

A DESMATERIALIZAÇÃO DA ARTE

Lucy R. Lippard e John Chandler

desmaterialização arte contemporânea
arte conceitual minimalismo

A arte conceitual é o foco principal do texto, no qual se discutem, primeiramente, manifestações artísticas que enfatizavam o processo de pensamento em detrimento da materialidade física. A análise é escrita no momento em que ocorriam as exposições e obras que marcaram a arte conceitual. Em tal contexto, foi considerada a possibilidade de desintegração da própria crítica de arte, já que a arte conceitual seria uma arte sobre a crítica, em vez de arte como arte. Por fim, discorre-se acerca da possibilidade de fusão entre prazer intelectual e estético, quando o trabalho de arte pode ser tanto visualmente forte quanto teoricamente complexo.

Durante os anos 60, os anti-intelectuais e emocionais/intuitivos processos de produção artística – característicos das duas últimas décadas – começaram a ceder lugar a uma arte ultraconceitual que enfatiza quase exclusivamente o processo de pensamento. À medida que o trabalho é projetado no estúdio – mas executado em outro lugar por um artífice profissional –, o objeto se torna meramente produto final, e muitos artistas perdem interesse pela evolução física do trabalho de arte. O ateliê vai novamente se tornando um [lo- cal de] estudo. Tal tendência parece provocar profunda desmaterialização da arte, especialmente da arte como objeto, e, se continuar a prevalecer, pode resultar no fato de o objeto se tornar completamente obsoleto.

DEMATERIALIZATION OF ART | *Conceptual art is the prime focus of the text, in which artistic expressions are first discussed, which emphasized the thinking process in detriment to the physical materiality. The analysis is written at a time when exhibitions and works occurred that marked conceptual art. In this context, the possibility of disintegrating the actual art criticism was considered since conceptual art would be an art about criticism instead of art as art. Lastly, there is a discussion about the possible fusion between intellectual and aesthetic pleasure, when the work of art can be both visually strong and theoretically complex.* | **Dematerialization, contemporary art, conceptual art, minimalism.**

Robert Morris, Sem título, 1965
Espelhos sobre madeira. 914 X 914 X 914mm
Coleção TATE, Londres

As artes visuais, no momento, parecem pairar numa encruzilhada que bem se poderia revelar como duas estradas para um mesmo lugar, apesar de aparentarem vir de duas fontes: arte como ideia e arte como ação. No primeiro caso, a matéria é negada, pois a sensação foi convertida em conceito; no segundo caso, a matéria foi transformada em energia e tempo-movimento. Se o trabalho de arte completamente conceitual, no qual o objeto é apenas um epílogo para o conceito plenamente desenvolvido, parece excluir o *objet d'art*, o mesmo ocorre com a força 'primitivizadora' de identificação sensual e envolvimento em um trabalho tão expandido, que é inseparável de seus contextos não artísticos. Então os extremamente frios e rejeitivos [*rejective*, no original] projetos de Judd, Le Witt e outros têm muito em comum com as menos desenvolvidas, mas talvez eventualmente mais férteis, ambições sinestésicas de Robert Whitman, Robert Rauschenberg e Michael Kirby ou a dança de Yvonne Rainer e Alex Hay, entre outros. Esse fato é mais claramente ilustrado pelo trabalho de Robert Morris, que tem lidado com a ideia como ideia, ideia como objeto e ideia como performance. De fato, o meio performance vem se tornando uma terra de ninguém (ou de todos) na qual artistas visuais cujos estilos, ainda que completamente discrepantes, se podem encontrar e até concordar.¹ Conforme o elemento tempo se torna um ponto focal para tantos experimentos nas artes visuais, aspectos de dança, filme e música tornam-se prováveis acessórios para pintura e escultura, que por sua vez são passíveis de ser absorvidas de modos inesperados pelas artes performáticas.

Outra possibilidade que permite a combinação de arte como ideia e arte como ação é o uso de um esquema serial, apesar da recente exposição *Art in Series*, no Finch College Museum of Art, organiza-

da por Mel Bochner que, mesmo sendo uma boa exposição, teria indicado que apenas os princípios mais básicos do serialismo vêm sendo adaptados para as artes plásticas. Imobilizadas pela tradição, pintura e escultura têm até recentemente ficado para trás de música, poesia e filme no uso de métodos seriais.

Movimento é a fonte da produção de padrões, e pode parecer que o filme, ao contrário da pintura ou escultura, seria a arte visual mais adequada para retratar movimento e tempo. Pinturas como as de Larry Poons e esculturas como as de Sol LeWitt, entretanto, oferecem meios bem-sucedidos de apresentar tempo-movimento sem algo realmente se movendo (como, de outro modo, fazem as esculturas moles de Oldenburg). São como o tempo de exposição na fotografia e, como tal, revelam padrões espaço-temporais que são invisíveis para quem as está vendo somente em sequência. Tais tempos de exposição são como acordes em música, nos quais o padrão é descoberto na verticalidade e simultaneidade dos elementos arranjados, em vez de horizontal e sequencialmente, como ocorre na melodia. Assim, essas exposições temporais são duplas ou múltiplas exposições. Os projetos seriais de LeWitt são feitos de partes que, apesar de cada parte poder ser vista separadamente como escultura e em sequência, podem também ser vistas simultaneamente como uma coisa (uma das influências de LeWitt, e também de Duchamp, foi Muybridge). De qualquer modo, as partes às vezes chamam atenção para si mesmas, com o infeliz resultado de que o todo não tem a unidade de um acorde; ele está na mente ou no trabalho de desenho que esboça todas as possibilidades (mais do que no olho), e aí o todo atinge sua completa simplicidade e unidade. Uma série é veículo apropriado para uma arte ultraconceitual, uma vez que pensar é raciocínio ou descobrir re-

