo da década de 70, também produziu, por essa época, peças que se utilizavam de texto e fotografia [fig. 41]. A influência de Smithson teve um efeito fundamental sobre boa parte da arte conceitual, em seu início, embora ele mesmo não tenha desenvolvido, posteriormente, nenhuma simpatia especial por essa arte, considerando o uso restrito da linguagem como um meio, uma forma de idealismo. Nos *Monumentos de Passaic* (1967), Smithson misturou narrativa, citações e fotografia em um relato das atividades de um dia, numa sobreposição de camadas cujo resultado é, ainda assim, incrivelmente límpido. Ele narra a sua história começando pela compra do filme e pela viagem – saindo de Nova York, de ônibus, com a sua câmera instamática – até o lugar onde nasceu, a cidade industrial de Passaic, em Nova Jersey. Ali ele se põe a fotografar espaços predominantemente industriais como se as indústrias fossem monumentos anti-heróicos dedicados a uma moribunda modernidade industrial. As fotografias, banais, e o texto tediosamente descritivo que incorporava as especificações contidas na caixa do filme, assim como uma crítica – subrepticiamente inserida no trabalho – à pintura moderna, sob a forma de um comentário a um texto crítico publicado em jornal por ocasião de uma exposição de Olitski e lido por ele no ônibus, tudo conflui para produzir uma obra multiplamente transgressiva: transgressiva quanto àquelas mesmas regras que a geração de Smithson passou a sentir como limitadoras, dentro do modernismo. Smithson articulou a perspectiva de modo conciso, dando forma a uma ampla gama de práticas “conceituais” livres em um texto um pouco posterior, de 1972, escrito à época da realização da *Documenta 5* na Alemanha. A *Documenta 5* foi uma exposição gigantesca que representou, muito provavelmente, o ponto alto da primeira arte conceitual, o



39
Br
Ca
por
frio
Edi
50,
de
col
197
Álb
foog
Cor
Wes
PRÓX
40
Dan
Cas
196
Text
fotop
cartã
101
Mari
Galle

ponto que a transformaria, de uma força crítica e de oposição, num poder hegemônico no que diz respeito ao cenário artístico internacional. A contribuição de Smithson inclui um texto curto sobre o tema do “confinamento cultural”, observando que, se o artista não era capaz de olhar para além da instituição da cultura já constituída, então tanto o artista de vanguarda quanto o modernista conservador se transformavam em ratos de laboratório, “fazendo pequenos e complicados truques” no local reservado à sua realização. Como afirma Smithson numa frase que toca o ethos de todo o nexo crítico-conceitual, “melhor do que criar uma ilusão de liberdade seria a revelação da existência do confinamento”.

ÍNDICE

Já no começo da década de 70, a abertura conferida à situação de vanguarda ameaçava transformar-se em sua própria prisão. Apontar essa condição tornou-se a principal preocupação do expandido grupo Arte & Linguagem, ativo, naquela época, tanto em um quanto no outro lado do Atlântico. Joseph Kosuth tornara-se editor em 1970, e Ian Burn e Mel Ramsden incorporaram a sua própria “Sociedade para a Arte Teórica” ao agora mais amplo Arte & Linguagem, que chegou a abarcar aproximadamente vinte indivíduos. Em 1970, Burn e Ramsden escreveram um texto no qual afirmavam que, se um objeto de arte podia, àquela altura, “ser concebivelmente qualquer coisa sobre a face do planeta”, então “seria uma bobagem insistir em nomear uma construção analítica de arte (i. e., esse texto) como ‘obra de arte’”. Antes, 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. O que importava, realmente, eram as “mudanças fundamentais” na “estrutura sgnica conceitual do continuum propriamente dito”. A linguagem é dúbia, mas acaba por se defrontar com um problema real. Como fazer a transformação do “continuum”, do sistema, da estrutura-como-um-todo, propriamente dita, em conteúdo da obra? O *Índice 01*, produzido pelo Arte & Linguagem para a *Documenta 5*, de 1972, foi uma tentativa ambiciosa de ir além das várias estratégias conceitualistas de “nomeação”, originárias da tradição duchampiana dos *readymades*; uma tentativa de ultrapassar, na verdade, as específicas “obras de arte conceituais” enquanto tais, direcionando-se então para a produção de uma espécie de obra genérica [fig. 42].

O *Índice* desafiou convenções em todas as frentes: a natureza do artista (foi produzido coletivamente); a natureza da obra (era formado por objetos e textos); e a natureza do espectador (a obra foi feita para ser lida). A instalação consistia num grupo de oito fichários contendo 87 textos extraídos da revista *Art-Language*, assim como outros textos, publicados ou não, escritos por membros do grupo. Nas paredes circundantes foi colocado um índice que permitia que cada texto fosse classificado em relação a todos os outros. A comparação se fazia de acordo com três relações: “compatível” (+), “incompatível” (-) e “transformação” (T). Essa terceira relação é claramente a mais problemática, ainda que pareça reter o maior potencial de interesse. As anexas “Instruções para usar o Índice” afirmam que a última cláusula significa “impossível comparar sem que se efetue alguma transformação nos fundamentos da comparação”. Esse ponto parece análogo àquele contido numa outra afirmação do Arte & Linguagem, tomada ao filósofo Rudolf Carnap: “o modo pelo qual se faz a escolha determina aquilo que se escolhe”.

39

Bruce Nauman

*Café jogado fora
porque estava muito
frio* 1967

Edição de oito
50,8 x 61

de *Onze fotografias
coloridas* 1966/7 -
1970

Álbum de onze
fotografias coloridas
Cortesia de Sperone
Westwater, Nova York

PRÓXIMA PÁGINA DUPLA:

40

Dan Graham

Casas para a América
1966-7

Texto impresso e
fotografias sobre
cartão, dois painéis
101 x 76 cada

Marion Goodman
Gallery, Nova York

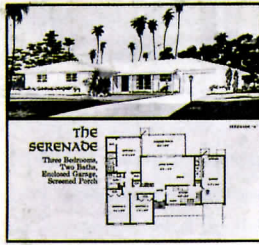
Homes for America

D. GRAHAM

Belleplain
Brooklawn
Colonia
Colonia Manor
Fair Haven
Fair Lawn
Greenfields Village
Green Village
Plainsboro
Pleasant Grove
Pleasant Plains
Sunset Hill Garden

Garden City
Garden City Park
Greenlawn
Island Park
Levittown
Middleville
New City Park
Pine Lawn
Plainview
Plandomo Manor
Pleasantide
Pleasantville

Largescale 'tract' housing developments constitute the new city. They are located everywhere. They are not particularly bound to existing communities; they fail to develop either regional characteristics or separate identity. These projects date from the end of World War II when in southern California speculators or 'operative' builders adapted mass production techniques to quickly build many houses for the defense workers over-concentrated there. This 'California Method' consisted simply of determining in advance the exact amount and lengths of pieces of lumber and multiplying them by the number of standardized houses to be built. A cutting yard was set up near the site of the project to saw rough lumber into those sizes. By mass buying, greater use of machines and factory produced parts, assembly line standardization, multiple units were easily fabricated.



"The Serenade" - Cape Coral unit, Fla.

Each house in a development is a lightly constructed 'shell' although this fact is often concealed by fake (half-stone) brick walls. Shells can be added or subtracted easily. The standard unit is a box or a series of boxes, sometimes contemptuously called 'pillboxes.' When the box has a sharply oblique roof it is called a Cape Cod. When it is longer than wide it is a 'ranch.' A

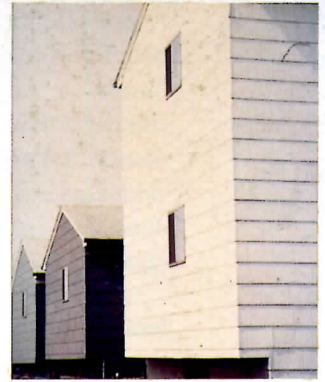


Two Exterior Doorways, 'The Homestead', Jersey City, N.J.

two-story house is usually called 'colonial.' If it consists of contiguous boxes with one slightly higher elevation it is a 'split level.' Such stylistic differentiation is advantageous to the basic structure (with the possible exception of the split level whose plan simplifies construction on discontinuous ground levels).

There is a recent trend toward 'two home homes' which are two boxes split by adjoining walls and having separate entrances. The left and right hand units are mirror reproductions of each other. Often sold as private units are strings of apartment-like, quasi-discrete cells formed by subdividing laterally an extended rectangular parallelogram into as many as ten or twelve separate dwellings.

Developers usually build large groups of individual homes sharing similar floor plans and whose overall grouping possesses a discrete flow plan. Regional shopping centers and industrial parks are sometimes integrated as well into the general scheme. Each development is sectioned into blocked-out areas containing a series of identical or sequentially related types of houses all of which have uniform or staggered set-backs and land plots.



Set-back, Jersey City, New Jersey

The logic relating each sectioned part to the entire plan follows a systematic plan. A development contains a limited, set number of house models. For instance, Cape Coral, a Florida project, advertises eight different models.

- A The Sonata
- B The Concerto
- C The Overture
- D The Ballet
- E The Prelude
- F The Serenade
- G The Nocturne
- H The Rhapsody



Center Court, Entrance Development, Jersey City, N.J.

In addition, there is a choice of eight exterior colors:

- 1 White
- 2 Moonstone Grey
- 3 Nickle



LAWN GREEN

- 4 Scafoan Green
- 5 Lawn Green
- 6 Bamboo
- 7 Coral Pink
- 8 Colonial Red

As the color series usually varies independently of the model series, a block of eight houses utilizing four models and four colors might have forty-eight times forty-eight or 2,304 possible arrangements.

Don Markham



Housing Development, rear view, Bayonne, New Jersey



Housing Development, front view, Bayonne, New Jersey



Interior of Model Home, Staten Island, N.Y.

Each block of houses is a self-contained sequence — there is no development — selected from the possible acceptable arrangements. As an example, if a section was to contain eight houses of which four model types were to be used, any of these permutational possibilities could be used:



Bedroom of Model Home, S.I., N.Y.

- | | |
|----------|----------|
| AABBCCDD | ABCDABCD |
| AABBDDCC | ABDCABDC |
| AACCBDD | ACBDACBD |
| AACDDBB | ACDBACDB |
| AADDCCBB | ADBCADBC |
| AADDDBCC | ADCBADCB |
| BBAADDCC | BACDBACD |
| BBCCAADD | BCADBCAD |
| BBCCDAA | BCDABCD |
| BBDDAACC | BDACBDAC |
| BBDDCCAA | BDCABDCA |
| CCAABDD | CABDCABD |
| CGAADDDB | CADBCADB |
| CCBBDDAA | CBADCBAD |
| CCBBAADD | CBADCBDA |
| CCDDAABB | CDABCDAB |
| CCDDBBAA | CDBACDBA |
| DDAABBCC | DACBDACB |
| DDAAACCB | DABCDABC |
| DDBBAAAC | DBACDBAC |
| DDBBCCA | DBCADBCA |
| DDCCAABB | DCABDCAB |
| DDCCBBAA | DCBADCBA |

The 8 color variables were equally distributed among the house exteriors. The first buyers were more likely to have obtained their first choice in color. Family units had to make a choice based on the available colors which also took account of both husband and wife's likes and dislikes. Adult male and female color likes and dislikes were compared in a survey of the homeowners.

'Like'

- | | |
|----------------|----------------|
| Male | Female |
| Skyway | Skyway Blue |
| Colonial Red | Lawn Green |
| Patio White | Nickle |
| Yellow Chiffon | Colonial Red |
| Lawn Green | Yellow Chiffon |
| Nickle | Patio White |
| Fawn | Moonstone Grey |
| Moonstone Grey | Fawn |



'Split-Level', 'Two Home Homes', Jersey City, N.J.



'Ground-Level', 'Two Home Homes', Jersey City, N.J.



Two Family Units, Staten Island, N.Y.

