

O ensino da arte conceitual

Charles Harrison

O texto é a tradução da apresentação do autor, em 23 de janeiro de 2003, no ciclo de conferências Peut-on enseigner l'art aux artistes?, realizado no Museu do Louvre, de 16 de janeiro a 27 de fevereiro. Aborda a emergência do movimento de arte conceitual, no final dos anos 60, e a discussão que ele suscita sobre as competências, condicionando as práticas artísticas e o contexto no qual essas podem ser ensinadas e aprendidas. Diante da crise do paradigma da arte moderna e do declínio acelerado da autoridade da linguagem crítica dominante, Charles Harrison analisa as novas necessidades de descrição e diferenciação, e os conflitos surgidos nas escolas de arte inglesas entre os que preferiam manter os procedimentos de avaliação preestabelecidos e os que buscavam novas estruturas teóricas.

Crítica modernista; arte conceitual; formação de artistas.

Pode-se ensinar arte a artistas? Comentei com um pintor meu amigo que eu havia concordado em falar sobre esse tema. Ele disse que esse era o tipo do assunto que professores de arte discutem no bar quando estão ocupados com outras coisas além de dar aulas. Professores de arte evitam dar aulas porque eles querem poder ver-se como artistas. E, como todo bom modernista sabe, "Arte não é para ser aprendida. E certamente não é para ser ensinada". Quem diz isso é Clive Bell, cujo livro *Art*, publicado originalmente em 1914, constituiu uma das primeiras defesas, na Inglaterra, do movimento moderno, fundamentalmente francês. Bell sem dúvida teria admitido que um estudante pudesse ser ensinado a desenhar uma figura, a elaborar um esquema perspectivo, a misturar e combinar as cores e assim por diante. O que ele queria dizer, acredito, é que o aprendizado de habilidades técnicas não é suficiente para fazer de alguém um artista – ou, pelo menos, não um artista moderno. Na verdade, isso poderia até se tornar um obstáculo, já que Bell acreditava que, "em regra, a arte primitiva é boa". Claro que, em 1914, o primitivismo era uma virtude da vanguarda. Mas pode-se dizer que, durante a maior parte do século 20, o

típico professor de arte moderna era, a seu modo, um primitivo.

O problema era que, durante a maior parte do século passado, ensinar em escolas de arte era a principal fonte de renda para artistas de crença modernista, poucos dos quais conseguiam viver do produto de seu trabalho. Isso levou à formação de pequenas comunidades, entre as quais a troca de idéias sobre arte podia eventualmente fazer parte da interação social. Não sei até que ponto isso se deu na França, mas, na Inglaterra, desde a Segunda Guerra Mundial, certas tendências artísticas costumam ser especificamente associadas a determinadas escolas de arte ou, numa versão atual, a determinados departamentos universitários. A *Pop Art* britânica surgiu em Londres, principalmente no Royal College of Art, no início dos anos 60; a escultura abstrata dos anos 60, na St. Martin's também em Londres; as raízes inglesas do movimento de arte conceitual foram lançadas no Coventry College of Art, no final dos mesmos anos 60; a *Brit Pop* ou Jovem Arte Inglesa (YBA) dos anos 90 está associada ao Goldsmiths' College, no sul de Londres, e assim por diante. Poderiam essas pequenas florações localizadas ser explicadas pela presença de algum professor carismático ou pela adoção

de algum regime educacional característico? Ou seria mais provável que tenham resultado do encontro eventual de indivíduos com interesses comuns, alguns no papel de estudantes, outros no papel, meramente nominal, de professores? Deixo a questão aberta por enquanto, mas terei mais a dizer sobre dois dos casos que mencionei: St. Martin's e Coventry no final dos anos 60 e começo dos 70. Embora meus exemplos provenham de um contexto inglês, espero que o que tenho a dizer seja de alguma relevância para as condições da arte em geral nesse período e para pensar a questão de ela poder ser ensinada e aprendida.

No final dos anos 60 eu dava aulas na St. Martin's School of Art, em Londres, mas não como artista. Meu projeto era incorporar alguma história, teoria e crítica ao trabalho básico nos ateliês de pintura e escultura. Alguns anos antes, um comitê designado pelo governo havia decidido que a história da arte deveria ser ensinada a estudantes de arte – entre outras disciplinas, chamadas de "estudos complementares". Naquele tempo era novidade incluir a história da arte como disciplina acadêmica, de modo que qualquer um que, como eu, tivesse logrado alcançar alguma qualificação relevante, tinha imediatamente assegurado um emprego de meio expediente, fosse ou não devidamente habilitado como professor. Os historiadores da arte, em sua maioria, limitavam-se a imitar os antiquários acadêmicos, de quem eles próprios haviam sido alunos; e, a julgar pela atenção que os estudantes lhes dedicavam, não teria feito muita diferença se suas palestras fossem proferidas em grego. A lembrança de minha primeira aula deixa-me ruborizado. Eu havia lido um livro sobre *choiserie* e ofereci um curso sobre "A Influência das Formas Orientais na Arte Ocidental". No meio daquela primeira aula, achei que deveria tentar envolver os estudantes numa discussão, e então fiz uma pergunta a uma jovem. Ela começou a chorar e saiu correndo da sala. Na época em que comecei a trabalhar na St. Martin's, eu pelo menos acabei aprendendo que o jeito de manter o interesse dos alunos era falar sobre o tipo de arte que eles iriam ver nas galerias.