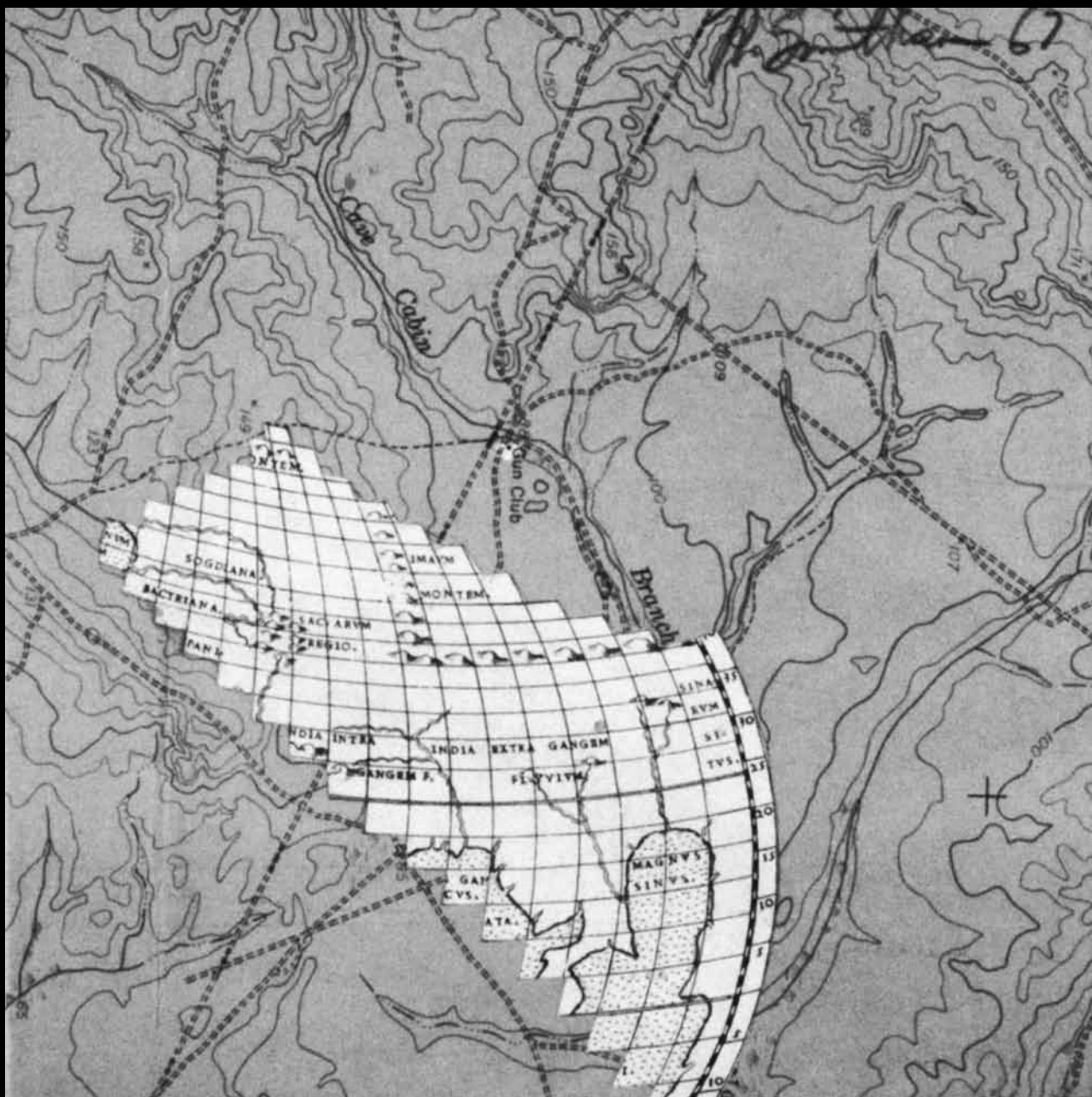
lações fixas, correspondências e proporções entre coisas, no tempo assim como no espaço.

Uma arte altamente conceitual, como uma arte extremamente rejeitiva [*rejective*, no original] ou uma arte aparentemente feita do acaso, perturba detratores porque não há “o suficiente para olhar”, ou ainda não o suficiente do que eles estão acostumados a procurar. Pinturas monótonas ou de aparência extremamente simples e objetos totalmente “estúpidos” existem no tempo assim como no espaço devido a dois aspectos da experiência do ver. Primeiro eles demandam mais participação do espectador, apesar de sua aparente hostilidade (que não é tanto hostilidade, mas indiferença e autossuficiência). Mais tempo tem que ser gasto na experiência imediata de um trabalho menos detalhado, pois o espectador está acostumado a focalizar os detalhes e absorver uma impressão da peça com a ajuda desses detalhes. Em segundo lugar, o tempo gasto olhando um trabalho “vazio” ou com um mínimo de ação, parece infinitamente mais longo do que o tempo-preenchido-com-ação-e-detalle. Esse elemento temporal é, certamente, psicológico, mas permite ao artista uma alternativa ou uma extensão do método serial. O filme *Duração da onda*, do pintor-escultor Michael Snow, por exemplo, é tortuosamente estendido dentro de seus 45 minutos de duração. Quando a câmera, se aproximando bem lentamente do fundo de um grande *loft*, alcança a série de janelas e finalmente a fotografia de uma superfície de água — ou ondas —, entre duas [das janelas] e, quando a fotografia gradualmente preenche a tela, o observador está consciente de uma quase insuportável antecipação, que parece resultado de uma igualmente insuportável duração estendida além de nosso tempo normal de ver; a intensidade é reforçada pelo som, que durante a maior parte do filme é monótono, aumentando o tom e o

volume até o final ser um zumbido estridente, tanto excitante quanto aflitivo.