'Dislike'

- | | |
|----------------|----------------|
| Male | Female |
| Lawn Green | Patio White |
| Colonial Red | Fawn |
| Patio White | Colonial Red |
| Moonstone Grey | Moonstone Grey |
| Fawn | Yellow Chiffon |
| Yellow Chiffon | Lawn Green |
| Nickle | Skyway blue |
| Skyway Blue | Nickle |

Although there is perhaps some aesthetic precedence in the row houses which are indigenous to many older cities along the east coast, and built with uniform facades and set-backs early this century, housing developments as an architectural phenomenon seem peculiarly gratuitous. They exist apart from prior standards of 'good' architecture. They were not built to satisfy individual needs or tastes. The owner is completely tangential to the product's completion. His home isn't really possessable in the old sense; it wasn't designed to 'last for generations'; and outside of its immediate 'here and now' context it is useless, designed to be thrown away. Both architecture and craftsmanship as values are subverted by the dependence on simplified and easily duplicated techniques of fabrication and standardized modular plans. Contingencies such as mass production technology and land use economics make the final decisions, denying the architect his former 'unique' role. Developments stand in an altered relationship to their environment. Designed to fill in 'dead' land areas, the houses needn't adapt to or attempt to withstand Nature. There is no organic mity connecting the land site and the home. Both are without roots — separate parts in a larger, pre-determined, synthetic order.



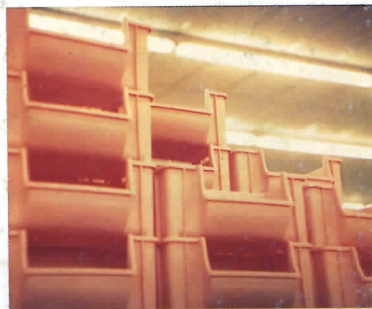
Basement Door, Home, New Jersey



Car Hop, Jersey City, N.J.



'Dining Room', Swanton on Rucke, New Jersey



Kitchen Tray, 'Dining Room', New Jersey

A given development might use, perhaps, four of these possibilities as an arbitrary scheme for different sectors; then select four from another scheme which utilizes the remaining four unused models and colors; then select four from another scheme which utilizes all eight models and eight colors; then four from another scheme which utilizes a single model and all eight colors (or four or two colors); and finally utilize that single scheme for one model and one color. This serial logic might follow consistently until, at the edges, it is abruptly terminated by pre-existent highways, bowling alleys, shopping plazas, car hops, discount houses, lumber yards or factories.

ARTS MAGAZINE/December 1966-January 1967

Don Mendenhall

Tirados de seus contextos, esses comentários podem não evidenciar a sua própria importância, mas, quando desvendados, são capazes de refletir uma mudança nas prioridades culturais do período. Os efeitos se fizeram sentir sobre as histórias da arte, da ciência e da literatura, sobre o ainda nascente campo dos estudos culturais e sobre as ciências sociais, assim como em relação à prática artística. Esse período testemunhou, de um lado, o início do impacto exercido pela teoria francesa sobre os estudos culturais de língua inglesa. Não será exagero afirmar que formas de análise devidoras da teoria lingüística de Ferdinand de Saussure, por meio da obra de Roland Barthes, tornaram-se dominantes em toda a esfera das artes. A terminologia de “significantes” e “significados”, “signos”, “semiótica” (e, mais tarde, um sem-número de outros termos, que cobriam da “desconstrução” à “diferença”) tornou-se a língua franca do debate cultural. Essa época testemunhou também o surgimento de uma tendência ao sociologismo que implicava uma mudança no foco de interesse, do “texto” para o “contexto”. Deste modo, a história social da arte articula uma crítica em relação ao foco exclusivo do modernismo no efeito visual da obra de arte,

enfazando, em seu lugar, a constelação de causas sociais a partir das quais se constituía a obra. A assim chamada “sociologia do conhecimento” surgiu também nessa época. Particularmente significativo foi um desenvolvimento no campo da filosofia da ciência associado à noção, desenvolvida por T. S. Kuhn, de “revoluções no paradigma”.

A argumentação de Kuhn era a de que o conhecimento científico não progride de modo cumulativo, mas sim em decorrência de uma série de saltos. Algumas brechas cruciais estabeleceriam um plano de estudos que cientistas posteriores continuariam a explorar. Eventualmente, as experiências acabariam por produzir alguns resultados anômalos, que,

com o tempo, começariam a ameaçar a coerência global do sistema. Depois de um período de incertezas durante o qual o sistema seria submetido a um questionamento fundamental, ocorreria uma “mudança de paradigma”. A prática científica teria de ser reconfigurada para que pudesse fornecer respostas, baseadas em experiência, para um novo conjunto de questões. A teoria de Kuhn introduziu, deste modo, uma certa dose de relativismo no campo do conhecimento científico. No plano cultural, a revisão teórica de Kuhn teve um impacto pronunciado, parecendo dar suporte a uma nascente e penetrante relativização de valores.

O grupo Arte & Linguagem tendia a olhar com ceticismo a voga da teoria francesa, alimentando-se, ao invés disso, da tradição analítica em filosofia. Mas a teoria de Kuhn parecia ser instantaneamente aplicável à arte, um dispositivo libertador para pensar a transformação trazida pela arte conceitual às premissas que formavam os fundamentos da arte moderna. Um texto de Atkinson e Baldwin publicado na *Studio International*, em 1970, explora as conseqüências do afastamento da arte conceitual em relação àquilo que se definiu como o “MCPOP” (o caráter material e o paradigma objeto-físico da arte): o reconhecimento explicitado pela proposição



41
Robert Smithson

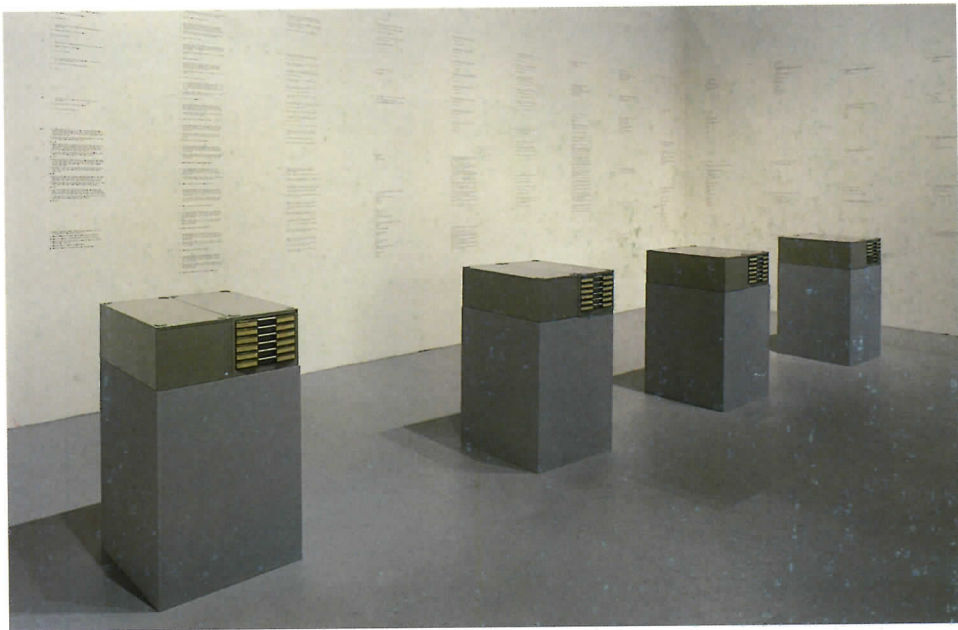
O Monumento da fonte
– Vista aérea
de *Monumentos a*
Passaic 1967

Fotografia
Museu Nacional de
Arte Contemporânea,
Oslo

42
Arte & Linguagem
Índice 01 1972

Fotografia da
instalação na *Galerie*
Nationale du Jeu de
Paume, Paris, 1994

do Arte & Linguagem é de que o critério que se utiliza para classificar o mundo terá um efeito determinante sobre o tipo de mundo que se é capaz de classificar. O mundo, ou a arte, são instâncias que não estão divididas em tipos naturalmente determinados (objeto-de-arte/não-objeto-de-arte); antes, a nossa linguagem e, por extensão, as estruturas conceituais que empregamos ajudam a formular o que vemos como algo (como arte; como crítica de arte; como política). A relação "transformacional" do *Índice* dá testemunho de uma percepção similar. Não é suficiente dizer que A é compatível com B, ou incompatível com X; temos que levantar questões sobre esse caso, lançar interrogações e, ao final, chegar a transformar o próprio fundamento sobre o qual se articulam elementos e instâncias tais como comparações ou imputações de identidade. O item 1 pode ser uma obra de arte, o Item 2, uma peça de crítica de arte, o Item 3, uma proposição filosófica, mas, ao transformar a definição disciplinar da qual dependem aquelas comparações, é



possível que se veja a emergência de um mapa inteiramente diferenciado do terreno. Neste caso, uma continuada prática artística pode, talvez, ser constituída a partir do diálogo dos seus participantes, uma "prática teórica" coletiva informada por uma variedade de recursos filosóficos, lingüísticos ou até mesmo de cultura popular. Como tal, essa prática de arte não teria como finalidade a produção de infinitos objetos que se colocassem a serviço do prazer estético, nem seria vista como o produto de um autor individual "artístico". O que não quer dizer que um sentido transformado do estético não pudesse permanecer em aberto, como uma possibilidade. Significa, isso sim, conceber a arte como potencialmente um tipo de prática crítica, cognitiva e, acima de tudo, social, que pudesse permitir o alcance de uma autoconsciência crítica no mundo, influenciando, talvez, até mesmo, a construção de um tal mundo. Nem é preciso dizer, contudo, que tal transformação na história requer mais do que uma modelagem em arte.

POLÍTICA E REPRESENTAÇÃO

A história da arte moderna traz muitos exemplos de projetos que tentaram visualizar um mundo transformado. Os mais evidentes são aqueles associados ao construtivismo soviético dos anos 20, embora tenha havido outros. O capitalismo internacional, contudo, não ficaria confinado à história depois do Outubro Bolchevista. Nem o radicalismo do final das décadas de 60 e 70 resultaria em qualquer transformação política fundamental. Num artigo escrito em 1973, Lucy Lippard lamentava a absorção dos impulsos radicais da arte conceitual: o modo como até mesmo folhas de papel datilografado estavam sendo comercializadas no mercado de arte, e o modo como conceitualistas de ponta haviam construído carreiras de sucesso no âmbito da já existente estrutura de mercado. Ian Burn escreveu, em 1981, que “a coisa mais significativa que se pode dizer em favor da arte conceitual é, talvez, o fato de ela ter falhado”. Neste sentido, como ela poderia não ter falhado, levando-se em conta o generalizado fracasso da “contracultura”, da qual a arte conceitual fazia parte? E, no entanto, apesar de os fundamentos do capitalismo não terem sido abalados de modo substancial, a história, por sua vez, está em constante movimento; mudanças sociais e culturais ocorrem. A arte conceitual, num sentido mais limitado, fazia parte de uma mudança significativa. Uma das características centrais da arte conceitual nos anos 70 foi a sua crescente politização. Para alguns, incluindo Burn, isso significava que essa arte era transitória: em relação à própria arte e ampliando-se para uma esfera maior de práticas culturais engajadas, além do universo artístico, em atividades relacionadas à editoração, à televisão, às comunidades ou aos sindicatos. Para outros, contudo, o sentido que se desenvolvia

de uma política da representação resultava numa mudança de concepção de vida propriamente dita; uma mudança que Hal Foster resumiu quando observou que o artista pós-moderno era menos um produtor de objetos do que um manipulador de signos, engajado criticamente com a ampla esfera da representação.

Tem-se a impressão, às vezes, de que os aspectos relacionados à arte conceitual são complexos e passíveis de discussão e dúvida. A questão que aborda a dimensão política do conceitualismo requer, certamente, uma boa dose de cautela. Indaga-se, por exemplo, quão aberta e pública deve ser uma prática para que possa ser vista como “política”, ou se a recusa dos estereótipos de uma prática de arte pode ser tida, ela própria, como “política”. Nos países de língua inglesa, a arte conceitual não parece ter se voltado expressamente para questões “políticas” enquanto tais até o começo da década de 70. O debate no mundo da arte, no entanto, tornava-se cada vez mais politizado no final da década de 60 e, em outras partes, algumas práticas análogas abarcavam uma postura política explícita já em uma data bem precoce.