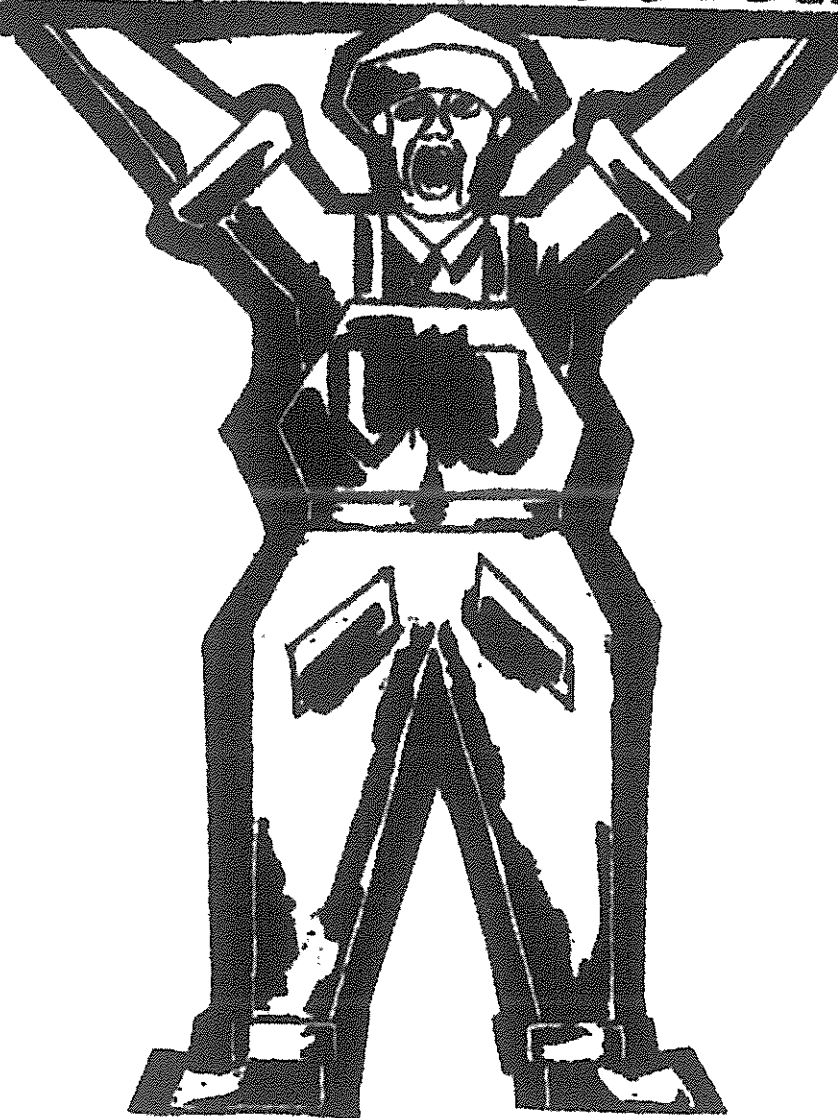
Nos anos 60, a St. Martin's era uma das duas ou três instituições inglesas mais procuradas por qualquer estudante com expectativas de seguir uma carreira de artista plástico, e a mais atraente para aqueles que tinham interesse em escultura, entendida como um meio especificamente modernista. A reputação do curso de escultura na St. Martin's devia-se em grande parte à presença ocasional de Antony Caro como professor no início da década. Foi sob sua orientação que uma "Nova Geração" de jovens escultores surgiu na Inglaterra, assim reconhecida publicamente a partir da celebrada exposição de 1965. O trabalho desse grupo era predominantemente abstrato, em sua maior parte construído e, em muitos casos, claramente preocupado em agradar à pintura modernista americana.

Um dos problemas com o conceito de modernismo é que ele tende a significar coisas diferentes para pessoas de línguas diferentes. Falar de modernismo na Espanha, por exemplo, é evocar a arquitetura de um Antoni Gaudí, enquanto, para um historiador da arte inglês da minha geração, os nomes que logo vêm à mente são os de pintores, na maior parte franceses e americanos: Manet, Cézanne e Matisse, Pollock, Rothko, Newman e Stella, embora certamente não apenas esses. As omissões mais notáveis da tradição modernista assim concebida são Duchamp e os dadaístas, os futuristas italianos, os construtivistas russos, os surrealistas e as várias vanguardas pós-Segunda Guerra Mundial. Como as exceções revelam, há uma tendência a se suspeitar de iniciativas que sejam mais evidentemente engajadas e que se afastem demasiadamente das categorias técnicas tradicionais. Entretanto, mesmo entre os que falam e escrevem em inglês, existe freqüentemente uma discordância a respeito do modernismo: descreveria ele um período delimitado da extensa cultura dos séculos 19 e 20, uma tendência específica da arte daquele período ou, ainda, um corpo mais ou menos coerente de teoria e crítica – qual Clive Bell foi um contribuinte inicial, mas cujo principal paradigma são os textos de Clement Greenberg – ou uma mistura de tudo isso.

ART—LANGUAGE

the artist, the ideologist **WITHOUT VIRTUE** is just like **ANYONE ELSE** without virtue: his **TERROR** is