Joseph Schillinger, cubista americano de menor importância que escreveu, ao longo de 25 anos, um livro muito extraordinário chamado *Os princípios matemáticos das artes*, dividiu a evolução histórica da arte em cinco “zonas”, que se substituem em crescente aceleração: 1. Pré-estética, a etapa biológica da imitação; 2. Estética-tradicional, uma arte mágica, ritual-religiosa; 3. Estética-emocional, expressões artísticas das emoções, autoexpressão, arte pela arte; 4. Estética-racional, caracterizada pelo empirismo, arte experimental, arte do romance; 5. Científica, pós-estética, a qual possibilitará manufatura, distribuição e consumo de um perfeito produto artístico, e a que será caracterizada pela fusão das formas artísticas e materiais e, finalmente, uma “desintegração da arte”, a “abstração e a liberação da ideia”.²

Dada essa conjuntura, podemos agora estar num período transitório entre as duas últimas fases, embora alguém dificilmente possa concebê-las como literalmente as últimas fases que as artes visuais terão. Após o processo intuitivo de recriar realidades estéticas através do corpo do próprio homem, o processo de reprodução ou imitação, a lógica matemática entra na arte. (A máxima da Bauhaus “menos é mais” foi antecipada por William de Occam quando ele escreveu: “o que pode ser explicado por menos princípios, é desnecessariamente explicado por mais”; nominalismo e minimalismo têm mais em comum do que aliteração.) A partir de então, o homem torna-se cada vez mais consciente do curso de sua evolução, começando a criar diretamente a partir de princípios sem a interseção com a realidade reprodutiva. Isso claramente corresponde à interpretação greenberguiana do modernismo (uma palavra usada muito antes de



Robert Smithson. Fragmento de Mapa, 1967
Colagem de mapa
15,24 X 15,24cm
Coleção do Espólio de Robert Smithson

Greenberg, apesar de seus discípulos insistirem em lhe atribuir). A fase final “pós-estética” suplanta essa autoconsciência, uma arte autocrítica que responde a outra arte de acordo com um programa determinista. Comprometidos com a abertura em vez de com o estreitamento, os mais novos trabalhos oferecem um curioso tipo de utopismo que não deveria ser confundido com o niilismo salvo no que, como todas as utopias, indiretamente advoga uma tabula rasa; como a maioria das utopias, ele não tem expressão concreta.

A arte desmaterializada só é pós-estética em suas crescentes ênfases não visuais. A estética do princípio é ainda uma estética, como implícita por frequentes declarações de matemáticos e cientistas sobre a beleza de uma equação, fórmula ou solução: “por que um critério estético pode ter sucesso tão frequentemente? É só isso que satisfaz aos físicos? Penso que há apenas uma resposta — a natureza é inerentemente bonita” (Murray Gell-Mann, físico); “Nesse caso, houve um momento em que eu soube como a natureza funcionava. Ela tinha elegância e beleza. A maldita coisa era reluzente” (Richard Feynman, vencedor do Prêmio Nobel).³ Quanto mais se leem essas declarações, mais aparente se torna o fato de que a tentativa do cientista de descobrir, talvez até para impor ordem e estrutura no universo, recaí nessas suposições que são essencialmente estéticas. A ordem em si mesma e suas implícitas simplicidade e unidade são critérios estéticos.

A desintegração que Schillinger previu está obviamente implícita na ruptura desde 1958 ou aquela dos meios tradicionais, e na introdução dos eletrônicos, luz, som e, mais importante, nas atitudes performáticas em pintura e escultura — a até agora não realizada revolução intermídia cujo profeta é John Cage. Isso é também implícito pela atual obsessão internacional por entropia. De acordo com Wylie Sypher, por exemplo,

*O futuro é aquele no qual o tempo torna-se efetivo, e a marca do tempo é uma desordem crescente para a qual nosso sistema tende... Durante o curso do tempo, a entropia cresce. O tempo pode ser medido pela perda de estrutura em nosso sistema, sua tendência a regredir àquele caos original do qual ele pode ter emergido... Um significado do tempo é a deriva em direção à inércia.*⁴

Hoje muitos artistas estão interessados numa ordem que incorpora implicações de desordem e acaso, em uma negação de ativa ordenação das partes em favor da apresentação do todo.⁵ No início do século XX o anúncio de um elemento de indeterminação e relatividade no sistema científico foi um agente na ascensão da abstração irracional. As afirmações antiarte de Platão, sua oposição à arte imitativa e representativa, e seu desprezo pelos produtos dos artistas, os quais ele considerava insanos, são muito familiares para rever aqui, mas é interessante retomá-los, tendo em vista a atual tendência de retorno à “normalidade” — como evidenciado pela provocativa abertura da exposição no cooperativo Lannis Museum of Normal Art, no East Village, em que foram vistas muitas das obras aqui discutidas. Na verdade, o “museu” seria mais adequadamente nomeado Museu da Arte Anormal, uma vez que presta discreta homenagem ao falecido Ad Reinhardt e a sua insistência de que somente “arte-como-arte” é normal para a arte. (O pintor-diretor Joseph Kosuth admite sua pedante tendência, também relacionável aos dogmas de Reinhardt, no trocadilho com escolas normais.) “Nenhuma ideia”, no entanto, era uma das regras de Reinhardt, e seu ideal não incluía o ultraconceitual. Quando trabalhos de arte, como palavras, são signos que carregam ideias, não são coisas em si, mas símbolos ou representantes de coisas. Um trabalho é um meio em vez de um fim

em si mesmo ou “arte-como-arte”. O meio não precisa ser a mensagem, e alguma arte ultraconceitual parece declarar que mídias artísticas convencionais não são mais adequadas como meios para ser mensagens em si mesmas. A seguinte lista, aleatoriamente selecionada de uma horda de exemplos de altamente variados tipos de arte ultraconceitual ou desmaterializada, inclui alguns que quase totalmente eliminaram o elemento visual físico:

Robert Rauschenberg: *desenho de De Kooning apagado, então exibido como De Kooning apagado por Robert Rauschenberg.*

Yves Klein: *galeria vazia, mostrado em Iris Clert, abril de 1958; e suas esculturas com fumaça, fogo e água.*

Christo: *monumentos temporários, tal como o empacotamento da National Gallery of Modern Art em Roma, em março de 1968.*

Claes Oldenburg: *numerosos projetos de monumentos, incluindo Monumento Cívico Plácido, uma trincheira escavada e preenchida novamente por coveiros atrás do Metropolitan Museum (aceito pela exposição de escultura da cidade de Nova York, outono de 1967).*