43
Daniel Buren, Olivier
Mosset, Michel
Parmentier e Niele
Toroni
Manifestação n. 1:
Buren, Mosset,
Parmentier, Toroni
1967
Salon de la Jeune
Peinture, Musée d'Art
Moderne de la Ville de
Paris

EUROPA

Na Europa, França e Itália passavam por convulsões sociais, que culminariam no Maio de 1968, em Paris e no mais longo Outono Quente, em 1969, na Itália. Na França, os situacionistas desenvolveram uma concepção da moderna sociedade de consumo que apontava o papel exercido pela conformidade ideológica aos valores dominantes na manutenção do sistema. Isso conduziu a uma mudança no foco da atividade revolucionária, que passou de uma tradicional orientação marxista voltada à economia e à política, para uma maior ênfase na cultura e na ideologia. Nos anos 60, os situacionistas chegaram a desempenhar um importante papel quanto à radicalização dos estudantes franceses. Apesar de ter trabalhado inicialmente com artistas como Asger Jorn, o grupo veio a repudiar a arte como um possível espaço de luta revolucionária. O cinema era uma arma cultural mais poderosa, como na obra de Jean-Luc Godard. No entanto, para o mentor filosófico dos situacionistas, Guy

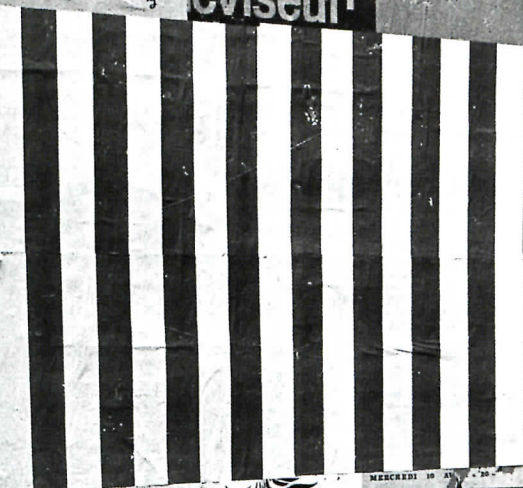
dauphin

A NANTERRE les étudiants se sont revoltés
contre l'université pourrie de la bourgeoisie
Depuis le 22 mars ils ont fait des locaux
de l'université les lieux d'expression la
plus libre de leurs idées. les murs sont couverts
d'affiches, les amphes reçoivent des meetings
chaque jour.

gag

eviseur

Dans ce vaste m
nombre d'entre cu
commerce l'élite
du vase clos de
pour aller vers d
ce qu'on leur c
polycopies
le 1^{er} MAI ils
travailleurs -
MARDI 30 AV
meeting de prépar
du 1^{er} MAI avec
du mouvement d



ou chez votre spécialiste en ger



44
Dan
Affi
(Co
ale
Abr
Fote
obr

Debord, a arte era um elemento irredimível da “sociedade do espetáculo”, e os seus mitos de individualismo e auto-expressão, contrariamente à elaboração de um caminho libertador, formavam parte daquilo que mantinha as massas escravas do consumo. Não obstante, havia artistas desenvolvendo um programa radical, que incorporava aspectos da polêmica cultural situacionista ao campo das artes visuais. Daniel Buren estava entre os que se distanciaram do termo “arte conceitual”, mas cujas atividades certamente se encaixam no âmbito de uma mais ampla corrente de oposição. Juntamente com Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni, Buren organizou uma demonstração no Salon de la Jeune Peinture em 3 de janeiro de 1967. Os quatro artistas tinham, cada um deles, adotado um estilo impessoal: o estilo de Buren consistindo em listas vermelhas e brancas verticais, o de Mosset, em um círculo preto sobre um fundo branco, o de Parmentier, em faixas horizontais em cinza e branco, e o de Toroni, marcas quadradas feitas com um pincel de tamanho padrão coberto de tinta azul [fig. 43]. No dia seguinte, os artistas removeram as suas obras, colocando em seu lugar uma faixa na qual se lia “Buren, Mosset, Parmentier, Toroni não estão mais expondo”. Em um panfleto distribuído à mesma época, eles afirmavam “Nós não somos pintores”, oferecendo uma variedade de motivos relacionados às mais convencionais suposições em relação à composição, à representação de objetos, à compensação espiritual e ao modo pelo qual a pintura conferia valor estético a uma série de fatores, entre os quais “o erotismo, o ambiente cotidiano... a psicanálise e a guerra do Vietnã”.

O objetivo era chamar a atenção, não para as pinturas propriamente ditas, mas para as expectativas produzidas pelo contexto artístico. A Buren, particularmente, foi dado inverter a relação usual entre a obra de arte e o espaço de exibição. Segundo a convenção, uma galeria permanecerá mais ou menos a mesma enquanto as obras expostas se modificam. Buren, no entanto, manteve-se fiel à sua marca pessoal de coloridas listas verticais em diferentes situações, que abrangiam desde galerias – passando pelo exterior de edifícios e por cartazes de rua – até as páginas de uma revista [fig. 44]. O objetivo da obra era funcionar por meio de um conjunto de negações – negação de interesse formal, negação do apelo estético, negação de um conteúdo emocional, e assim por diante, transferindo a atenção, comumente voltada à obra de arte, para o espaço circundante.

A obra de Buren constitui-se desta maneira numa instância precoce do que se tornaria, mais tarde, uma característica central da arte conceitual politizada: a crítica à instituição. No entanto, quando foi convidado pelo governo francês, em 1986, para reconfigurar o pátio do Palais Royale em Paris com as suas listas características, sua virtude crítica – que por volta de 1968 andava par a par com a prática – parecia ter evaporado. A despeito do que agora podemos enxergar no passado, o ponto em questão é que o papel das instituições começava a se tornar matéria de um estudo crítico. No final dos anos 60, o filósofo marxista francês Louis Althusser introduziu a noção de “aparato ideológico do estado” como parte de uma tentativa de entender o modo pelo qual as instituições tanto formais quando informais – tais como educação e família – contribuíam para a reprodução das relações de produção vigentes. A obra de Michel Foucault, particularmente, voltou o seu enfoque para a relação de conhecimento e poder na sociedade. Os artistas rapidamente começaram a aplicar esse raciocínio às funções da arte propriamente dita e às instituições que a sustentam – principalmente o mercado e o museu.

Uma das primeiras obras de arte voltadas ao tema do museu foi o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, de Marcel Broodthaers [fig. 45]. Broodthaers era um poeta belga que se bandeara para os lados da arte em meados dos anos 60, produzindo uma série eclética de objetos, fotografias, livros e filmes. Iniciado em 1968 e exibido na sua forma final na *Documenta 5*, em 1972, o esquema do ficcional "Museu das Águias" era, em sua essência, simples. Começando com cartões-postais



45
Marcel Broodthaers

Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité 1972

Fotografia da instalação na *Documenta 5*, Kassel, Alemanha



46
Janis Kounellis

Sem título (Doze cavalos) 1969

Instalação na Galleria L'Attico, Roma

47
Mario Merz

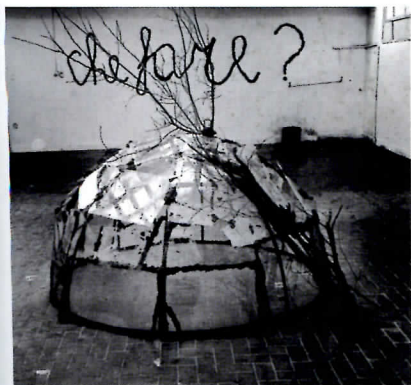
Che Fare? (O que fazer?) 1969

Tubos de metal, vidro, gesso e feixes de galhos
150 x 250 x 320
Archivio Merz

de pintores acadêmicos do século XIX, Broodthaers cuidadosamente reuniu um repertório de imagens extraídas da cultura popular e da propaganda. A escolha da águia permitiu uma miríade de representações, pois implicava uma rica mitologia cultural: símbolo nacional, símbolo militar, símbolo de fortaleza e de percepção, metáfora para a genialidade etc. Reunindo essas várias representações, Broodthaers

produziu, na verdade, uma representação de segunda ordem — uma representação não de um bando de aves, mas do funcionamento de um sistema classificatório.

As águias conotam características variadas conforme nós as vemos — valor, poder etc. Elas também demonstram, através do meio da pintura acadêmica, como a arte recicla a ideologia. Mas o ponto em questão é que a escolha poderia ter recaído sobre qualquer coisa: o que parece estar em jogo é o fato de que os sistemas classificatórios impõem ordem e estrutura sobre aquilo de que são compostos. Desconstruir o museu tornou-se, assim, uma estratégia recorrente dos estudos culturais; a paródia de Broodthaers, no entanto, mais influenciada por Borges do que pela sociologia, tem a vantagem de apresentar um senso humorístico que vai além do patamar alcançado por muitos de seus sucessores mais sérios — como se a sua intervenção estivesse a salvo do reconhecimento respeitoso precisamente por resvalar para o arbitrário. Em um texto que acompanhava a instalação da *Documenta*, Broodthaers escreveu: “Esse museu é uma ficção. Ele pode, num momento, desempenhar o papel de uma paródia política de eventos artísticos e, em outro, o de uma paródia artística de eventos políticos. O que não deixa de ser, de fato, o que museus oficiais e instituições como a *Documenta* fazem. Com uma diferença: a ficção possibilita que se apreenda tanto a realidade quanto as instâncias que ela encobre”.



Na Itália, o crítico Germano Celant uniu uma vanguarda recém-surgida sob a bandeira da *arte povera*, em 1967. O nome, que deriva do do teatro do diretor polonês Jerzy Grotowski, implica uma crítica à riqueza. Impulsionada por um ceticismo em relação ao meio tradicional das “belas-artes”, a vanguarda italiana abraçou uma ampla e heterogênea gama de materiais com os quais se pudesse produzir arte: tijolos, pedras, madeira, papelão, papel. Como escreveu Celant, “Animais, vegetais e minerais fazem parte do mundo da arte”. Como se confirmando esse pensamento, Jannis Kounellis, em sua instalação em Roma, em 1969, colocou na galeria doze cavalos, em estábulos [fig.

46]. Há um paralelo entre essas atividades e as de tipo *antiforma*, que ocorriam então na arte anglo-americana. Dada a situação da Itália, no entanto, não causa surpresa encontrar um viés abertamente político em algumas das manifestações artísticas ali produzidas. Os iglus de Mario Merz têm como alvo os aspectos da teoria da arte povera que exaltam o nômade e o não-ocidental em detrimento do capitalismo de consumo do Ocidente. Em um exemplo, a frase “O que fazer?” foi passada, de forma aleatória, por entre galhos de árvores sobre os quais se tinha construído um iglu [fig. 47]. Esse era o título de um texto de Lenin, de 1902, no qual ele discutia o papel dos intelectuais no partido revolucionário. Levando-se em conta as correntes predominantemente anarquistas da esquerda italiana, não menos críticas em relação ao partido comunista oficial que ao capitalismo de consumo, o gesto de Merz pode significar um radicalismo cultural mais amplo do que aquele que envolvia apenas uma posição política de esquerda. Alighiero Boetti produziu uma série de daguerreótipos/águas-fortes de cobre representando mapas de países em guerra, incluindo Líbia, Israel e Irlanda. O *Zoo* de Michelangelo Pistoletto incorporou coletivamente uma teatralidade anarquista numa variedade de performances de rua. Celant viu a tendência global da obra como a representação de “um modo

assistemático de existência num mundo no qual o sistema é tudo”. Com efeito, numa escrita marcada por um estilo hiperbólico, ele designou a arte povera, retoricamente, como “notas para uma guerrilha”. Pode-se argumentar que a frase não passa de um rasgo de expressão, e que a verdadeira força da arte povera reside no radicalismo técnico dos seus materiais e métodos de elaboração. No entanto, a questão aponta para as matrizes críticas, tanto sociais quanto artísticas, das atitudes que permeiam a nova arte. O ponto, talvez, seria não insistir em separar os dois aspectos: o interesse contínuo da arte povera estaria, precisamente, na combinação desses dois fatores.