GRATUITOUS-SUICIDAL



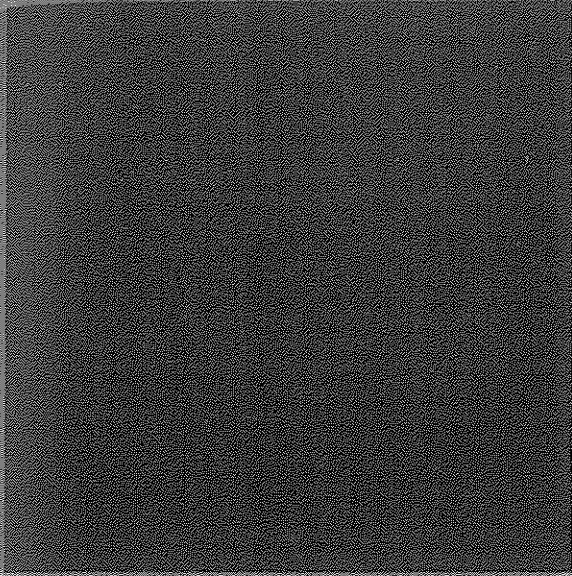
Para nossos propósitos, talvez seja mais útil considerar a última formulação – a mistura. Assim, poderíamos pensar o modernismo como um valor, mas um valor igualmente associado a um corpo teórico e a um determinado período histórico. Esse valor singular seria aquele que o corpo teórico e crítico influente considera comum a diversos trabalhos de arte merecedores de sua atenção em termos estéticos, desde Manet. Para um crítico de crença modernista, o trabalho de arte deveria ser bem realizado tecnicamente, devendo, também, ser politicamente correto em sua tendência; mas não poderia ser significativamente bom a menos que fosse também moderno. E como deveria essa escorregadia qualidade ser avaliada? Com certeza não em termos da relação do trabalho com questões específicas da cultura, menos ainda por sua capacidade de conter e de refletir as características mais próximas e atuais do ambiente físico (afinal de contas, muito da arte canonizada pela crítica modernista é abstrata). O que de fato se buscava no trabalho era uma espécie de diferença crítica em relação a outro trabalho recente e consagrado, no âmbito do mesmo meio tradicional. A medida padrão dessa diferença era que ela implicava a eliminação de quaisquer aspectos ou funções do meio comprovadamente não essenciais – não essenciais, vale dizer, para a estimulação sensível daqueles espectadores que fossem adequadamente providos de sensibilidade.

No início dos anos 60, a arte recente que atraía o interesse da maioria dos estudantes mais atentos na Inglaterra era a arte americana – mais especificamente a arte da Escola de Nova York, de sua emergência nos anos 40 a sua mais recente expansão em inúmeras tendências concorrentes. E, naquela época, a St. Martin's mantinha um canal de comunicação direto com Nova York, graças principalmente aos contatos que Caro tinha estabelecido com Greenberg, com o jovem crítico Michael Fried e com artistas que ambos apoiavam, entre eles Kenneth Noland e Jules Olitski. Resta-nos então a pergunta: poderia a arte moderna, assim entendida, ser ensinada ao estudante iniciante e, em caso afirmativo, como?

Nas escolas de arte inglesas era comum naqueles anos assegurar-se o espírito de comunidade por meio da circulação de estórias – pequenos mitos. Como de praxe, elas se concentravam nas façanhas dos professores e funcionários mais picarescos, e, algumas vezes, dos próprios estudantes. Talvez essas estórias tenham algo a nos dizer sobre os problemas de se ensinar arte moderna para artistas, e sobre a possibilidade ou a inutilidade do empreendimento. De minha época na St. Martin's lembro-me de duas estórias em particular. A primeira era sobre o chefe do Departamento de Escultura, um homem cuja qualificação para o posto tinha menos a ver com as características de seu próprio trabalho artístico – que nunca alguém tinha visto – do que com seus terríveis antecedentes militares e sua ardente dedicação ao departamento pelo qual era responsável. Que eu saiba, ele nunca pretendeu ensinar a arte da escultura para quem quer que fosse. O que ele de fato fazia, dizia-se, era ocasionalmente colocar a cabeça para fora da porta de seu gabinete e gritar no corredor: "Muito bom. Faça mais uma!".

Ensinar pode envolver o aprimoramento de habilidades práticas, mas é claro que inclui também a transmissão de valores. Na verdade, pode-se dizer que o ensino é mais solidamente fundamentado quando há uma correspondência mais clara entre habilidades e valores: quando a questão prática de como algo é feito e a questão teórica sobre a qualidade que algo possa ter podem ser igualmente confrontadas pelos mesmos indivíduos dispondo dos mesmos termos e conceitos. Nesse caso, quando o chefe do Departamento em minha primeira estória encorajou os alunos da St. Martin's a "fazer mais uma", ele sem dúvida pressupunha que de algum modo os alunos compartilhavam com ele seu entendimento tanto do tipo de processo em questão quanto dos critérios relevantes para efeito de avaliação do produto final. Podemos supor que a imagem que ele poderia desejavelmente ter em mente era a de alguma configuração abstrata e possivelmente colorida de formas mais ou menos geométricas – uma espécie de produto da nova "Nova Geração".

Handwritten signature



The content of this painting is invisible; the character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist.



Mas, na verdade, o que tornou essa estória interessante em 1967 foi o fato de os estudantes no ateliê de escultura não estarem realmente fazendo *nada* – ou nada que pudesse ser objeto de consenso, dentro da instituição, sobre o que podia e o que não podia ser considerado "escultura". Aos olhos dos professores artistas que de fato visitavam os ateliês, os estudantes simplesmente haviam parado de produzir.

Essa é uma das implicações de minha segunda estória, que diz respeito a dois artistas: Anthony Caro, em seu papel de eminência parda do curso de escultura na St. Martin's, e Richard Long, na época ainda um estudante do departamento. Ela se refere a um evento que eu imagino tenha ocorrido no final de 1967. Long instalou um arranjo com galhos no salão principal de exposições da faculdade. Isso foi durante o Fórum de Escultura semanal. Caro veio olhar o trabalho e oferecer sua avaliação crítica diante de uma platéia de professores e estudantes. Para a imagem que a St. Martin's fazia de si mesma naquela época este era o ponto crucial de todo o processo de ensino: o momento em que o trabalho do estudante promissor era submetido ao exame minucioso de um profissional bem-sucedido, que então exibia, através de exemplos, aquele seu olhar atento para qualquer aspecto eventualmente redundante, aquele seu foco autocrítico sobre a especificidade do meio, que vem a ser a própria essência do modernismo.