Robert Morris: *numerosos projetos do começo dos anos 60, incluindo seu Fichário de referências cruzadas, e seus quatro cubos de espelhos que desapareciam em seus reflexos; seu projeto para jatos de vapor como escultura (recusado pela exposição de escultura da cidade de Nova York, em 1967) e para um baixo muro circular de terra a ser erguido no aeroporto do Texas.*

Carl Andre: *120 tijolos para serem arrumados de acordo com suas matemáticas possibilidades; o negativo da primeira mostra de tijolo, na qual o espaço vazio era a substância das formas,*

e o espaço vazio da primeira mostra que foi preenchido por tijolos (Tibor de Nagy, Nova York, em 1966 e Dwan Gallery, Los Angeles, em 1967); azulejos espalhados; uma pilha de areia cônica na exposição de monumentos no Museum of Contemporary Crafts, primavera de 1967, formada pela gravidade da areia que era despejada no andar de baixo, que desintegrava à medida que o corpo enterrado abaixo era decomposto (ver Dan Graham, Arts, janeiro 1968).

Sol LeWitt: *projetos seriais “não visuais” incorporando lógica conceitual e ilógica visual; exibição na Konrad Fischer Gallery, Düsseldorf, janeiro de 1968, de uma série de cubos escondidos indicados por linhas desenhadas a partir de suas bases; projeto para um cubo sepultado a ser enterrado no aeroporto do Texas.*

Mel Bochner: *quatro painéis de negativos fotostáticos para a exibição Monumentos acima mencionada, três consistindo de citações fac-símile (Duchamp, Sartre, e “John Daniels”) e uma consistindo da definição de dicionário da palavra “bloco”, primavera de 1967.*

Joseph Kosuth: *pintura como ideia, o negativo fotostático sobre tela da definição de dicionário da palavra água, outono de 1967, sua Exposição de Livros na Lannis Gallery, consistindo dos livros favoritos, escolhidos por um grupo de artistas, muitos dos quais eram dicionários, manuais, listas, trabalhos matemáticos.*

Christine Kozlov: *Composições para Estruturas de Áudio; lata de filme aberta contendo um rolo de filme transparente.*

On Kawara: *telas com longitude e latitude de um local no deserto do Saara pintadas nelas; as pinturas de datas: uma tela por dia com as datas*

pintadas nelas (sua diária anotação das manchetes do jornal do dia).

Terry Atkinson e Michael Baldwin: *desenhos conceituais baseados em vários esquemas seriais e conceituais, entre eles, um mapa de uma área de 36 milhas quadradas do Oceano Pacífico a oeste de Oahu, escala de três polegadas por milha (um quadrado vazio); um retângulo com representações lineares dos estados de Iowa e Kentucky, intitulado Mapa para não indicar: Canadá, James Bay, Ontario, Quebec, St. Lawrence River, New Brunswick... e assim por diante.*

Hans Haacke: *escultura cinética em que o movimento é gerado pela grama crescendo num cubo de acrílico; esculturas de gelo, de condensação.*

John Van Saun: *objeto Fogo Caindo.*

William Anastasi: *exibição de pinturas das paredes da galeria nas quais elas estão penduradas, em escala levemente menor, Dwan, Nova York, 1966.*

Walter de Maria: *Desenho desenho, uma folha branca com a palavra "desenho" marcada a lápis no centro.*

Os seguintes, mais esteticamente orientados, são notáveis por sua recusa da esperada substância da pintura e escultura ou identidade:

Dan Flavin: *agregados de luz fluorescente nos quais o objeto tem tanto identidade material quanto imaterial.*

Robert Ryman: *pinturas brancas sobre papel, anexadas às paredes com fita adesiva grosseiramente rasgada, para evitar elegância, acabamento e objetificação; telas não esticadas, 1962.*

Michael Kirby: *esculturas "como instrumentos visuais" envolvendo fotografias e espelhos*

comentando sobre o que é visto em vez de como é visto; também suas performances.

Forrest Myers: *escultura holofote projetada sobre o Thompkins Square Park, outono de 1967; suas "linhas" se estendendo entre pontos distantes na rua ou paisagem.*

Robert Smithson: *projeto para piscina de mercúrio; projetos de mapas.*

Frederic Barthelme: *escultura de fita metálica do chão ao teto em forma de U retilíneo no piso, U oposto no teto; doação do artista para o Lannis Museum of Normal Art.*

Robert Huot: *"pintura" em dois painéis, o primeiro painel sem pintura em náilon texturizado pelo qual a sombra silenciosa do chassi paira opticamente, e, ao lado deste, um chassi vazio.*

E no lado mais literário: os poemas concretos de Dan Graham e seu poema-objeto com letras deslizantes cobertas pela palavra "um", de modo que todas as possíveis permutações são igualmente aceitáveis na relação um-como-um-como-um-como-um; livros de Ed Ruscha como *Various Small Fires and Milk* ou *Every Building on Sunset Strip*; o modesto livro de Bruce Nauman sobre seu trabalho e seus projetos em colaboração com William Wiley; o artigo de Frederick Castle "ilustrado" por simples quadrados com legendas descritivas neles; *Topografia Anekdotica do Acaso* de Daniel Spoerri, os "eventos" de George Brecht, as "correspondências" de Ray Johnson, e inumeráveis outros livros, objetos e projetos listados nos catálogos da editora Something Else.

As artes da performance e filme abundam em material relacionado, entre eles "arte ácida" de Gustav Metzger, as destruições de Ralph Ortiz, e o renascimento, feito por Elaine Sturtevant, do balé dadaísta *Relâche (Cancelamento)* de Erik Sa-

tie, cuja performance em Nova York consistiu no cancelamento da performance.