AMÉRICA LATINA

Artistas atuando em lugares em que de fato houve uma guerrilha sentiram que a situação demandava respostas políticas mais diretas do que aquelas que pareciam suficientes à vanguarda radical na América do Norte e na Europa Ocidental. Lucy Lippard situou a sua própria politização a partir de uma viagem à América do Sul, em novembro de 1968, durante a qual conheceu um grupo de artistas em Rosario que trabalhava em conjunto com a CGT argentina. Por razões históricas, relacionadas ao espaço extremamente restrito reservado a um debate político, a vanguarda na América Latina tornou-se um fórum para intervenções político-culturais. Essas intervenções abarcavam do “Media-Art Manifesto” publicado em Buenos Aires em julho de 1966 – e cujo objetivo era lançar na mídia falsas informações sobre a arte, para sublinhar as implicações que a arte mantinha com a publicidade e as notícias – até demonstrações cada vez mais políticas nas grandes exposições como as da Bienal de Córdoba. Embora não se tivesse empregado o termo “arte conceitual” até os anos 70 para descrever esse movimento, essa arte veio, não obstante, a ser posicionada retrospectivamente como parte central de um “conceitualismo global”. Nas palavras de Mari Carmen Ramirez, o conceitualismo da América Latina não era “um reflexo, derivação ou réplica da arte conceitual realizada no centro”, mas representava, antes, uma série de “respostas locais às contradições geradas pelo fracasso dos projetos de modernização pós Segunda Guerra e dos modelos artísticos adotados na região”. Com efeito, para Ramirez, essa arte orientava-se desde o início para assuntos relativos a uma esfera pública mais ampla, e não para a instituição da arte (moderna) propriamente dita, podendo então ser vista como tendo “claramente antecipado” a virada política na vanguarda da arte ocorrida no chamado primeiro mundo nos anos 70. A obra que Lippard encontrou em Rosario é representativa do assunto em questão. Os artistas se defrontavam ali, desde meados dos anos 60, com o aparente fracasso das instituições artísticas em lidar com uma situação de crescente censura e repressão política. Essa situação culminou com os acontecimentos da província de Tucumán, em que políticas econômicas do governo tiveram como consequência enorme desemprego e miséria. As condições foram exacerbadas pela censura de informações na imprensa com relação às condições da província. Em 1968, cerca de trinta artistas engajaram-se num projeto realizado juntamente com o sindicato para pesquisar e tornar públicas



as condições locais. Esse trabalho culminou na exposição *Tucumán arde*, instalada no prédio da CGT em Rosario. A exposição foi descrita por Alex Alberro como “um ambiente interno que tudo abarcava”, e no qual os visitantes se viam confrontados com uma instalação multimídia de informações que tinham como base o texto, na forma de slogans, panfletos e pôsteres, bem como com filmes e fotografias ampliadas em grande escala [fig. 48]. Ao romper com o conteúdo convencional de uma exposição de arte, desvinculando-se da galeria e imiscuindo-se numa espécie diversa de organização social, os participantes tinham como intuito produzir uma obra que refletisse a realidade social mais ampla na qual a arte tem a sua existência.



No Brasil, Cildo Meireles fez a tradição do *ready-made* com a sua série, iniciada em 1969, das *Inserções em circuitos ideológicos*. A operação consistia em retirar objetos de um sistema de circulação, “interferir” sobre eles e então inseri-los, novamente, no sistema. Um exemplo era constituído de mensagens políticas estampadas com uma matriz de borracha sobre notas em circulação. O exemplo mais conhecido, no entanto, alcançou de um modo mais sagaz o efeito pretendido [fig. 49]. No *Projeto Coca-Cola*, de 1970, Meireles apoderou-se de garrafas vazias de Coca-Cola — as quais seriam, talvez, o símbolo do capitalismo americano de consumo. Nessas garrafas, estampou então mensagens políticas, utilizando-se da mesma tinta branca com a

qual se escrevem as informações normais do rótulo. Nesta etapa, as mensagens permaneciam mais ou menos despercebidas. Meireles, no entanto, reintroduziu as garrafas no sistema. Elas voltaram para a fábrica da forma usual, onde foram lavadas e novamente preenchidas. Logo que o líquido marrom passava a agir como pano de fundo para as letras brancas, a mensagem antiimperialista sobressaía.

UNIÃO SOVIÉTICA

Artistas não oficiais da União Soviética tinham uma relação diferente, porém igualmente contraditória, em relação à vanguarda ocidental. Enquanto na América Latina os artistas tendiam a resistir aos estilos de arte que julgavam representativos do imperialismo ocidental, artistas não oficiais do bloco soviético inclinavam-se a abraçar o individualismo “expressionista” ocidental como parte da sua expressão de rejeição ao realismo socialista. Esse quadro não se modificaria até o surgimento dos

50

Ilya Kabakov

Levando a lata de lixo para fora 1980
Esmalte sobre compensado de madeira
150 x 210
Fundação Emanuel Hoffmann, em empréstimo permanente ao Museu de arte Contemporânea da Basíleia

51

Mierle Laderman Ukeles

Lavando rastros/Manutenção: interior 1973
Fotografia de performance no Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut
Cortesia Ronald Feldman Fine Arts, Nova York

52

Adrian Piper

Catálise IV 1970-1
Performance de rua, Nova York

За чистоту!		Расписание выноса понойного ведра по дому № 24 подъезд № 6 улица и.в.Бардина ЖЭК № 8 Бачианского р-на.							
		1979 г.	1980 г.	1981 г.	1982 г.	1983 г.	1984 г.	1985 г.	1986 г.
1	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
2	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
3	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
4	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
5	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
6	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
7	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
8	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
9	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
10	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
11	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
12	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
13	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
14	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
15	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
16	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
17	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
18	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
19	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
20	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
21	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
22	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
23	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
24	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
25	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
26	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
27	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
28	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
29	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
30	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
31	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
32	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
33	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
34	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
35	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
36	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
37	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
38	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
39	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
40	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
41	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
42	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
43	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
44	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
45	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
46	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
47	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
48	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
49	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота
50	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота	Суббота

“conceitualistas de Moscou”, em 1970. Mais uma vez, o nome foi aplicado retrospectivamente pelo crítico Boris Groys, em 1979. Eric Bulatov e a dupla Komar e Melamid desenvolveram uma forma híbrida de pintura – baseada, em partes iguais, no realismo socialista soviético e no movimento pop norte-americano – com o intuito de investigar as convenções de representação utilizadas pela ideologia soviética oficial. Ilya Kabakov adotou uma estratégia diversa, na qual se vêem influências da arte conceitual ocidental misturadas à sua experiência como ilustrador oficial de livros infantis. No início dos anos 70, ele produziu uma série de “Álbuns”, construídos, cada um deles, em torno de um personagem ficcional – um artista. O recurso tornava possível inserir diferentes escolas de vanguarda, assim como os comentários críticos em relação a elas, no âmbito do próprio trabalho: uma prática

de segunda ordem que abrangia os movimentos temerosos da vanguarda de primeira ordem – e ia além deles – por meio da disrupção que o recurso trazia ao conceito da “autêntica” voz autoral. A combinação de imagem e texto empregada por Kabakov nos álbuns narrativos evoluiu para uma série de amplas pinturas no final da década de 70. Essas pinturas guardavam uma semelhança com os cartazes oficiais e formulários burocráticos, ampliados numa escala maior. *Levando a lata de lixo para fora* [fig. 50] parodia a obsessão econômica do comando com o planejamento ao listar a



rota para desfazer-se das latas de lixo de um apartamento comunal pelos próximos seis anos. Durante a perestroika dos anos 80, Kabakov teve permissão para expor fora da União Soviética, deixando finalmente o país em 1989. Desde então, as suas complexas instalações foram adotadas pelo panteão do “conceitualismo global”. Em uma das maiores ironias da cultura, a figura que ficara marginalizada por décadas, vivendo sob a perene ameaça de ser impedido de trabalhar, por uma burocracia estatal hostil, representou de modo triunfal a Rússia na Bienal de Veneza de 1993.

ESTADOS UNIDOS

No centro do império, por sua vez, na virada para a década de 70, o mundo da arte começava a ser afetado pelo mais amplo radicalismo do período. A Coalização dos Trabalhadores de Arte (AWC) formou-se em Nova York em janeiro de 1969, vindo a abarcar, rapidamente, um conjunto de causas radicais. A preocupação original da AWC dirigia-se apenas aos direitos dos artistas sobre os trabalhos expostos. No entanto, esse aspecto logo incluiu um envolvimento com o movimento contrário à guerra do Vietnã e uma crítica generalizada ao racismo e ao machismo, ambos desenvolvidos no âmbito da arte e, numa escala maior, na sociedade propriamente dita. Em 1969, Mierle Laderman Ukeles elaborou o *Manifesto da arte de manutenção*. Nele, definiu formas de trabalho convencionalmente baixas – e mais frequentemente associadas às mulheres, como cozinhar, limpar, fazer compras etc. – como um trabalho de “manutenção”, diferente, em sua forma, de trabalhos mais comumente reconhecidos como de “desenvolvimento”, defendendo, então, que se deveria conferir também ao primeiro tipo um *status* equivalente. Em performances no Wadsworth Atheneum, ela esfregou o chão e as escadas,



poliu as vitrinas de exibição e fechou os escritórios, afirmando o caráter de “arte de manutenção” de todos esses trabalhos [fig. 51].

Entre os artistas conceituais, a obra de Adrian Piper oferece ainda um exemplo da índole cada vez mais radical que estava em curso. No final da década de 60, ela produziu uma arte conceitual tipicamente auto-referencial e baseada na linguagem, mas depois voltou-se para o uso do próprio corpo, documentando, por exemplo, aquilo que ela observava em um momento específico, ou participando de situações

sociais usuais, como descer uma rua ou se utilizar do transporte público, ao mesmo tempo que executava uma série de ações inusitadas. *Catálise III* mostra uma viagem de ônibus pela cidade, mas com um amplo pano branco saindo de sua boca; em *Catálise IV*, ela fazia compras na loja de departamentos Macy's vestindo roupas que tinham sido empapadas com tinta [fig. 52]. Em 1970, Piper retirou a sua proposta de participação na exposição do New York Cultural Center, *Arte conceitual e aspectos conceituais*. O ato foi pensado como uma resposta à deterioração da situação política no país, da qual a ordem de atirar nos estudantes na Universidade Estadual de Kent, quando esses protestavam contra a recrudescimento da guerra no sudeste asiático, era um exemplo contundente. A carta de revogação de Piper foi então incorporada aos cadernos que formavam *Contexto #8* e *Contexto #9*, tendo como subtítulo, respectivamente, "Informação textual voluntariamente fornecida a mim durante o

Sensation



Create a little sensation
 Feel the difference that everyone can see
 Something you can touch
 Property
 There's nothing to touch it

ContraDiction



You've got it
 You want to keep it
 Naturally. That's conservation
 It conserves those who can't have it
 They don't want to be conserved
 Logically, that's contradiction

Logic



Everything you buy says something about you
 Some things you buy say more than you realise
 One thing you buy says everything
 Property
 Either you have it or you don't

período de 30 de abril a 30 de maio de 1970" e "Informação textual arrancada de mim no período de 15 de maio a 15 de junho de 1970". Piper mais tarde afirmou, sobre sua obra daquela época, que ela se estendia "do meu corpo – como um imediato e instantâneo objeto de arte, conceitual e tempo-espacialmente determinado – à minha pessoa, como uma mercadoria de arte sexual e etnicamente estereotipada".

REINO UNIDO

Do outro lado do Atlântico, o curso analítico de grande parte da arte conceitual britânica estava sendo fermentado pelo influxo da teoria francesa. O ano de 1967 testemunhara a tradução para o inglês do *Elementos de semiótica*, de Roland Barthes, assim como do seu influente ensaio sobre "A morte do autor". O seu livro de ensaios *Mitologias*, surgido tardiamente na Inglaterra, em 1972, continha a sua famosa análise dos diferentes níveis de significado na fotografia – especialmente o modo pelo qual uma imagem construída pode desencadear cadeias de conotações inconscientes no

espectador, e mais ainda se a imagem parece inteiramente natural. Por algum tempo, conceitualistas “críticos” voltaram-se para uma consciência não apenas da arte, mas de um registro mais amplo e geral do “visual” como um espaço central da produção e reprodução social do sentido.

Ninguém vinculou a semiótica a uma crítica da ideologia de modo mais coerente do que Victor Burgin. Em uma série de obras, ele avançou, de meditações gerais sobre o funcionamento ideológico da imagem visual [fig. 53], até projetos especificamente intervencionistas quanto ao despertar da consciência. Grande parte dessas obras alcançou o seu maior impacto por meio de uma combinação não esperada de texto e imagem, que utilizava todos os recursos de persuasão da propaganda. Deste modo, uma imagem melosa de uma família burguesa extraída de uma propaganda era forçada a ficar lado a lado com uma homilia maoísta sobre a subordinação dos desejos individuais em favor do bem maior da coletividade. Mais à frente, Burgin

53
Victor Burgin
Sensação 1975
Impressão fotográfica e
texto
118 x 222
Coleção particular,
Londres

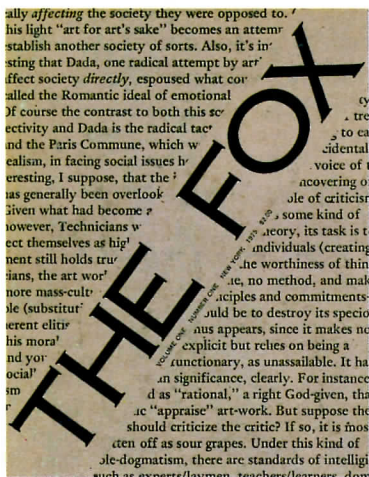


54
Victor Burgin
Possessão 1976
Pôster
109 x 84
Domínio público
(fotografia da obra *in situ*, Newcastle-upon-Tyne)

justapôs imagens fotojornalísticas de mulheres operárias mal-remuneradas, ou de uma mãe miserável com um carrinho de bebê na desolação de um abrigo, com dizeres extraídos de luxuosas propagandas de perfumes, carros e congêneres. Em um exemplo de 1976, as imagens foram reproduzidas como pôsteres, e coladas em lugares espalhados pela cidade de Newcastle [fig. 54]. A figura ressalta um contraste múltiplo entre a imagem de um belo casal que se abraça, a noção de “Posse”, com a sua dupla sugestão de dominação sexual e de poder econômico, e o fato, ainda, de que uma pequena parcela da população detém quase toda a riqueza do país.