Long explicou que o que estava na exposição era a metade de uma escultura, composta de duas partes separadas. "OK. Então, traga-me a outra parte", Caro respondeu. "Não posso", Long retrucou, "ela está no topo do Ben Nevis". (Ben Nevis é uma montanha na Escócia). De acordo com a estória, Caro então suspendeu a avaliação, sob o pretexto de que ele não poderia julgar um trabalho de arte que não fosse inteiramente visível. Como pode um trabalho ser bom se ele não está totalmente presente? Presumimos que Long tenha tirado um zero – embora, se foi esse o caso, pouco dano isso tenha trazido para o progresso de sua carreira. Em poucos anos

ele viria a se estabelecer como um dos principais protagonistas do emergente movimento da *Land Art*. E muito do aparente interesse de seu trabalho reside em sua provocativa representação de atividades estetizadas e de arranjos de materiais naturais que estão sempre localizados em outro lugar. É de supor que Long soubesse exatamente o que estava fazendo quando submeteu à avaliação de Caro um objeto que o artista mais velho estava fadado a rejeitar.

Essas duas histórias estão gravadas em minha memória como uma espécie de objeto mnemônico, servindo para lembrar as complexas texturas de um momento histórico específico – o momento do colapso nervoso do modernismo, como Mel Ramsden astutamente o batizou. A degeneração de regimes culturais e conceituais manifesta-se com freqüência pela falta de comunicação entre professores e estudantes. Não há nada de novo nisso. Na outra ponta de nosso período – no início do modernismo, em meados de 1860 – podia-se ouvir o jovem Odilon Redon irritando-se com a irrelevância e inadequação de um regime pré-moderno pelo qual seus talentos só se poderiam frustrar: "O ensino que me era oferecido não se adequava a minha natureza. O professor tinha pelos meus dons a mais obscura, a mais completa falta de apreço... nenhum elo possível entre nós dois, nenhum encontro possível", e por aí vai (cf. Redon, *A soi-même*, Paris, 1922: 22-24). Pois quase exatatos 100 anos depois, foi justamente por conta do investimento de um professor de arte no modernismo que sua autoridade se viu ameaçada.

Não é por acaso que, em 1967, os dois principais expoentes da crítica modernista de língua inglesa se tenham sentido ambos impelidos a publicar defesas minuciosas da natureza de suas preferências e dos fundamentos de seus julgamentos. *Complaints of an Art Critic* (Queixas de um Crítico de Arte), de Clement Greenberg, foi escrito para sustentar duas teses principais. A primeira é a de que o julgamento estético de trabalhos de arte coincide com as

10
72
reações involuntárias, portanto
desinteressadas, a suas propriedades e
efeitos não literários, e que esse julgamento
não é modificado por quaisquer reflexões
ou pensamentos posteriores. Isso equivale a
dizer que uma pintura de Henri Matisse será
sempre melhor do que uma pintura de
Edvard Munch, e que nenhum esforço
eventual de pesquisa sobre a psicologia
perturbada das pinturas de Munch poderá
relativizar tal condição. A segunda tese é a
de que a história da arte é decidida pela
"qualidade pura" – o que é diferente, por
exemplo, de ela ser estabelecida como uma
seqüência de iconografias ou contestada em
função de diferentes percepções das
práticas sociais.

11
12
"Arte e Objetividade", de Michael Fried, foi escrito para defender a pintura e a escultura abstratas que ele admirava contra o "literalismo" de Donal Judd, Robert Morris e outros de tendência minimalista. Fried julgava que os trabalhos desses artistas se baseavam em uma relação essencialmente teatral entre espectador e objeto, portanto comprometedor de uma experiência da "presença" duradoura, que ele associava com a pintura, como, por exemplo, a de Noland, e com a escultura, como a de Caro. Seu ensaio constituiu um argumento veemente para a posição que limitava o valor estético ao âmbito estrito de cada arte individual, enquanto uma sensibilidade "corrompida pelo teatro" predominaria nos espaços transitórios – o território agora colonizado por instalações, happenings, ambientes e coisas do tipo.