Há um elemento de humor decisivo na maior parte desse trabalho, o que não significa ele não ser sério; a melhor comédia é sempre arte séria; alguém não entenderia nada de Aristófanes, Swift, Chaplin ou Beckett se supusesse que eles não foram artistas sérios, assim como alguém não entenderia Demócrito se não tivesse em mente o fato de ele ser conhecido como o “filósofo risonho” ou o cínico Menippus se esquecesse sua fama de “o cachorro secreto que morde enquanto ri” (*ridendo dicere verum*). O tipo de humor com o qual esses artistas estão preocupados é realmente *wit* (*sagacidade*), uma palavra anglosaxã que originalmente significa “mente” ou os poderes de argumentação e raciocínio. Um de seus significados é “as faculdades mentais em sua normal condição de sanidade”, assim como em “*to keep one’s wits about him*” (manter-se sagaz), e a palavra gradualmente passou a designar “a habilidade para fazer observações espertas, irônicas ou satíricas, usualmente percebendo o incongruente e o expressando de maneira surpreendente ou epigramática”.

Levando esse paralelo literário em consideração, não é surpreendente que as principais fontes do século 20 para uma arte desmaterializada sejam encontradas no dadaísmo e no surrealismo. Pode-se citar a insistência dadaísta na *tabula rasa* estética assim como social, em reação à ênfase física do cubismo que, apesar de sua quebra inicial da forma sólida, visava recriar o objeto como outra forma igualmente física. Os dadaístas adotaram o *slogan* anarquista de Bakunin “Destruição é criação”; depois, até mesmo Mondrian declarou que o elemento destrutivo tinha sido negligenciado na arte. Picabia apagou um poema como havia sido

escrito num quadro negro em uma demonstração dadaísta, e seu manifesto Amorfista de 1913 foi ilustrado por telas em branco, pois a total oposição de cor neutralizou a cor, e a total oposição da forma cancelou a forma; em 1920, Max Ernst fez um objeto com um machado anexado, e espectadores pagaram para dar pancadas com ele; em vez de destruir o núcleo interior dada-expressionista de seu primeiro Merzbau, Schwitters o escondeu, cercado com uma moldura de estilo De Stijl. Os paralelos continuam. Mas como é tão frequentemente o caso hoje em dia, deve-se retornar a Marcel Duchamp como o protótipo mais válido. Artistas mais jovens provavelmente não consideram Duchamp uma influência ou força particular, assim como Johns, Dine e outros fizeram por volta de 1960; isso se deve à absorção quase total e à aceitação da estética de Duchamp na arte do presente. Ele não é mais singular; ele está disseminado.

Em 1913, Apollinaire descreveu Duchamp como “afastado de preocupações estéticas” e “preocupado com energia”. Duchamp relembra:

a base de meu próprio trabalho antes de vir para a América em 1915 era um desejo de romper as formas – de “as decompor” de maneira bem próxima à que os cubistas tinham feito. Mas eu procurava ir além – muito além – na verdade, completamente em outra direção. Isso foi o que resultou em Nu descendo a escada e eventualmente levou ao meu grande vidro... [O Nu] é uma organização de elementos cinéticos, uma expressão de tempo e espaço através da apresentação abstrata do movimento. Uma pintura é, por necessidade, a justaposição de duas ou mais cores numa superfície. Eu, propositalmente, restringi o Nu à coloração da madeira, de modo que a questão

da pintura per se talvez não fosse levantada. Existem, eu admito, muitos padrões através dos quais essa ideia se pode expressar. Arte seria musa pobre se não existissem. Mas lembre-se, quando consideramos o movimento da forma no espaço num dado tempo, nós entramos no reino da geometria e da matemática, do mesmo modo como fazemos quando construímos uma máquina para esse propósito.⁶

Duchamp não considerava seu *Nu* futurista, porque para ele o futurismo foi:

Uma impressão do mundo mecânico. Ele foi estritamente a continuação do movimento impressionista. Eu não estava interessado nisso. Eu desejava ficar longe do aspecto físico da pintura... Eu estava interessado em ideias – não meramente em produtos visuais. Eu desejava colocar a pintura novamente a serviço da mente. E minha pintura era, claro, imediatamente vista como pintura “intelectual” e “literária”. Era verdade que eu me empenhava em estabelecer-me o mais distante possível das pinturas físicas “agradáveis” e “atrativas”... O dadaísmo era um protesto extremo contra esse lado físico da pintura. Ele era uma atitude metafísica.⁷

Entre as questões levantadas por Duchamp e ainda hoje válidas estão: seu *Criação de poeira*, 1920; seu ready-made *Ruído escondido*, 1919; sua instalação com cordas na exposição surrealista de 1942; sua preocupação, no *Grande vidro*, com sombras, com a percepção e com o cinematográfico, com o invisível, estrutura conceitual que conecta por associação ou “eletricidade” as formas invisíveis; sua ideia de cor temporária ou provisória (como nos moldes machos, que eram pintados em vermelho-chumbo “enquanto esperava cada um para receber sua cor”); seu interesse

pela transparência e imaterialidade do ar como um meio; uma nota sugere a expansão de seu *50cm de ar de Paris*: “Estabelece uma sociedade na qual o indivíduo tem que pagar pelo ar que respira (metros de ar; aprisionamento e ar rarefeito, no caso de não pagamento, simplesmente asfixia; se necessário corte do ar)”; (lojas de *souvenir* no Maine vendem garrafas de ar do Maine). E, finalmente, sua preocupação com definição: “Pegue um dicionário Larousse e copie todas as assim chamadas palavras “abstratas”, isto é, aquelas que não têm referência concreta”; as substitua por signos esquemáticos para formar a base de um novo alfabeto.” (Os sinais deveriam ser alcançados por acaso, por mesmo método que produziu as *Três stopages-padrão*.) Na Caixa verde,⁸ da qual essas notas foram retiradas, Duchamp também falou sobre efeitos seriais e instantâneos aplicáveis à arte, e sobre o elemento temporal da inscrição, assim como seu plano “para um momento por vir (em tal dia, tal data, tal minuto), para inscrever um ready-made... A coisa importante então é apenas essa questão do tempo, esse efeito instantâneo, como um discurso proferido em uma ocasião qualquer mas em *tal e a tal hora*. Isso é um tipo de *rendez-vous*.”