O grupo Arte & Linguagem desempenhou um papel complexo na politização da arte conceitual. Em meados dos anos 70, o Arte & Linguagem estava longe de ser uma entidade unificada. Na Grã-Bretanha havia mais de uma geração envolvida, e os mais jovens começavam a desenvolver interesses e expectativas diferentes daqueles praticados originalmente pela “arte conceitual”. A facção de Nova York tinha-se

enredado, além disso, numa disputa com o grupo inglês que levaria à sua dissolução. A partir de 1974, esse grupo envolveu-se com a produção de *The Fox*, uma revista que coexistiu, por um breve tempo e numa relação tensa, com a original *Art-Language* [fig. 55]. O título foi extraído de uma distinção estabelecida por Isaiah Berlin entre “o porco-espinho”, que sabia “uma grande coisa”, e “a raposa”, que sabia “muitas pequenas coisas”. Apesar do fato de Berlin referir-se, nessa expressão, aos méritos contrastantes de Tolstói e Dostoiévski, o conceito pode ser visto como alegorizando uma diferença entre o modernismo (Greenberg: “o valor estético é um, não muitos”)



ART-LANGUAGE

the artist, the ideologist WITHOUT VIRTUE is just like ANYONE ELSE without virtue. his TERROR is **GRATUITOUS-SUICIDAL**



espelho de uma prática de arte enquanto tal, com as suas galerias, *marchands* e espaços sociais reconhecidamente burgueses, dirigindo-se então para uma esfera – mais difusa e difícil de classificar – de práticas culturais radicais, freqüentemente trabalhando em conjunto com grupos comunitários, sindicatos e assim por diante. Nos Estados Unidos, remanescentes do grupo vinculado a *The Fox* (que se desintegrara), incluindo Michael Corris, Carole Condé, Karl Beveridge e outros, fundaram *Red Herring*, outra publicação com uma proposta declaradamente radical, trabalhando, na expressão de Corris, “no ambiente de esquerda e ultra-esquerda das

e uma abordagem marxista atenta às contingências de uma prática social inserida na história. Quanto ao conteúdo publicado, *The Fox* tinha um alcance maior do que a *Art-Language*, assim como um tom político mais enfático. No ano seguinte, Terry Atkinson abandonaria o grupo inglês, passando a trabalhar, inicialmente, como um artista de vídeo e voltando-se, mais tarde, para a produção de desenhos e pinturas com um conteúdo explicitamente político, vinculadas a temas que abarcavam desde a Primeira Guerra Mundial até o conflito na Irlanda do Norte [fig. 56]. Aqueles que permaneceram passaram a funcionar como uma espécie de areia nas engrenagens da máquina da arte, conservando um infatigável ceticismo tanto em relação ao entusiasmo político do grupo de Nova York ligado a *The Fox*, quanto no que se refere a artistas e intelectuais ingleses cujas práticas politizadas levavam a marca da teoria francesa. O grupo Arte & Linguagem inglês via o conceitualismo político – na verdade, a onda de atividades intelectuais e radicalizadas no campo dos estudos culturais – com suspeita, como se ele representasse, em vez de uma prática genuinamente transformadora, um controle social exercido por uma nova etapa do gerenciamento cultural.

PRÁTICA DE TRANSIÇÃO

Esse conturbado cenário histórico viu surgir atividades que tinham mais semelhança com o conceito de Ian Burn da arte conceitual como “transitória”. Muitos começaram a ultrapassar o

55
The Fox, vol. 1, n. 1,
1975

Publicada em Nova
York

56
Arte & Linguagem
de Dez pôsteres 1977
Serigrafia sobre papel
108 x 80

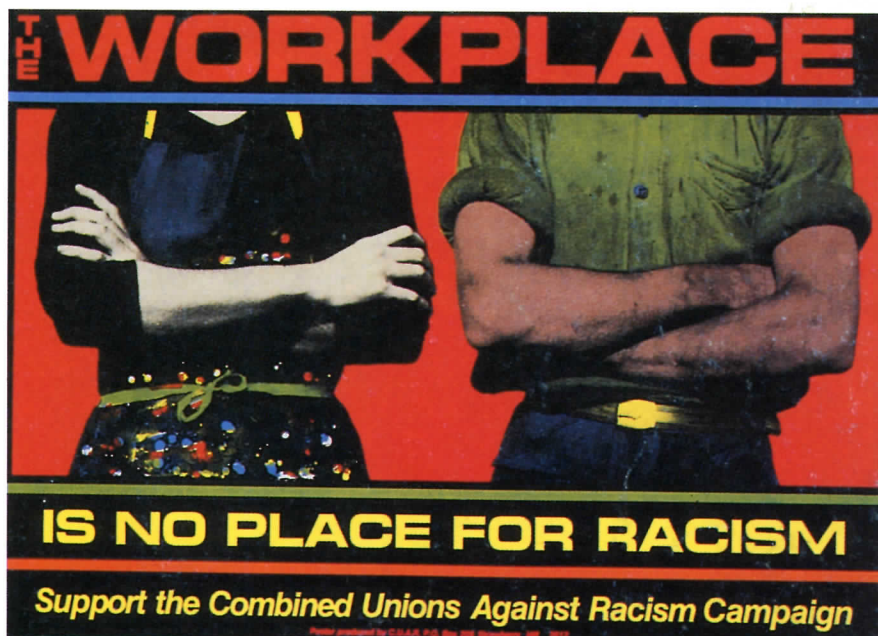
57
**Sindicatos Unidos
Contra o Racismo/
Gregor Cullen e
Redback Graffix**
*O local de trabalho não
é lugar para racismo*
1985
Pôster
Sidney

PRÓXIMA PÁGINA DUPLA:

58
Hans Haacke
*Schapolsky et al.
Os bens imobiliários de
Nova York: um sistema
social em tempo real,
como em primeiro de
maio de 1971*
(detalhe) 1971

Fotografias e folhas
datilografadas com
dados
50,8 x 19,1
cada fotografia
Cortesia do artista

organizações de 'massa' e formações 'pré-partido' maoístas". Em Edimburgo, Escócia, Dave Rushton e eu, entre outros, demos continuidade à *School Press*. O trabalho tinha como intuito desenhar e produzir pôsteres, panfletos e brochuras para grupos de sindicatos populares e para campanhas tais como Rock contra o Racismo, assim como para corporações políticas, incluindo o Partido Socialista dos Trabalhadores. Quando o Arte & Linguagem de Nova York se desfez, o próprio Ian Burn deixou os Estados Unidos e voltou para a Austrália, em parte encorajado pelo potencial que se abria com a eleição do governo socialista de Whitlam. Burn participou do Serviço de Mídia do Sindicato e trabalhou com Nigel Lendon, Terry Smith, Sandy Kirby e outros no projeto Arte e Vida Operária. Esse projeto produziu igualmente pôsteres e brochuras para um série de sindicatos e grupos comunitários, começando a envolver-se, também, com assuntos especificamente australianos, tais como a campanha pelos direitos dos aborígenes [fig. 57].



Todas essas iniciativas surgiram diretamente das formas de uma arte conceitual politizada, embora os envolvidos se vissem, depois do seu rompimento com o exercício da arte enquanto tal, totalmente desvinculados dessa esfera, em nome de um envolvimento mais prático com as mais amplas instâncias sociais. Nas suas "Memórias de um ex-artista conceitual", de 1981, Burn isolou cinco características progressivas da arte conceitual: uma reação contra o sistema de mercado; uma tendência a usar formas mais democráticas de mídia e comunicação; uma atenção maior com relação aos relacionamentos humanos reais; uma ênfase em métodos de trabalho organizados de maneira coletiva; e um interesse em educação, levando a uma desmistificação da arte e a uma crescente consciência do papel que a arte desempenha no sistema social. Ele concluiu: "O real valor da arte conceitual está no seu caráter transitório, não no estilo propriamente dito".



212 E 3 St.
Block 365 Lot 11
5 story walk-up old law tenement

Owned by Hargrett Realty Inc., 606 E 11 St., NYC
Contracts signed by Harry J. Shapolsky, President ('63)
Martin Shapolsky, President ('64)
Principal Harry J. Shapolsky (according to Real Estate
Directory of Manhattan)

Acquired 8-21-1965 from John the Baptist Foundation,
c/o The Bank of New York, 48 Wall St., NYC,
for \$237,000.- (also 7 other bldgs.)

\$150,000.- mortgage at 6% interest, 8-19-1965, due
8-19-1968, held by the Ministers and Missionaries
Beneficial Board of the American Baptist Convention,
475 Riverside Drive, NYC (also on 7 other bldgs.)

Assessed land value \$25,000.-, total \$75,000.- (including
212-14 E 3 St.) (1971)



214 E 3 St.
Block 365 Lot 11
5 story walk-up old law tenement

Owned by Hargrett Realty Inc., 606 E 11 St., NYC
Contracts signed by Harry J. Shapolsky, President ('63)
Martin Shapolsky, President ('64)
Principal Harry J. Shapolsky (according to Real Estate
Directory of Manhattan)

Acquired 8-21-1965 from John the Baptist Foundation,
c/o The Bank of New York, 48 Wall St., NYC,
for \$237,000.- (also 7 other bldgs.)

\$150,000.- mortgage at 6% interest, 8-19-1965, due
8-19-1968, held by the Ministers and Missionaries
Beneficial Board of the American Baptist Convention,
475 Riverside Drive, NYC (also on 7 other bldgs.)

Assessed land value \$25,000.-, total \$75,000.- (including
212 and 214 E 3 St.) (1971)



216 E 3 St.
Block 365 Lot 11
5 story walk-up old law tenement

Owned by Hargrett Realty Inc., 606 E 11 St., NYC
Contracts signed by Harry J. Shapolsky, President ('63)
Martin Shapolsky, President ('64)
Principal Harry J. Shapolsky (according to Real Estate
Directory of Manhattan)

Acquired 8-21-1965 from John the Baptist Foundation,
c/o The Bank of New York, 48 Wall St., NYC,
for \$237,000.- (also 7 other bldgs.)

\$150,000.- mortgage at 6% interest, 8-19-1965, due
8-19-1968, held by the Ministers and Missionaries
Beneficial Board of the American Baptist Convention,
475 Riverside Drive, NYC (also on 7 other bldgs.)