13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000
1001
1002
1003
1004
1005
1006
1007
1008
1009
1010
1011
1012
1013
1014
1015
1016
1017
1018
1019
1020
1021
1022
1023
1024
1025
1026
1027
1028
1029
1030
1031
1032
1033
1034
1035
1036
1037
1038
1039
1040
1041
1042
1043
1044
1045
1046
1047
1048
1049
1050
1051
1052
1053
1054
1055
1056
1057
1058
1059
1060
1061
1062
1063
1064
1065
1066
1067
1068
1069
1070
1071
1072
1073
1074
1075
1076
1077
1078
1079
1080
1081
1082
1083
1084
1085
1086
1087
1088
1089
1090
1091
1092
1093
1094
1095
1096
1097
1098
1099
1100
1101
1102
1103
1104
1105
1106
1107
1108
1109
1110
1111
1112
1113
1114
1115
1116
1117
1118
1119
1120
1121
1122
1123
1124
1125
1126
1127
1128
1129
1130
1131
1132
1133
1134
1135
1136
1137
1138
1139
1140
1141
1142
1143
1144
1145
1146
1147
1148
1149
1150
1151
1152
1153
1154
1155
1156
1157
1158
1159
1160
1161
1162
1163
1164
1165
1166
1167
1168
1169
1170
1171
1172
1173
1174
1175
1176
1177
1178
1179
1180
1181
1182
1183
1184
1185
1186
1187
1188
1189
1190
1191
1192
1193
1194
1195
1196
1197
1198
1199
1200
1201
1202
1203
1204
1205
1206
1207
1208
1209
1210
1211
1212
1213
1214
1215
1216
1217
1218
1219
1220
1221
1222
1223
1224
1225
1226
1227
1228
1229
1230
1231
1232
1233
1234
1235
1236
1237
1238
1239
1240
1241
1242
1243
1244
1245
1246
1247
1248
1249
1250
1251
1252
1253
1254
1255
1256
1257
1258
1259
1260
1261
1262
1263
1264
1265
1266
1267
1268
1269
1270
1271
1272
1273
1274
1275
1276
1277
1278
1279
1280
1281
1282
1283
1284
1285
1286
1287
1288
1289
1290
1291
1292
1293
1294
1295
1296
1297
1298
1299
1300
1301
1302
1303
1304
1305
1306
1307
1308
1309
1310
1311
1312
1313
1314
1315
1316
1317
1318
1319
1320
1321
1322
1323
1324
1325
1326
1327
1328
1329
1330
1331
1332
1333
1334
1335
1336
1337
1338
1339
1340
1341
1342
1343
1344
1345
1346
1347
1348
1349
1350
1351
1352
1353
1354
1355
1356
1357
1358
1359
1360
1361
1362
1363
1364
1365
1366
1367
1368
1369
1370
1371
1372
1373
1374
1375
1376
1377
1378
1379
1380
1381
1382
1383
1384
1385
1386
1387
1388
1389
1390
1391
1392
1393
1394
1395
1396
1397
1398
1399
1400
1401
1402
1403
1404
1405
1406
1407
1408
1409
1410
1411
1412
1413
1414
1415
1416
1417
1418
1419
1420
1421
1422
1423
1424
1425
1426
1427
1428
1429
1430
1431
1432
1433
1434
1435
1436
1437
1438
1439
1440
1441
1442
1443
1444
1445
1446
1447
1448
1449
1450
1451
1452
1453
1454
1455
1456
1457
1458
1459
1460
1461
1462
1463
1464
1465
1466
1467
1468
1469
1470
1471
1472
1473
1474
1475
1476
1477
1478
1479
1480
1481
1482
1483
1484
1485
1486
1487
1488
1489
1490
1491
1492
1493
1494
1495
1496
1497
1498
1499
1500
1501
1502
1503
1504
1505
1506
1507
1508
1509
1510
1511
1512
1513
1514
1515
1516
1517
1518
1519
1520
1521
1522
1523
1524
1525
1526
1527
1528
1529
1530
1531
1532
1533
1534
1535
1536
1537
1538
1539
1540
1541
1542
1543
1544
1545
1546
1547
1548
1549
1550
1551
1552
1553
1554
1555
1556
1557
1558
1559
1560
1561
1562
1563
1564
1565
1566
1567
1568
1569
1570
1571
1572
1573
1574
1575
1576
1577
1578
1579
1580
1581
1582
1583
1584
1585
1586
1587
1588
1589
1590
1591
1592
1593
1594
1595
1596
1597
1598
1599
1600
1601
1602
1603
1604
1605
1606
1607
1608
1609
1610
1611
1612
1613
1614
1615
1616
1617
1618
1619
1620
1621
1622
1623
1624
1625
1626
1627
1628
1629
1630
1631
1632
1633
1634
1635
1636
1637
1638
1639
1640
1641
1642
1643
1644
1645
1646
1647
1648
1649
1650
1651
1652
1653
1654
1655
1656
1657
1658
1659
1660
1661
1662
1663
1664
1665
1666
1667
1668
1669
1670
1671
1672
1673
1674
1675
1676
1677
1678
1679
1680
1681
1682
1683
1684
1685
1686
1687
1688
1689
1690
1691
1692
1693
1694
1695
1696
1697
1698
1699
1700
1701
1702
1703
1704
1705
1706
1707
1708
1709
1710
1711
1712
1713
1714
1715
1716
1717
1718
1719
1720
1721
1722
1723
1724
1725
1726
1727
1728
1729
1730
1731
1732
1733
1734
1735
1736
1737
1738
1739
1740
1741
1742
1743
1744
1745
1746
1747
1748
1749
1750
1751
1752
1753
1754
1755
1756
1757
1758
1759
1760
1761
1762
1763
1764
1765
1766
1767
1768
1769
1770
1771
1772
1773
1774
1775
1776
1777
1778
1779
1780
1781
1782
1783
1784
1785
1786
1787
1788
1789
1790
1791
1792
1793
1794
1795
1796
1797
1798
1799
1800
1801
1802
1803
1804
1805
1806
1807
1808
1809
1810
1811
1812
1813
1814
1815
1816
1817
1818
1819
1820
1821
1822
1823
1824
1825
1826
1827
1828
1829
1830
1831
1832
1833
1834
1835
1836
1837
1838
1839
1840
1841
1842
1843
1844
1845
1846
1847
1848
1849
1850
1851
1852
1853
1854
1855
1856
1857
1858
1859
1860
1861
1862
1863
1864
1865
1866
1867
1868
1869
1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900
1901
1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930
1931
1932
1933
1934
1935
1936
1937
1938
1939
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025
2026
2027
2028
2029
2030
2031
2032
2033
2034
2035
2036
2037
2038
2039
2040
2041
2042
2043
2044
2045
2046
2047
2048
2049
2050
2051
2052
2053
2054
2055
2056
2057
2058
2059
2060
2061
2062
2063
2064
2065
2066
2067
2068
2069
2070
2071
2072
2073
2074
2075
2076
2077
2078
2079
2080
2081
2082
2083
2084
2085
2086
2087
2088
2089
2090
2091
2092
2093
2094
2095
2096
2097
2098
2099
2100
2101
2102
2103
2104
2105
2106
2107
2108
2109
2110
2111
2112
2113
2114
2115
2116
2117
2118
2119
2120
2121
2122
2123
2124
2125
2126
2127
2128
2129
2130
2131
2132
2133
2134
2135
2136
2137
2138
2139
2140
2141
2142
2143
2144
2145
2146
2147
2148
2149
2150
2151
2152
2153
2154
2155
2156
2157
2158
2159
2160
2161