O perigo, ou falácia, de uma arte *ultraconceitual* é que ela seja “apreciada” pelas razões erradas, que ela, assim como o *Porta-garrafas* ou o *Grande vidro*, de Duchamp, se torne principalmente um insinuante objeto de prazer estético em vez de um veículo rigorosamente metafísico para uma ideia pretendida. A ideia tem que ser terrivelmente boa para competir com o objeto, e poucas das ideias contemporâneas listadas acima são finalmente tão boas. Não obstante, a “fineza”, tanto literal quanto alusiva, de temas tais como água, vapor, poeira, planaridade, legibilidade, temporalidade, continua o processo de libertação da arte de sua

qualidade objetual. Alguns desses artistas afirmam que a ideia é autogeradora e autoconclusiva, e que construir a escultura ou pintar a pintura é simplesmente o passo tradicional, esperado, e finalmente desnecessário à estética. No entanto, muito pouco de seus trabalhos é realmente conceitual a ponto de excluir o concreto completamente. Por outro lado, ideias como as da trincheira de Oldenburg ou do cubo enterrado de LeWitt são ambas tangíveis e intangíveis, simples e complexas. Elas abrem a arte para o intelecto sem a transferir para nenhuma outra área cultural ou transcultural. Arte visual ainda é visual até mesmo quando é invisível ou visionária. A mudança de ênfase da arte como produto para a arte como ideia libertou o artista de limitações presentes – tanto econômicas quanto técnicas. Pode ser que trabalhos de arte que não podem ser realizados agora por falta de meios serão concretizados em alguma data futura. O artista como pensador, sujeitado a nenhuma das limitações do artista como artesão, pode projetar uma arte visionária e utópica que não é menos arte do que trabalhos concretos. A arquitetura fornece muitos precedentes para esse tipo de arte não materializada; o arranha-céu de quilômetros de altura de Wright não é menos arte por não ter expressão correta, e de fato, se tivesse sido feito, teria sido útil e, portanto, fora da arte. Além disso, uma vez que negociantes não podem vender arte-como-ideia, o materialismo econômico é negado junto com o materialismo físico.

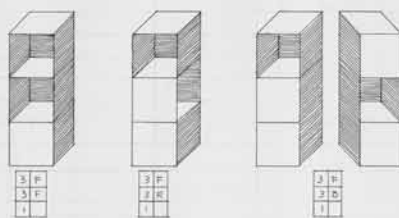
Não visual não deve ser confundido com não visível; o foco conceitual pode ser inteiramente oculto ou não ser importante para o sucesso ou fracasso do trabalho. O conceito pode determinar os meios da produção sem afetar o produto em si; arte conceitual não precisa comunicar seus conceitos. A audiência num concerto de Cage ou numa performance de dança de Rainer nunca co-

nhecerá qual é a estrutura conceitual do trabalho. No outro extremo está a alegação de LeWitt:

Lógica pode ser usada para camuflar a real intenção do artista, para embalar o espectador na crença de que ele compreende o trabalho, ou para inferir uma situação paradoxal (como a lógica versus ilógica). As ideias não precisam ser complexas. A maioria das ideias que são bem-sucedidas é ridiculamente simples. Ideias bem-sucedidas têm geralmente a aparência de simplicidade, porque parecem inevitáveis.⁹

Dessa forma, a dificuldade da arte conceitual abstrata não recai na ideia, mas em encontrar meios de expressar aquela ideia, de modo que seja imediatamente aparente para o espectador. Em matemática ou ciência, quanto mais simples é a explanação ou fórmula, mais satisfatória ela parece ser, e reduzir a grande complexidade do universo a uma simples e única equação ou metáfora é o objetivo. Mesmo a simples progressão de 1, 2, 3 na peça fluorescente de Dan Flavin *O três nominal*, de 1963; *Para William de Occam* ou o 1, 2, 3, 4, painéis pendurados em acrílico escuro de David Lee na Finch são suficientes para satisfazer a demanda inicial de arte racional. Até os esquemas aparentemente mais elaborados, como as múltiplas inversões de Larry Poons, embora exijam mais deliberação para detectar, uma vez encontrados são apenas levemente mais complicados do que os simples. Talvez isso, ou a “camuflagem” mencionada por LeWitt, seja a razão para a popularidade de motivos herméticos hoje. Hermetismo de um tipo ou de outro, manifestado como fechamento ou monotonalidade e quase invisibilidade, como incomunicável fachada em branco ou como excessiva duração, ajuda a manter a desejada indiferença num trabalho, confrontado pelo especta-

331/ THREE THREE-PART VARIATIONS IN WHICH TWO ADJACENT CUBES HAVE ONE SIDE REMOVED (S) WHILE THE REMAINING CUBE IS SOLID.



F, B & R ARE FRONT, BACK & RIGHT AND REFER TO SIDES REMOVED. BACK VIEW IS ALSO SHOWN

S. LeWitt

Sol LeWitt. Variações de três partes em três diferentes tipos de cubos 331, 1967
Tinta e grafite em papel, 29,8 x 60,3cm

dor ordinário ou suspeitosamente ávido, enquanto, ao mesmo tempo, satisfaz o desejo do artista por dificuldade e atrai o espectador disposto a se comprometer em um nível mais profundo.

Muito da recente arte conceitual é ilustração em um sentido, na forma de desenhos ou modelos para projetos quase impossíveis que provavelmente não serão jamais realizados, ou que, em muitos casos, não *precisam* de desenvolvimento além. De acordo com Joseph Kosuth, “Tudo que faço são modelos. Os efetivos trabalhos de arte são ideias. Em vez de ‘ideais’, os modelos são aproximações visuais de um objeto de arte particular que tenho em mente.”¹⁰ A contribuição de Mel Bochner para a exposição serial da Finch – *Dezesseis isomorfos* – é um modelo *a posteriori* – um modelo para uma peça já executada e desmontada. Seus 16 módulos são fotografias seriais de um projeto montado em pequenos blocos pretos especificamente para ser fotografado.