Assessed land value \$25,000.-, total \$75,000.- (including
212-14 E 3 St.) (1971)



208 E. 3 St.
 Block 377 Lot 19
 22 x 105' 5 story walk-up old law tenement
 Owned by Reginal Realty Inc., 608 E 11 St., NYC
 Contracts signed by Harry J. Shapolsky, President ('63)
 Martin Shapolsky, President ('64)
 Acquired from John The Baptist Foundation
 The Bank of New York, 60 Wall St., NYC
 \$100,000.- (also 3 other properties), 8-21-1963
 \$100,000.- mortgage (also on 3 other properties) at 6%
 interest as of 2-19-1963 due 2-19-1968
 Held by The Ministers and Missionaries Benefit Board of
 American Baptist Convention, 475 Riverside Dr., NYC
 Assessed land value \$8,000.- total \$26,000.- (1971)

608 E 3 St.
 Block 377 Lot 19
 22 x 105' 5 story walk-up semi-fireproof apt. bldg.
 Owned by Brower Realty Corp., 608 E 11 St., NYC
 Contracts signed by Seymour Weinfeld, President
 Alfred Fayes, Vicepresident
 Principal Harry J. Shapolsky (according to Real Estate
 Directory of Manhattan)
 Acquired 10-26-1965 from Appenapp Properties Inc.
 475 Riverside Drive, NYC; Frank A. Taylor, President
 \$55,000.- mortgage at 6% interest, 10-22-1965, held by
 The Ministers and Missionaries Benefit Board of The
 American Baptist Convention, 475 Riverside Drive, NYC
 (also on 214 E 3 St.)
 Assessed land value \$6,500.-, total \$55,000.- (1971)

208 E 3 St.
 Block 377 Lot 96
 18 x 96' 5 story walk-up old law tenement
 Owned by West No. 10 Realty Corp., 608 E 11 St., NYC
 Contracts signed by Martin Shapolsky, Pres. ('65)
 Donald Sherman, Pres. ('68)
 Principal Harry J. Shapolsky (according to Real Estate
 Directory of Manhattan)
 Acquired 2-11-1965 from 300 Realty Corp.,
 608 E 11 St., NYC,
 contracts signed by Harry J. Shapolsky, Pres. ('66/67)
 Pearl Shapolsky, Pres. ('66/67/68)
 Donald Sherman, Vicepres. ('71)
 Principal Harry J. Shapolsky (according to Real Estate
 Directory of Manhattan)
 \$16,000.- mortgage, 11-27-1964, held through assignment,
 8-30-1967, by 428 Realty Corp., 608 E 11 St., NYC,
 contracts signed by Harry J. Shapolsky, Pres. ('61/3/5/6),
 due \$8,875.27
 \$8,000.- due of mortgage held through assignment, 7-30-1965,
 by 428 Realty Corp.
 \$15,000.- mortgage, 2-12-1965, held by 428 Realty Corp.
 Assessed land value \$5,200.-, total \$18,000.- (1971)

CRÍTICA INSTITUCIONAL

Essa versão, no entanto, está longe de abarcar a história toda. A politização da arte conceitual que vimos aqui corresponde a um sentido relativamente padrão e esquerdista daquilo do que é tido como “político”. No entanto, o próprio entendimento do que era “político” passava por uma transformação, à medida que questões em relação a raça e sexo se chocavam com a tradicional preocupação da esquerda com o tema das classes. Nem todos eram da opinião de que se fazia necessário abandonar o âmbito da arte para manter uma prática crítica sustentável.

A obra de Hans Haacke é interessante nesse sentido, e se estendeu desde a organização de sistemas cinéticos – a circulação de líquidos em canos, o processo repetido de condensação e evaporação dentro de um cubo de vidro fechado – até sistemas mais abertos, que envolviam dar alimentos aos pássaros e plantar grama. Em 1970 ele já se voltara para sistemas sociais. Como vimos com Piper, a resposta do mundo da arte à guerra no sudeste asiático crescia cada vez mais e, em 22 de maio, a Greve de Arte de Nova York envolveu piquetes no Metropolitan Museum. Para a

exposição *Informações* do Museu de Arte Moderna, naquele verão, Haacke instalou uma cabine de votação constituída por duas urnas, “Sim” e “Não”, montadas sob uma pergunta: “O fato de o Governador Rockefeller não ter condenado a política do presidente Nixon em relação à Indochina seria uma razão para você não votar nele em novembro?”. Dois terços daqueles que participaram da pesquisa de Haacke votaram “Sim”.

A próxima exposição de Haacke deveria ter sido *Sistemas*, no Museu Guggenheim, em abril de 1971. A peça principal seria uma documentação em fotografia e texto daquilo que Haacke

chamou *Um sistema social em tempo real*, formado pelas propriedades imobiliárias em Manhattan de “Shapolsky et al”, proprietários de cortiços envolvidos na exploração de comunidades afro-americanas e porto-riquenhas [fig. 58]. A proposta arrancou das autoridades do Guggenheim uma declaração do que se considerava o limite de aceitabilidade para uma dimensão política em arte, limite que a obra de Haacke claramente ultrapassava. Essa declaração reconhecia que “a arte pode ter conseqüências sociais e políticas”, argumentando, no entanto, que essas deveriam ser produzidas “por um procedimento indireto, e pela força geral e exemplar que as obras de arte podem vir a exercer sobre o ambiente”, e não, como na proposta de Haacke, “utilizando-se de meios políticos para o alcance de fins políticos”. O ato deliberado de Haacke, desrespeitando os limites entre política e arte, foi excessivo para uma cultura cuja ideologia em relação à arte centrava-se na sua independência, por mais que essa independência estivesse comprometida pelo *status quo*. Ao final, o museu vetou a exposição, despedindo também o seu provável curador – o que tornou Haacke a figura de ponta de uma arte conceitual politizada.



59

Hans Haacke

Um dos sete painéis individualmente emoldurados de

Uma linhagem à parte 1978

Fotografias sobre papel montado em painel 91 x 91 cada painel Tate

60

Martha Rosler

Semiótica da cozinha 1975

Frame de um vídeo em branco e preto (6 minutos) Cortesia da artista

Em 1974, Haacke produziu uma peça que detalhava o interesse comercial dos curadores do Guggenheim, e desde então vem seguindo uma carreira de “crítico das instituições”, jogando luz sobre as filiações políticas de Saatchis e outras companhias de ponta [fig. 59]. É difícil dizer se a prática de Haacke é uma forma moderna de emprender uma crítica política brechtiana ou apenas uma estratégia ardilosa para manter-se um artista bem-sucedido. É inegável, no entanto, que as obras aqui mencionadas tornaram-se canônicas, incorporando-se à coleção de grandes museus. No material introdutório à sua exposição realizada pela Serpentine Gallery e pelo Victoria & Albert Museum em Londres, em 2001, Haacke é descrito, sem meias palavras (pelas próprias instituições que ele desmascara), como “um dos artistas conceituais mais eminentes em todo o mundo”. Lembrando o comentário de Ian Burn, talvez se chegue a pensar, com efeito, que não há fracasso maior do que o completo sucesso.



POLÍTICA DE IDENTIDADE

Outros percorreram uma trajetória similar, tendendo, no entanto, a substituir um sentido da política relativo à classe e às grandes empresas, pela recém-surgida política da identidade, mais especificamente em relação a questões que envolvem sexo, sexualidade e raça/origem étnica. Martha Rosler respondeu, ela mesma, à crítica de Michael Fried em relação à “teatralidade” na arte com uma exclamação de “Bingo! É isso aí”. Os resultados são vistos em trabalhos em vídeo como *Semiótica de cozinha* [fig. 60]. De pé em frente a uma mesa de cozinha coberta com utensílios, Rosler pega

cada um deles, em ordem alfabética, entoando o seu nome e fazendo a mímica do seu uso. Ao final, porém, vemos a artista brandindo a faca e expressando as frustrações de uma identidade confinada pelas tradicionais definições de sexo e gênero.

Entre aqueles que insistiram nas implicações de uma arte conceitual desvinculada de uma especificidade de meio, e que servisse a uma reflexão sobre as questões da representação e da construção da identidade, estava Mary Kelly. Com um trabalho que tem por base as intervenções sociais de Haacke e também a obra de Piper vinculada ao tema da identidade, Kelly destacou ainda algumas potencialidades contidas na instalação *Índice* do grupo Arte & Linguagem, ou, mais precisamente, aquilo que viu como as ausências naquela instalação. “A importância da relação entre o psíquico e o social tornou-se evidente para mim pela sua ausência no trabalho do Arte & Linguagem... Eu vi aquele espaço como um espaço em aberto.” A sua *Documentação pós-parto* (1973-9) é definitiva no entrelaçamento do psíquico e do social. Enquanto trabalhava na obra, Kelly envolveu-se também num projeto “político”



mais convencional, documentando a situação histórica das mulheres na força de trabalho. *Mulheres trabalhando*, de Kay Fido Hunt, Margaret Harrison e Kelly era uma instalação de fotografias, documentos e fitas sonoras comparável à instalação *Tucumán arde* e ao projeto do Arte & Vida Operária australiano [fig. 61]. A instalação ocupava a área fronteira entre uma documentação histórico-política (com raízes na obra *Observação de massa* da década de 30) e uma instalação de arte conceitual contemporânea – ambigüidade que fazia parte da sua essência.

A *Documentação post-partum* de Kelly fundamentou-se, igualmente, nos mecanismos de representação do conceitualismo a fim de produzir um trabalho que desafiasse o sentido comum da aparência e da unidade da obra de arte [figs. 62-3]. O seu tema era, de maneira ostensiva, em tudo diferente do mundo do trabalho industrial, excetuando-se o fato de que, para Kelly, a peça vinculava-se estreitamente à divisão sexual do trabalho na sociedade. A obra tem seis partes, consistindo de mais de cem “insígnias” individuais, que traçam a evolução do seu filho, do nascimento –

61
**Margaret Harrison,
Kay Fido Hunt, Mary
Kelly**

Mulheres no trabalho
1975

Vista da instalação na
South London Gallery

62
Mary Kelly

Um dos oito painéis
individualmente
emoldurados de

*Documentação
pós-parto
(Documentação IV):
objetos transicionais,
diário e diagrama* 1976

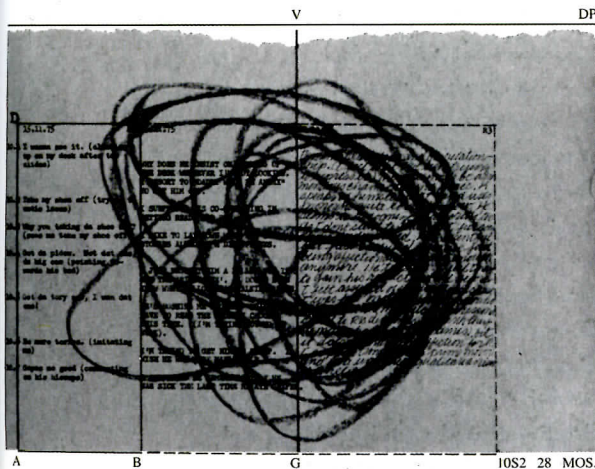
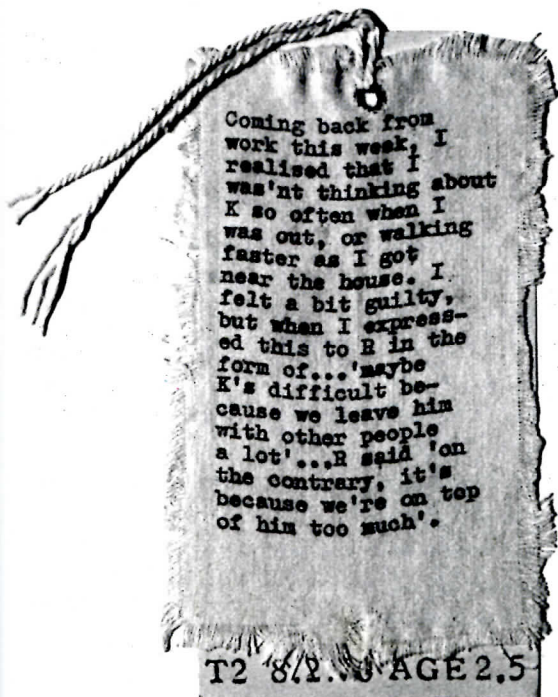
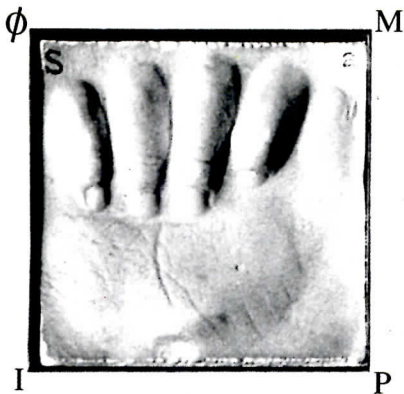
Colagem, gesso e
algodão com texto
datilografado
27,9 x 35,6
Kunsthau, Zurique

63
Mary Kelly

Um dos treze painéis
individualmente
emoldurados de

*Documentação
pós-parto
(Documentação III):
marcações analisadas
e esquema perspectivo-
diário* 1975

Colagem, lápis, crayon,
giz e diagramas
impressos sobre papel
28,5 x 36
Tate



passando pela aquisição da linguagem – até a obtenção da capacidade de escrever o seu próprio nome. A peça emprega uma ampla gama de signos – os rabiscos da criança, marcas de pé, manchas e assim por diante –, mas evita imagens icônicas. Há também uma variedade de textos: transcrições das conversas da criança, reflexões da mãe em forma de diário, exemplos da teoria psicanalítica de Jacques Lacan, que serviu como base para o projeto como um todo. O trabalho distancia-se, deste modo, da obra de arte moderna autônoma, tomando distância, igualmente, da obra conceitual analítica que refletia sobre a condição da arte. Kelly utilizou o potencial aberto pela nova arte para, como ela diz, “levantar questões relacionadas aos movimentos sociais da época”. Ou talvez a instalação tenha começado a dispor os “movimentos sociais da época” por trás de uma série mais subjetiva de questões vinculadas à construção da identidade. Também Victor Burgin distanciou-se, num registro similar, dos já enfraquecidos esforços de agitação e propaganda, como em *Posse*, para trabalhar com questões ligadas à sexualidade (em *Zoo*), com cultura popular e, no caso de *Escritório à noite*, com a implicação das “belas-artes” na construção da identidade sexual. No começo dos anos 80, artistas como Burgin e Kelly viam-se operando criticamente em um terreno em que imperava a representação em geral – um lugar em que o visual, o conceitual e o político estavam interligados. Se o projeto *Arte e Vida Operária* de Burn incorporava um movimento de esquerda que se estendia para além da arte enquanto tal (incluindo-se, aí, a arte conceitual), a *Documentação post-partum* foi sintomática quanto à mudança da política da Nova Esquerda para a política de identidade, que veio a dominar a arte pós-moderna do último quarto do século XX.