revogado. Durante o final dos anos 50 e o início dos 60, as produções tecnicamente variadas das vanguardas do início do século e do Surrealismo foram invocadas por artistas dos dois lados do Atlântico que se viam trabalhando fora da corrente modernista dominante, mas dentro de uma substancial e radical tradição. Em 1965, Donald Judd iniciava seu ensaio "Objetos Específicos" com a afirmação: "Metade ou até mais dos melhores novos trabalhos dos últimos anos não são nem pintura, nem escultura". Junto a toda a enérgica desaprovação pela crítica e pela teoria modernistas que tais iniciativas provocaram, por volta de 1967 um novo caráter de vanguarda acabou sendo atribuído a novos gêneros tais como instalações e *happenings*, e a outros tipos de trabalhos teatrais, ambientais ou neodadaístas. O número da *Artforum* no qual "Arte e Objetividade", de Michael Fried, foi publicado também continha "Parágrafos sobre Arte conceitual", de Sol LeWitt, no qual o artista afirmava que "Aquilo com que o trabalho de arte se parece não é tão importante". Isso podia não ser inteiramente verdadeiro, mas serviu para evocar uma condição que grande parte da arte mais interessante do período procurava discutir: se o mérito de um trabalho artístico não podia mais ser decidido pela "análise visual", como fazer a distinção entre o que é bom e o que é ruim? Parecia que a atenção teria que ser direcionada para o caráter conceitual do trabalho em questão, para o qual os instrumentais mais adequados seriam os da análise lingüística.

O reconhecimento dessa condição fazia parte de alguns trabalhos iniciais dos artistas ingleses Terry Atkinson e Michael Baldwin. Seu *Air Show* de 1967 propunha um volume de ar condicionado como um objeto de arte hipotético. O propósito não era acrescentar mais um à lista de *ready-mades* exóticos, e sim explorar os problemas que um tal objeto poderia trazer para uma teoria da arte que não dispunha de um vocabulário apropriado para descrevê-lo, mas que não poderia continuar simplesmente a rejeitá-lo. Isso não era de modo algum a mesma coisa que colocar

metade de uma escultura no topo de uma montanha, onde ela não podia ser vista. A questão substancial não era a de que o corpo de ar fosse invisível, mas que ele constituía, antes de mais nada, uma entidade teórica. Para que uma quantidade invisível de ar pudesse ser classificada como um objeto de arte, a reivindicação teria que ser feita de alguma forma lingüística: teria que ser feita como uma espécie de texto – que é a forma pela qual *Air Show* foi afinal apresentado. O que na época não ficou claro é se a reivindicação artística era de fato para o exótico objeto assim descrito ou para o texto que o descrevia e que explorava suas implicações. Talvez tenha sido a impossibilidade mesma de resolver esse problema o que assegurou seu efeito artístico.

Em 1967, Atkinson e Baldwin estavam associados à faculdade de arte em Coventry, a certa distância de Londres. Atkinson tinha ali um cargo de professor. Baldwin a freqüentava como estudante até sua expulsão, na Páscoa daquele ano, embora deva ser dito que pensar nele como aluno de Atkinson seria distorcer a questão sobre quem aprendia o que e de quem. Ambos estariam envolvidos com a formação do *Art & Language* um ano mais tarde. Em 1969 Baldwin foi readmitido em Coventry como professor em tempo parcial e dedicou-se ao planejamento e ensino de um curso de Teoria da Arte. Um segmento desse curso era intitulado "Romantismo", que não foi pensado nem como um estudo do movimento com esse nome, nem como um meio de instruir os estudantes a romantizar suas produções ou a si próprios. Na verdade, a referência era à concepção de Hegel do fim da arte, que o filósofo identificava com a transição do período clássico para o romântico e com a expansão da capacidade do Espírito de atingir a consciência de si mesmo.

Para Hegel, a característica definidora da arte do Romântico tardio de seu próprio tempo era o "humor objetivo" – ou o que poderíamos pensar como uma reflexão irônica. Ofereço um exemplo pitoresco para explicar como a idéia poderia ser aplicada ao contexto da cultura artística mais