O interesse em desenhos preparatórios toscos, que se tornou uma espécie de fetiche entre os *primary structurists* (estruturadores primários) é indicativo de furtiva nostalgia por certo brilho de execução que lhe é negado pelo próprio trabalho. Por outro lado, a exposição de desenhos preparatórios de Bochner na Escola de Artes Visuais no ano passado, consistindo em cinco idênticas folhas de caderno preenchidas com cópias xerox das “obras” (incluindo listas, notas, especificações para e contas de fabricantes, contribuições de poetas e arquitetos), trouxe outro ponto: o conceito de desenho como pseudopintura foi banido, e o desenho foi trazido de volta para sua função original como esboço ou meio para trabalhar ideias – visuais ou intuitivas. Não obstante, a ênfase nos diagramas e projetos, em modelos e desenhos preparatórios em vez de peças finalizadas, é geralmente acompanhada pela existência das peças

finalizadas, e essas são bem-sucedidas somente se a ideia – original ou não – foi bem traduzida em termos visuais. Todos os artistas mencionados aqui eram presumivelmente atraídos pelas artes visuais para poder expressar algo concretamente. Eles começaram fazendo trabalhos de caráter fortemente visual – pinturas e esculturas convencionais – e eles podem retornar a ela a qualquer momento. O exemplo de Duchamp da quase total abstenção provavelmente não vai atrair muitos, ainda que alguns artistas muito inteligentes mas formalmente não originais continuarão a fazer “arte” que é amplamente uma ilustração de ideias em vez de visual ou ultraconceitual; suas obras se tornam um verdadeiro [Instituto] Smithsonian de fatos e invenções coletados – artefatos tecnológicos. Certamente o uso do objeto de arte como veículo para ideias não é novo. No curso da história da arte, foi somente no final do século 19 que uma alternativa foi oferecida pela proposta de que arte é estritamente “retiniana” ou sensual em efeito – uma proposição que chegou até nós como a formal ou corrente principal modernista.¹¹ Ao longo da história, a arte não foi apenas descritiva, mas veículo para ideias – religiosas, políticas, místicas; o objeto é apropriado com fé. O que uma coisa parece e aquilo sobre o que é podem ser complementares, mas não necessariamente idênticos, o que raramente ocorre.

Sol LeWitt vê a arte ultraconceitual como uma “arte para cego” ou “arte não visual”, cuja lógica é conceitual e cuja aparência visual é incidental, regulada inteiramente pelo conceito em detrimento da aparência. “A ideia se torna uma máquina que faz a arte”, ele disse. Seus projetos mais recentes, como boa parte de outra arte baseada em séries, são inteiramente planejados de modo conceitual, mas contêm alguns aspectos visuais que não fazem “sentido” para o observador, como uma for-

ma que tem que ser completamente contida em outra e requer fé em vez da visão, ou que possui uma estranha proporção que parece não funcionar visualmente. Uma “estrutura não visual” é não visual porque não inspira a resposta típica à arte; não faz sentido compositivo, assim como a pintura primária ou estrutura não relacional desconsidera equilíbrio compositivo. Nesse sentido, pode incorporar o irracional e o racional, a desordem assim como a ordem.

Assim, algumas das mais racionais concepções de arte são visualmente sem sentido. A extensão pela qual a racionalidade é tomada pode ser tão obsessiva e pessoal, que essa racionalidade é finalmente subvertida, e a arte mais conceitual pode assumir uma aura de enorme irracionalidade. Hanne Darboven faz folhas de desenhos seriais em papel gráfico – infinitas permutações com base em complexas combinações numéricas; quanto mais ela faz, mais desdobramentos tornam-se possíveis, e mesmo centenas de desenhos com suporte na precisão da precisão da precisão a partir de uma combinação só implicam a derradeira infinidade. Suas decisões quanto ao que seguir e ao que abandonar são estéticas. [A arte] de Darboven também é um tipo de arte para homens cegos; os próprios trabalhos têm analogias com Braille; passam diretamente do intelectual para o sensual, ignorando quase inteiramente o visual. O ilegível mas fundamentalmente ordenado emaranhado de linhas que conectam ponto a ponto é *sentido* pelo matemático leigo mais do que é entendido racional ou visualmente. Com frequência não há nem mesmo um padrão perceptível. Os tijolos e placas de metal de Carl Andre parecem simples, mas resultam de uma motivação extremamente complexa; ele oferece arte clássica como alternativa para arte plástica: “Enquanto a arte plástica é um registro ou processo repetido, arte clássica

fornece as partículas de um processo contínuo.”¹² Como Darboven e Andre, e como Eva Hesse em suas formas idênticas infinitamente repetidas ou linhas de formas curiosamente exóticas (mas discretas), muitos artistas ultraconceituais parecem saturar suas premissas externamente sãs e didáticas com intensidade poética e adensada que quase equivale à insanidade. Afinal de contas, quão normal é a arte normal?

Esses artistas estão muito mais “dentro” de seus trabalhos do que outros, como Peter Young em suas pinturas binárias de número ou Bernar Venet em suas fiéis cópias ou explosões de diagramas científicos recentes e fórmulas obtidas dos laboratórios de Brookhaven. Seus trabalhos representam meramente uma simples ideia, mas permanecem, deliberadamente, fora – um comentário sobre arte como ideia, como foram alguns trabalhos pré-Pop como os de Dine ou Magritte (as séries de número e letra de Johns parecem partilhar o envolvimento do primeiro grupo). As “pinturas” de Venet são visualmente simples e até, apesar de suas intenções, decorativas. Elas estão além da compreensão visual do próprio artista, que, sabendo ser sua audiência igualmente não iniciada, fornece “explicações” gravadas que só compõem a perplexidade de um espectador que demanda o “significado” do trabalho.

A [noção de] arte ideia vem sendo vista como arte sobre crítica, em vez de arte como arte ou mesmo arte sobre arte. Ao contrário, a desmaterialização do objeto pode eventualmente levar à desintegração da crítica tal como é hoje conhecida. A pedante ou didática ou dogmática base enfatizada por muitos desses artistas é incorporada na arte. Ela ignora a crítica como tal. O julgamento de ideias é menos interessante do que seguir as ideias estritamente. Nesse processo, pode-se descobrir que alguma coisa é tanto uma boa ideia, isto é, fértil e aberta o suficiente para sugerir infi-

nitais possibilidades ou uma ideia medíocre, isto é, exaustiva, ou uma ideia ruim, isto é, já esgotada ou sem substância ou com tão pouca, que não possa ser levada adiante. (O mesmo pode ser aplicado ao estilo no sentido formal, e estilo, exceto como marca pessoal, tende a desaparecer no caminho da novidade.) Se o objeto se torna obsoleto, a distância objetiva se torna obsoleta. Em um futuro próximo pode ser necessário para o escritor ser um artista, assim como para o artista ser um escritor. Ainda haverá estudiosos e historiadores da arte, mas a crítica contemporânea talvez tenha que escolher entre originalidade criativa e historicismo explanatório.