IDÉIA

O LEGADO

Várias técnicas e estratégias associadas à arte conceitual difundiram-se, penetrando todo o âmbito da arte contemporânea. O emprego da linguagem por Jenny Holzer é uma delas. A crítica fotográfica da originalidade empreendida por Sherrie Levine é outra. O jogo de Cindy Sherman com a identidade é ainda uma dessas práticas. O uso de texto e fotografia por Barbara Kruger seria inconcebível sem a existência da arte conceitual, e assim por diante. Enquanto o trabalho de muitos artistas é permeado por uma política da diferença, a arte realizada por outros foca-se, por sua vez, na produção social e institucional do sentido. Esses dois filamentos, juntos, transformaram em históricas as reivindicações, feitas pela arte modernista, de essencialismo e de autonomia da arte, de uma forma que lembra o que o modernismo ele próprio fizera em relação ao ethos acadêmico. Seria, no entanto, inadequado fechar um livro sobre arte conceitual com a conclusão de que o seu principal legado foi o de um aspecto politicamente correto, marcado por uma excessiva convicção ética desprovida de humor. Seria igualmente inapropriado celebrar sem julgamento crítico afirmações do tipo “o conceitualismo tornou-se extremamente difundido, se não dominante, no mundo da arte”. E, no entanto, sob um aspecto isso talvez seja verdadeiro. Em resposta a uma crítica que não alcançara a compreensão da sua obra, Damien Hirst comentou, em 2000: “Não acredito que a mão do artista seja importante, em qualquer nível, apenas porque se está tentando comunicar uma idéia”. A “idéia”, mais do que o objeto feito artesanalmente, tornou-se a moeda corrente da arte contemporânea internacional. Mas a relação dessa arte com o seu contexto institucional é muito mais firme e estável do que havia ocorrido

com a arte conceitual quando surgiu. Instituições gigantes tais como Tate Modern, Guggenheim Bilbao, Temporary Contemporary e outras são monumentos ao espaço que a arte contemporânea veio a ocupar na cultura de um modo geral. O crítico e jornalista Matthew Collings estabelece os limites desse modismo quando reconhece que "As idéias não são nunca importantes e nem mesmo são idéias verdadeiras, e sim noções, tais como as noções em propaganda". Collings admira a arte contemporânea porque, como ele afirma, "ela é exatamente o que a vida é hoje em dia", uma vida assolada por perguntas como "Terá sucesso? Falhará? Atingirá preços elevados? Aparecerá na televisão?". O amor devotado por Collings à trivialidade do que é contemporâneo constitui o outro lado da moeda do politicamente correto maquiado (e com o qual a convivência é muito mais fácil). Mas a questão é que nenhum desses dois aspectos se vincula diretamente ao espírito que originou a arte conceitual. Como reconheceu Bruce Nauman, naquela época não se sabia, de modo algum, o que se deveria fazer; e, como afirmou o Arte & Linguagem, o *status* alcançado pelo resultado também não era, de modo algum, claro. No começo deste livro, afirmei ser importante diferenciar os variados sentidos ligados ao nosso termo chave, "conceitual". Um deles, vinculado à vanguarda e ao Fluxus, sugeria uma gama de atividades não determinadas pela especificidade do meio – o que, por sua vez, numa expressão talvez um pouco vaga, vinculou-se à idéia de uma criatividade humana universal, afastando a idéia de uma prática estética especializada. Houve também uma "arte conceitual" autoconsciente e mais rigorosamente teorizada, surgida no final dos anos 60 e que dedicou-se inicialmente a um exame crítico das premissas do modernismo e da arte de vanguarda, evoluindo, nos anos 70, para uma prática crítico-política voltada para um campo mais amplo de representação. Essa arte conceitual incorporou, ela mesma, diferentes filamentos, alguns mais analíticos e fundamentados na linguagem, outros mais próximos das atividades do Fluxus e de elementos de performance. Esses dois aspectos representavam um interesse voltado para, respectivamente, mente e corpo. Por muitas razões, das quais não se deve esquecer o feminismo, o último quarto do século XX testemunhou uma mudança decisiva no interesse em relação ao corpo. Tornou-se possível descartar a análise e a crítica racional como reféns de uma masculinidade ultrapassada. O veio analítico da arte conceitual, vinculado a uma política de classes de esquerda, foi eclipsado por um fervilhar de atividades guiadas por uma política de identidade. Essa mudança está por trás da noção de "conceitualismo" que surgiu para descrever a gama de atividades baseadas em performances, videotecnologia e instalações que domina hoje a cena artística internacional. "Conceitualismo", nesse sentido, é efetivamente um sinônimo para "pós-modernismo". As fronteiras entre essas diferentes formas de atividade tornaram-se indistintas, e seria um erro tentar impor, nesse campo, definições rígidas ou descuidadas. Corre-se o risco de chegar à situação ridícula de aplicar testes químicos para descobrir se o Artista X, ou a Obra de Arte Y, se encaixa ou não nos requisitos para o seu passaporte "conceitual". Dito isso, algumas distinções, não obstante provisórias, são necessárias para que nem tudo submerja em um lamaçal de onde não seria mais possível diferenciar práticas críticas interessantes, e, ousarei dizê-lo, progressistas, de outras práticas em que impera um *nonsense* vazio, mistificador e autopagador.

Em qualquer época, boa parcela da arte produzida não tem maior interesse. Isso é tão verdadeiro em relação à arte conceitual quanto ao pós-modernismo

contemporâneo ou à arte acadêmica. No passado, um desgaste natural dava conta da questão. Mas, à medida que a instituição da arte se dilatava na moderna sociedade ocidental, e à medida que o investimento nessa arte – cultural e financeiro – se multiplicava, tornou-se cada vez mais difícil dizer, com precisão, quando é que o Imperador está vestindo as suas roupas novas. A força maior da arte conceitual é que talvez ela tenha sido um movimento que, por um breve período, tenha se voltado contra a índole de tudo isso. Neste período, alguns artistas tomaram a si a responsabilidade de verificar o que era exatamente a arte e que papel desempenhava na sociedade moderna. Seria um erro, acredito, misturar essa espécie de prática crítica ao ecletismo que se tornou o traço mais visível da arte na virada para o século XXI. A arte conceitual pode, sob alguns aspectos, ser responsável por essa situação – por ter destruído as barreiras do suposto meio da arte. Em outros sentidos, no entanto, essa responsabilidade não existe. Já mencionei o impacto que a teoria das revoluções paradigmáticas de T. S. Kuhn exerceu sobre o desenvolvimento da arte conceitual. Kuhn defendia que, na maior parte do tempo, a ciência progride por acumulação, até que se desenvolvam anomalias e toda a estrutura seja sacudida, tendo então início um novo período de normalidade. O traço mais evidente da arte à qual se aplica o termo “conceitualista”, seja positiva ou negativamente, é que ela é, por assim dizer, uma “ciência normal”. Ela é o modo como as coisas são agora, assim como a arte acadêmica incorporava o modo como as coisas eram em meados do século XIX, o mesmo acontecendo com a arte modernista em relação ao século XX.

Deixando de lado hipérboles e utopias, há um sentido com relação ao qual a arte conceitual foi um modo de ação guerrilheira contra os poderes estabelecidos, manifestos na forma de um modernismo institucionalizado, tanto no âmbito do mercado quanto das universidades nas quais se ensinava e reproduzia a arte. Mel Ramsden certa vez observou que a arte conceitual estava menos vinculada ao ato de colocar escritos na parede, do que a um espírito de ceticismo e ironia. Se o “conceitualismo” tornou-se, com efeito, o *status quo* do inflacionado mundo da arte contemporânea, então é certo concluir que ele tem menos em comum com o espírito da arte conceitual histórica do que com a academia moderna da qual aqueles artistas haviam tomado distância. Hoje, numa época de globalização, nos é dito que “somos todos capitalistas, agora” – capitalistas liberais, está claro. Julga-se, além disso, que deveríamos todos ser, culturalmente, pós-modernistas. Ao final da parábola de George Orwell em *A revolução dos bichos* (1945), os animais olham pela janela da casa em que os seus líderes, os porcos, comem à mesma mesa que os fazendeiros humanos:

Enquanto os animais externos olhavam, fixamente, aquela cena, parecia-lhes que algo estranho ocorria. O que era que se tinha alterado nos rostos, o que era que parecia estar se fundindo e se transformando? Não havia dúvidas, agora, quanto ao que havia acontecido. As criaturas de fora olharam, do porco ao homem, e do homem ao porco, e mais uma vez do porco ao homem, mas já não era possível distingui-los.

Não há dúvida, a arte crítica continua a ser feita, mas apenas em um sentido orwelliano se poderia sustentar que “somos todos conceitualistas agora”.

BIBLIOGRAFIA

- 1965 to 1972 — when attitudes became form, cat. exp., Kettle's Yard, Cambridge, 1984
- Alberro, Alexander and Patricia Norvell (eds.), *Recording Conceptual Art*, Berkeley, 2001
- Alberro, Alexander and Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, Mass., 2000
- Altshuler, Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition*, Berkeley, 1994
- Baldwin, Michael, Charles Harrison and Mel Ramsden (eds.), *Art & Language in Practice*, 2 vols., Barcelona, 1999
- Buchloh, Benjamin, *Neo-avantgarde and Culture Industry*, Cambridge, Mass., 2000
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, trad. Michael Shaw, Mineápolis, 1984
- Burgin, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Londres, 1986
- Celant, Germano, *Art Povera: Conceptual, Actual or Impossible Art?*, Milão e Londres, 1969
- Christov-Bakargiev, Carolyn (ed.), *Arte Povera*, Londres, 1999
- Crow, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven e Londres, 1996
- Crow, Thomas, *The Rise of the Sixties*, Londres, 1996
- De Duve, Thierry, *Kant After Duchamp*, Cambridge, Mass., 1996
- Documenta 5*, cat. exp., Kassel, 1972
- Documenta 10*, cat. exp., Kassel, 1997
- Foster, Hal (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, 1987
- Fried, Michael, *Art and Objecthood*, Chicago, 1998
- Friedman, Ken (ed.), *The Fluxus Reader*, Chichester, 1998
- Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s*, cat. exp., Queen's Museum of Art, Nova York, 1999
- Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, Londres, 1998
- Goldstein, Ann and Anne Rorimer (eds.), *Reconsidering the Object of Art 1965–1975*, cat. exp., Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1996
- Greenberg, Clement, *Art and Culture*, Boston, 1961
- Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, 4 vols., ed. John O'Brian, Chicago, 1986–1993
- Groys, Boris, David Ross and Iwona Blazwick (eds.), *Ilya Kabakov*, Londres, 1998
- Harrison, Charles, *Essays on Art & Language*, Oxford, 1991
- Harrison, Charles and Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990*, Oxford, 1992
- Hopkins, David, *After Modern Art 1945–2000*, Oxford, 2000
- In the Spirit of Fluxus*, cat. exp., Walker Art Centre, Mineápolis, 1993
- Kosuth, Joseph, *Art after Philosophy and After: Collected Writings 1966–1990*, Cambridge, Mass. and Londres, 1991
- Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., 1985
- L'art conceptuel*, cat. exp., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989
- Lippard, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, 2a. ed., Berkeley, 1997
- Live in your Head: Concept and Experiment in England 1965–1975*, cat. exp., Whitechapel Gallery, Londres, 2000
- Live in your Head: When Attitudes Become Form*, cat. exp., Institute of Contemporary Arts, Londres, 1969
- Müller, Grégoire, *The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies*, Londres, 1972
- Newman, Michael and Jon Bird (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, Londres, 1999
- Roberts, John (ed.), *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain 1966–1976*, Londres, 1997
- Smithson, Robert, *The Collected Writings*, ed. Jack Flam, Berkeley, 1996
- Stiles, Kristine and Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley, 1996
- Wallis, Brian (ed.), *Art After Modernism*, Nova York, 1984
- Wood, Paul (ed.), *The Challenge of the Avant-Garde*, New Haven e Londres, 1999
- Wood, Paul (ed.), *Modernism in Dispute: Art since the Forties*, New Haven e Londres, 1993