o mesmo
tema

Gravitas

recente. A Tate Modern, em Londres, abriga uma notável série de pinturas de Mark Rothko: os chamados Seagram Murals, pintados no final dos anos 50 e adquiridos pela Tate Gallery no mesmo ano em que o curso de Teoria da Arte foi lançado. Essas pinturas são famosas por sua capacidade de imbuir os espectadores de um senso de gravitas — ou pelo menos de páthos: não é raro entrar na galeria e encontrar ali alguém chorando. Poderíamos dizer que essas pinturas afetam certos pontos comuns da sensibilidade humana e que expressam um sentido universal do trágico. Vê-las assim talvez seja um modo reverente de nos darmos conta da solenidade marcante do momento de sua produção e da nobreza de caráter do artista. Mas os Seagram Murals foram na verdade planejados para a decoração de um restaurante escandalosamente caro de Nova York. Rothko acabou perdendo o interesse pela encomenda e disse que procurou "pintar algo que arruinaria o apetite de todo filho-da-puta rico que fosse comer naquele lugar". Mesmo que tenhamos algo mais a dizer sobre essas pinturas, parece claro que elas resultam das contradições específicas que afetam a alta cultura sob as condições do capitalismo avançado e das modalidades da bravata e do anticlímax que tais condições tendem a produzir. É possível, porém, que a aparente casualidade desse trabalho seja incompatível com o caráter profundamente emocional de nossas reações quando estamos diante dele. Daí que poderíamos tentar negar, ignorar ou rejeitar tal sugestão como irrelevante. Se, no entanto, pudermos admitir e localizar a causalidade no trabalho de Rothko, e ainda suportar a aparente perda de um acalentado páthos, teremos então a revelação de uma ordem mais profunda; relativa, poderíamos dizer, a padrões complexos de relações entre dois grandes sistemas coexistentes de valores, um corporativo e comercial, o outro individualista e estético. Se o entendi corretamente, o que Hegel chamou de "humor objetivo" serviria então para apontar a casualidade que reside no cerne do aparentemente profundo, podendo, a

partir daí, lidar com uma visão da cultura e da história mais plenamente consciente de si mesma.

O que mudou naquele momento que associei especificamente a 1967 — foi o fato de essa — e não as virtudes transcendentistas da cor e da forma modernistas — ser o tipo de lição que precisava ser ensinada e aprendida de modo a se manter a cultura da arte criticamente viva. Para mim, foi essa a razão pela qual os membros do Art & Language deram o título de "Romantismo" a um curso oferecido justamente no final da década. Mas havia outra razão: o título fez com que aqueles que tinham uma visão romântica da arte pudessem alimentar a ilusão de que tudo estava bem.

Não pretendo sugerir que o curso em Coventry tenha sido responsável pelo declínio das atividades em ateliê que se verificou em meio aos estudantes de escolas de arte inglesas no final dos anos 60. Como indiquei, já havia sinais desse declínio na St. Martin's um ou dois anos antes de o curso de Teoria da Arte ser instituído. Acredito, porém, que as razões para isso ter ocorrido possam ser mais bem entendidas em Coventry do que em qualquer outro lugar da Inglaterra naquela época. Se por um lado a pintura abstrata havia-se tornado a arte paradigmática do Modernismo, por outro isso determinava o limite até onde a pintura poderia chegar desde que ela abandonou a descrição. Em meados dos anos 60, a aventura da arte abstrata do século 20 já estava efetivamente terminada, deixando uma lacuna que não poderia ser preenchida simplesmente pelo retorno da figuração. Formas tridimensionais de arte abstrata talvez tenham tido um prazo de vida ligeiramente mais longo. Porém, uma vez que certo limite foi alcançado, a arte não poderia mais ficar isolada em uma oposição à pesquisa lingüística e conceitual sem se tornar excessivamente debilitada, conservadora, nostálgica ou tudo isso. E uma consequência clara disso foi que a separação profissional entre crítica e autocrítica prática, entre texto e arte, não estava mais sujeita a uma mesma necessidade ou justificativa.

Manter a separação sobre as mesmas bases, agora questionáveis, era condenar a própria prática ao conservadorismo. Era, acima de tudo, deixar toda a questão do valor em arte silenciada pelos gritos e sussurros daqueles que costumam se fazer de entendedores sem o rigor da pesquisa – daqueles, vale dizer, cuja "apreciação" se reduzia ao alardeamento ostensivo de sua própria classe. Se esse era o preço a pagar pela continuidade da arte, talvez fosse mesmo melhor que a arte não continuasse.

O curso de Teoria da Arte não era de fato baseado no fim da arte, mas certamente foi visto como uma espécie de iniciativa da antiarte por muitos daqueles ainda comprometidos com o *éthos* da prática de ateliê. Ao aplicar um tipo de "humor objetivo" à arte moderna como um todo – ao abordá-la como um sistema de crenças e de práticas que devem ser examinadas e explicadas – o ensinamento da Teoria da Arte acabava colocando aquele sistema em questão. E, em particular, liberava os estudantes da idéia de que "faça mais uma" era agora necessariamente uma consequência de uma formação em arte. O benefício que resultou disso tudo foi oportuno. Desde que aquilo que o sujeito pretendia fazer pudesse ser rotulado como pintura ou escultura, a tradição modernista tinha uma gama de antecedentes a oferecer com os quais o novo trabalho se poderia relacionar criticamente, para melhor ou para pior. Mas se ele pretendesse fazer, simplesmente, "uma obra de arte", não havia qualquer orientação prática que indicasse aquilo com que "mais uma" se deveria parecer. De fato, como LeWitt sugeriu, aquilo com que uma obra de arte se parecia não tinha mais importância. E, nesse caso, talvez a verdadeira obra de arte não fosse mais produzida por meio da manipulação de materiais no ateliê, e sim como matéria de investigações teóricas a serem operadas pela leitura e pela escrita, talvez até mesmo pela troca coloquial de idéias.

O curso de Teoria da Arte em Coventry não durou formalmente mais do que dois anos. Mesmo freqüentado assiduamente por inúmeros estudantes, o curso enfrentava a

oposição de vários professores e era olhado com profunda desconfiança pela administração. Acabou sendo desmantelado pelo exercício arbitrário do poder vindo de cima. Michael Balwin foi afastado do corpo docente junto com outros colaboradores do curso, para entrar efetivamente na lista negra. Convocou-se um burocrata do National Council for Diplomas in Art and Design, que estabeleceu que "apenas objetos de arte visualmente tangíveis" poderiam ser aceitos para avaliação. Com efeito, os estudantes que, individualmente ou em grupos, vinham há dois anos trabalhando sobre textos extensos, foram informados de que, no campo das Belas Artes, provas da existência de reflexão não seriam levadas em conta como provas da existência de trabalho.