A arte ultraconceitual será pensada por alguns como “formalista” devido à simplicidade e austeridade que compartilha com o melhor da pintura e da escultura nesse momento. Na verdade é tão antiformal quanto a maioria do expressionismo amorfo ou jornalístico. Ela representa a suspensão do realismo, até mesmo do realismo formal, do realismo cor, e todos os outros “novos realismos”. Entretanto, a ideia de que a arte pode ser experimentada para extrair uma ideia ou destacar um esquema intelectual, assim como perceber sua essência formal, continua da opositiva premissa formalista que pintura e esculturas devem ser olhadas como objetos *per se* em vez de referências para outras imagens e representação. Como arte visual, um trabalho altamente conceitual ainda suporta ou depende daquilo com o que ele parece, mas principalmente tendências rejeitivas [*rejective*, no original] em sua ênfase na singularidade e na autonomia limitaram a quantidade de informação dada e, portanto, a quantidade de análise formal possível. E vêm colocando a crítica e o observador para pensar sobre o que eles veem, em vez de simplesmente enfatizar o impacto formal e emotivo. Prazer intelectual e es-

tético podem fundir-se nessa experiência quando o trabalho é tanto visualmente forte quanto teoricamente complexo.

Cerca de 30 anos atrás, Ortega escreveu sobre a “nova arte”: “a tarefa que ela se designa é enorme; ela quer criar a partir do nada. Depois, eu espero, ela estará completa com menos e alcançará mais.”¹³ Plenamente consciente da dificuldade da nova arte, ele provavelmente não se surpreenderia em descobrir que uma geração ou mais depois o artista alcançou mais com menos, continuando a fazer algo do “nada” 50 anos após o *Branco sobre o branco*,¹⁴ de Malevich, que parece ter definido o nada de uma vez por todas. Ainda não sabemos quão pouco “nada” pode ser. Chegou-se a um derradeiro ponto zero, de pinturas pretas, pinturas brancas, feixes de luz, filme transparente, concertos silenciosos, esculturas invisíveis ou qualquer um dos outros projetos mencionados acima? Isso dificilmente parece provável.

Tradução Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade

Revisão técnica Tadeu Capistrano

NOTAS

Texto escrito no final de 1967 e originalmente publicado em *Art International*, n. 12, fevereiro de 1968: 31-36.

1 Ver *Tulane Drama Review*, inverno 1965, que inclui artigos de Cage, Oldenburg, Rainer, Morris, Kaprow, Young e um bom artigo introdutório no *The New Theatre*, de Michael Kirby.

2 Schillinger, Joseph. *The Mathematical Basis of the Arts*. New York: Philosophical Library, 1948: 17.

3 Citado em Edson, Lee. Two Men in Search of the Quark. *New York Times Magazine*, 8.10.1967.

4 Sypher, Wylie. *Loss of Self in Modern Literature and Art*. New York: Vintage, 1962:73-74. A palavra [entropia], também vem sendo aplicada para diferenciar áreas da arte recente por Robert Smithson e Piero Gilardi; ela aparece como título de histórias curtas assim como, por exemplo, por Thomas Pynchon.

5 No mundo da arte de Nova York, a ideia parece ter-se originado com Donald Judd.

6 Marcel Duchamp, *Collection of the Societé Anonyme; Museum of Modern Art 1920*, Yale University Art Gallery, New Haven, 1950: 148, e J.J. Sweeney, Eleven Europeans in America, *Museum of Modern Art Bulletin*, v. 13, n. 4-5, 1946 (entrevista com Duchamp).

7 Duchamp entrevistado por Sweeney, op. cit.

8 *From the Green Box*, traduzido e introduzido por George Heard Hamilton, New Haven: Ready-made Press, 1957.

9 Sol LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, *Artforum*, verão de 1967: 80. [Disponível em http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/paragraphs%20on%20conceptual%20art.htm (NT)].

10 Non-Anthropomorphic Art por Four Young Artists: Four Statements, Lannis Gallery, fevereiro de 1967.

11 Duchamp, entrevista como Sweeney, op.cit.

12 Citado em Dan Graham, Carl Andre, *Arts*, janeiro de 1968.

13 Ortega y Gasset, José. *The dehumanization of Art*. New York: Doubleday Anchor, 1956: 50.

14 *White on White*, no original (NT).

Lucy Lippard é crítica de arte e curadora norte-americana internacionalmente atuante. Muito influente, sobretudo durante o final dos anos 60 e começo da década de 1970, e suas considerações foram importantes para a conceitualização da arte então emergente; foi curadora das históricas exposições *Eccentric Abstraction* (1966, Marilyn Fischbach's Gallery, Nova York), *Rejective Art* (1967), a primeira e maior exposição itinerante do minimalismo que incluiu trabalhos de Carl Andre, Mel Bochner, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martin, Robert Morris, Robert Ryman, Tony Smith, entre outros. Publicou diversos livros sobre arte contemporânea, entre eles: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (1973), *Ad Reinhardt* (1981), *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist art* (1995), *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society* (1997), e *Defining Eye: Women Photographers of the 20th Century* (1997).

John Chandler é crítico de arte e curador. Atuou como diretor do *Center for Maine Contemporary Art* em Rockport, Maine, onde curou exposições como *Photographing Maine: 1840-2000*, em parceria com Bruce Brown. Foi colaborador da *Art International*, importante revista inglesa, que entre 1957 e 1984 publicava quatro edições anuais. Também colaborou com a *ArtsCanada*.