ÍNDICE REMISSIVO

- abstração gestual 17, 18
abstração pós-pictórica 21
abstração 11, 13, 17, 18, 20, 28, 29-31
Alemanha 23-4, 31, 48
Althusser, Louis 57
América Latina 9, 60-1
Analytical Art, revista 43
Andersen, Troels 24
antiforma 6, 30, 59
Arnatt, Keith 37, 45
 Auto-enterro 37; fig.29
 Peça palavra-calça 45; fig.35
Arte & Linguagem 7, 43-5, 49, 52-3, 65-7, 72; fig.56
arte aborígene australiana 9
arte conceitual
 legado 6, 9, 74-6
 uso do termo 7-9, 22-3, 37
Arte e Vida Operária 67, 73; fig.57
Arte e Povera 59-60
Artforum, revista 7, 37
Art-Language, revista 8, 44-5, 49, 66; fig.33
Atkinson, Terry 43-4, 52-3, 66
Austin, J.L. 45

Bainbridge, David 43
Baldessari, John 31-2
 Compondo sobre tela 32; fig.20
Baldwin, Michael 43-4, 52-3
Barry, Robert 35-6
 Série de gás inerte 36; fig.27
Barthes, Roland 52, 64
Beckett, Samuel 38
Bell, Clive 10
Benjamin, Walter 17
Berlin, Isaiah 66
Beuys, Joseph 24-5
 Eurásia 24; fig.15
Beveridge, Karl 66
Bochner, Mel 7, 34-5
 Desenhos e outras coisas visíveis ... 34; fig.25
Boetti, Alighiero 59
bolchevismo 14, 17, 54
Borges, Jorge Luis 59
Brancusi, Constantin 12
British Leyland 71; fig.59
Broodthaers, Marcel
 Musée d'Art Moderne, Département des Aigles 58-9; fig.45
Buchloh, Benjamin 7
Bulatov, Éric 62
Buren, Daniel 57
 Affichage sauvage 57; fig.44
 Manifestação n. 1 57; fig.43
Bürger, Peter 10
Burgin, Victor 34, 45, 65, 73
 Fototrilha 34
 Posse 65, 73; fig.54
 Sensação 65; fig.53
Burn, Ian 35, 48, 54, 66-7, 71, 73

Cage, John 17, 19, 35, 37
Carnap, Rudolf 49
Celant, Germano 59
Cézanne, Paul 6, 10
Chandler, John 36
cinema 55
Coalção dos Trabalhadores da Arte 63
Collings, Matthew 75
conceitualismo analítico 42-5, 75
conceitualismo global 9, 40, 60, 63
conceitualistas de Moscou 62
Condé, Carole 66
construtivismo 15, 54
contextualismo 14
Control, revista 45
Corris, Michael 66
Craig-Martin, Michael 45
Crow, Thomas 47
cubismo 11, 13

dadaísmo 15
Dalí, Salvador 17
Darboven, Hanne 40
 Livros. Um século 40; fig.31
De Kooning, Willem 17, 18, 20
Debord, Guy 55
desconstrução 52
desmaterialização 35-7
Dibbetts, Jan 34
 Corração de perspectiva 34; fig.23
Documenta 5 (1972) 48-9, 58-9
Duchamp, Marcel 11, 12, 13, 17, 19, 26, 27, 43

Ernst, Max 17
escola de Nova York 16-17
especificidade de meio 21, 22
essencialismo 14, 74
Estados Unidos 8, 16-19, 22, 46, 63-4
estética, status da 7, 9, 17, 21, 30, 43, 75
expressão 19, 26
expressionismo abstrato 18, 37

feminismo 22, 75
Fluxus 8, 22-5, 26-7, 75; figs.13, 14
Flynt, Henry 6-8, 22-4
Fonte 12; fig.4
Foster, Hal 55
fotografia 7, 34, 36, 45-9
Foucault, Michel 57
Frameworks, revista 45
França 19, 38, 55-58
Fried, Michael 15, 16, 20, 29, 30-1, 40, 71
Fry, Roger 10

Gérôme, Jean-Léon
 O Pti Cien 13; fig.5
Gilbert e George 45
Godard, Jean-Luc 55
Gorky, Arshile 17
Grã-Bretanha 17, 31, 42, 45, 64-6
Graham, Dan 46-7 *Casas para a América* 47-8; fig.40
Gray, Camilla 17
Greenberg, Clement 10, 16, 17, 21, 28, 32, 41, 66
 Arte e cultura 32-3; fig.22
Grotowski, Jerzy 59
Groys, Boris 62
grupo Cobra 19
Grupo de Newport 45
grupo Gutai 20; fig.11
Guerra Fria 16-17

Haacke, Hans 70-1, 72; fig.58
Hamilton, Richard 17
Harrison, Charles 7
Harrison, Margaret 72; fig.61
Higgins, Dick 22
Hilliard, John
 Câmera registrando a sua própria condição 45; fig.36
Hirst, Damien 74
Holzer, Jenny 74

Huebler, Douglas 35
Hunt, Kay Fido 72; fig.61
Hurrell, Harold 43

idéia, arte como 28-53
imaginação 20
Índice 49, 53, 72; fig.42
instalações 34-7, 40, 49, 59, 63, 72
Issue, revista 45
Itália 20, 55, 59-60

Japão 9, 19-20, 40
Johns, Jasper 17, 19, 27
Jorn, Asger 19, 55
Judd, Donald 27, 29-30, 34

Kabakov, Ilya 62-3
 Levando a lata de lixo para fora 62-3; fig.50
Kandinsky, Wassily 13
Kaprow, Allan 22
Kawara, On 40
 Pinuras de datas 40; fig.32
Kelly, Mary 72-3
 Documento pós-parto 72-3; figs.62, 63
 Mulheres trabalhando 72; fig.61
Kirby, Sandy 67
Klein, Yves 19-20
Kline, Franz 17
Komar e Melamid 62
Kosuth, Joseph 7, 34-5, 41-3, 49
 "Protoinvestigações" 34; fig.24
 Intitulado (Arte como idéia como idéia) [Sentido] 6, 41; fig.1
Kounellis, Jannis 58-9
 Sem título (Doze cavalos) 59; fig.46
Kozlov, Christine 35
 Informação não teoria 35; fig.26
Krauss, Rosalind 38
Kruger, Barbara 74
Kuhn, T.S. 52, 76

L'art conceptuel, exposição (1989) 7
Lacan, Jacques 73
Latham, John
 Art and Culture 32-3; fig.22
London, Nigel 67
Lenin, V.I. 59
Levine, Sherric 74

- LeWitt, Sol 7, 34, 37-8
Dois cubos modulares abertos 37; fig.30
- LIHOOO 13-14
- linguagem
 Arte & Linguagem 7, 43-5, 49, 52-3, 65-6, 67, 72, 75
 de Saussure, teoria de 52
 obras baseadas em linguagem 7, 45, 74
 relação com a arte moderna 13-14
- Lippard, Lucy 7, 8, 24, 30, 36, 54, 60
- Long, Richard 45 *Uma linha feita para caminhar, Inglaterra* 46; fig.38
- Louis, Morris 21
- Maciunas, George 23
Manifesto Fluxus 24; fig.14
- Magritte, René 17
O espelho mágico 14; fig.7
- Malevich, Kasimir 11, 13
Quadrado preto suprematista 11; fig.2
- Manifesto Mídia-Arte 60
- Manzoni, Piero 20-1
Merda d'artista 21; fig.12
- MCPOP (caráter material e paradigma objeto-físico da arte) 52-3
- Meireles, Cildo 61-62
Inserções em circuitos ideológicos 61; fig.49
- Merz, Mario 59
O que fazer? fig.47
- minimalismo 26-7, 30, 47
- Miró, Joan 16, 17
- modernismo 7, 9-15, 16-17, 28 e expressão 19
 especificidade de meio 21
 relação com a arte conceitual 10, 28, 41, 43
 status da estética 26-7
- Mondrian, Piet 11, 13, 16
- Morris, Robert 21, 23, 24-7
Documento 27; fig.16
- Mosset, Olivier 57; fig.43
- Motonoga, Sadamasu
Água 20; fig.11
- movimento "Verde" 24
- mulheres artistas 7, 9, 22, 35
- música concreta 22
- Nam June Paik 23
Zen for head 23
- Nauman, Bruce 45-6, 75
Onze fotografias coloridas 46; fig.39
- Newman, Barnett 16-17, 29
- Noland, Kenneth 21, 29, 30
- Objetos Específicos 30
- obras baseadas em música 22-3
- obras baseadas em números 40-1
- obras baseadas em performances 20, 23, 24-5, 63, 75; figs.13, 15, 51
- obras baseadas em processos 7
- obras coletivas 49
- Observação de Massa 72
- Oldenburg, Claes 28
- Olitski, Jules 21, 30-1
Dois vezes desarmado 30; fig.18
- Ono, Yoko 22
Cut Piece 22; fig.13
- Opalka, Roman 38, 40
- Osborne, Peter 43
- Ostrich*, revista 45
- Parmentier, Michel 57; fig.43
- Picabia, Francis
L'œil cacodylate 14; fig.6
- Picasso, Pablo 11
 pintura de tipo americano 17
 pinturas instrutivas 22
- Piper, Adrian 63-4, 70, 72
 série *Catalise* 63; fig.52
- Pistoletto, Michelangelo 59
 política de identidade 71-3
- Polke, Sigmar
Instâncias superiores ordenam ... 32; fig.21
- Pollock, Jackson 16, 17, 28
- pós-modernismo 9, 74, 75
- produtivismo 15
- racionalismo 24, 38
- radicalismo político 7, 54-73, 75
- Rainer, Yvonne 26
- Ramirez, Mari Carmen 60
- Ramsden, Mel 31, 35, 49, 76
Pintura secreta 31; fig.19
- Ratcatcher*, revista 45
- Rauschenberg, Robert 17
Desenho de De Kooning apagado 18-19; fig.10
Factum I and II 17-18; fig.8
readymades 11-13, 19, 25-6, 27, 49
- realismo socialista 15, 62
- realismo 16
- Red Herring*, revista 66
- Reinhardt, Ad 41, 43
- revoluções no paradigma 52
- Rewriting Conceptual Art* 9
- Rosler, Martha
Semiótica da cozinha 71-2; fig.60
- Rothko, Mark 6, 16, 17, 21
- Ruscha, Ed 46
 livros de fotos 46; fig.37
- Rushton, Dave 67
- Saussure, Ferdinand de 52
School Press 67
School 45
 semiótica 52, 64-5, 71
- Siegelaub, Seth 35-6, 37
- situacionistas 19, 55, 57
- Smith, Jack 23
- Smith, Terry 67
- Smithson, Robert 46, 48-9
Mônumentos de Passaic 48; fig.41
- Sociedade para a Arte
 Teórica 49
- sociologismo 52
- Stella, Frank 29-30
Six Mile Bottom 29; fig.17
- Stezaker, John 45
- Still, Clyfford 16, 17
Suporte para garrafas 12; fig.3
- surrealismo 15, 17, 19
- Tatlin, Vladimir 11
 teoria francesa, influência da 52, 64, 66
- The Fox*, revista 66; fig.55
- Toroni, Niele 57; fig.43
- Tucumán arde* (1968) 60-1, 72; fig.48
- Ukeles, Mierle Laderman 63; fig.51
- União Soviética 9, 14, 17, 62-3
- Wall, Jeff 45
- Weiner, Lawrence 35, 36-7
Uma remoção de 1 x 1m do reboco ou estuque... 37; fig.28
Quando atitudes tornam-se forma (1969) 45; fig.34
- Wittgenstein, Ludwig 19
- Young, La Monte 23