No decorrer da crise em Coventry, deu-se continuidade a uma discussão já corriqueira. Nenhum problema quanto a ler e escrever, mas essas ocupações são próprias à História da Arte e aos Estudos Complementares, sendo, portanto, impróprio ocupar mais do que 15% do currículo com tais digressões. O que se esperava de um estudante que pretendesse tirar boas notas em Belas Artes era que ele apresentasse evidências de seu talento artístico e de sua aplicação, e para isso o que se exigia era a produção "visual", que, por meio de uma espécie de *reductio ad absurdum*, foi definida mais ou menos como algo que não poderia ser nem escrito, nem lido. No entanto, o verdadeiro e substancial interesse do curso de Teoria da Arte era o fato de ter sido concebido por pessoas – fossem professores ou estudantes – envolvidas com ele como um meio para o aprendizado comum *tanto quanto* um modo de fazer arte. A combinação foi crucial, e vista obviamente como perigosa. A supressão do curso significou o fim de uma promessa que não era vantajosa para os negócios.

A porta de saída do modernismo pode ter sido fechada e trancada em Coventry, mas aí o cavalo-de-batalha da vanguarda já havia partido em disparada. A essa altura, as galerias de arte e os museus do mundo ocidental estavam recheados de arte conceitual e de textos, que lograram invadir o lugar da pintura e da escultura, exigindo

dos espectadores o exercício de suas capacidades para a leitura. É significativo o fato de que a primeira recepção favorável aos trabalhos iniciais do próprio *Art & Language* tenha-se dado na França por volta de 1970, onde a resistência à idéia de uma vanguarda politizada talvez tenha sido menor do que na Inglaterra.

Cinco anos depois da extinção do curso de Teoria da Arte, o *Art & Language* criou uma organização fantasma, chamada Escola [School], com o objetivo de fornecer um foco para as atividades autônomas dos estudantes das escolas de arte. Vários cartazes foram produzidos convidando os leitores a 'Apoiar a Escola' [Support School]. A campanha produziu a organização que ela mesma havia inventado. Estudantes de várias faculdades reuniram-se para o Encontro da Escola [School Meeting]. Uma Revista da Escola [School Magazine] e um Livro da Escola [School Book] foram publicados. Entre os cartazes havia um com o seguinte texto, composto pelo *Art & Language* com algumas apropriações de Friedrich Engels:

Aos negligentes fornecedores de alta cultura restam alternativas distintas. Uma, a de serem finalmente classificados como a classe inofensiva, a perigosa classe inofensiva, a escória social e histórica; na maioria dos casos o bajulador subornado (instrumento) da conspiração reacionária, o pior de todos os possíveis aliados, absolutamente corrupto e absolutamente matreiro, uma massa totalmente desintegrada e indefinida jogada de lá para cá, rica e pobre, tripa e trapo, de tocadores de realejo e catadores de lixo, de charlatães... rebutalho desamparado que gira em círculos entre o suicídio e uma entediante loucura, incapaz da violência despropositada que é sua herança verdadeira; uma zona assolada pela praga que não pode ser purificada pela praga. Ou então eles podem perceber que são incapazes de "governar" a si mesmos, de lutar para conseguir, de restabelecer para si mesmos uma base social e histórica, de reconhecer que são uma classe que-não-trabalha, uma classe que-não-funciona – capitalistas do trocado miúdo – incapazes de perguntar a si mesmos o que isto significa: tornar-se pessoa em processo.

Quando o cartaz foi produzido, a educação artística na Inglaterra passava por um momento de indefinição, e o movimento de arte conceitual por um processo de degeneração no que seria uma espécie de semiopraxis acadêmica pretensamente virtuosa. Mas o movimento não se restringia apenas ao âmbito das escolas de arte, nem exclusivamente às circunstâncias da arte na Inglaterra. Entre os "piores de todos os aliados" que o *Art & Language* tinha em mente achavam-se charlatães e boêmios que se reuniam em torno do Centro Pompidou – como se esse playground houvesse se tornado um último reduto para os agitadores de 1968.

O texto é suficientemente esclarecedor de seu melodramático desencanto com os "negligentes fornecedores da alta cultura". Mas, qual seria exatamente o tipo de contraste que o nome *School* pretendia invocar? Que tipo concebível de universo de ensino e aprendizado contemplava? Uma resposta possível, a meu ver, implicaria supor que possa haver um modo de ser artista sem ter que adotar a Arte como religião. ^{WASP} Seria o agnosticismo em arte algo que os artistas poderiam aprender? Creio que as evidências mostram que sim. Seria algo que se pode ensinar a artistas? Disso já não tenho tanta certeza. Antes de mais nada, você tem que convencer os artistas de que é mesmo de arte que você está falando.

Charles Harrison foi um dos fundadores da *Art-Language*. Vem publicando e co-organizando um grande número de obras, das quais se destacam *Essays on Art & Language* (1992 e 2001); *Modernism in Dispute – Art since the Forties* (1993), publicado pela Cosac & Naify Edições, São Paulo, 1989; *Modernism* (1997); *Conceptual Art and Painting. Further Essays on Art & Language* (2001). Co-editou três volumes de *Art in Theory* (1648-1815; 1815-1900; 1900-2000), estando o último volume (1992-2002) em preparação. Professor convidado nas universidades de Chicago e Austin, é professor em história e teoria da arte na Open University.

Tradução: Milton Machado.

*WASP o metatexto e a religião.
Por um lado, politizado, os
compreensão científica.*