



## Expressão conceitual – sobre gestos conceituais em pintura supostamente expressiva, traços de expressão em trabalhos protoconceituais e a importância de procedimentos artísticos

Isabelle Graw

*Partindo da análise e discussão das noções frequentemente polarizadas de conceito e expressão, a autora procura dissolver as supostas fronteiras, demonstrando que a expressão também pode ser conceituada em gestos pictóricos aparentemente expressivos, assim como trabalhos resultantes de planejamento conceitual podem apresentar uma espécie de “expressão residual”. As diferenças entre conceito e expressão basicamente residiriam, assim, na dimensão econômica e no nível do procedimento.*

*Arte conceitual, neoexpressionismo, procedimentos artísticos.*

### Ideias com emoções?

Procurar uma definição universalmente válida de “arte conceitual” é inútil, assim como continuará sendo malsucedida a tentativa de definir, de maneira não ambígua, a chamada pintura “neoexpressiva” ou “selvagem”. A imprecisão do conceito foi de certa forma constitutiva para a arte conceitual e provocou inúmeras controvérsias e rivalidades com relação a datas e atos fundadores.<sup>1</sup> Enquanto vários artistas reivindicaram ter iniciado decisivamente a arte conceitual, outros – historiadores da arte, assim como artistas – disputaram, nessa história, o direito de estabelecer historiografias alternativas. Por mais concorrida que possa ser, a arte conceitual é uma categorização da história da arte com conotações positivas, dotada da aura de ser não apenas progressiva, mas também *crítica ao mercado*. Seguindo a lógica do modernismo, a abordagem conceitual era tida como superior e suscitaria, até hoje, dúvidas sobre o *status* tradicional da obra de arte como

mercadoria.<sup>2</sup> Dessa forma, um grande número de estudos em história da arte foi dedicado à arte conceitual, especialmente na década de 1990. É o contrário do que ocorreu com o chamado neoexpressionismo. Nesse também encontram-se gestos de superioridade, *pathos* e demonstrações de excessiva confiança; mas, no início dos anos 80, não se acreditava que deles surgisse uma posição progressista. Até agora, apenas *uma* pesquisa sobre esse fenômeno foi apresentada, infelizmente de maneira muito descritiva; o simples contraste entre essa escassez de publicações e a riqueza da literatura sobre “arte conceitual” é esclarecedor.<sup>3</sup> Uma dissertação sobre o “neoexpressionismo” está fadada a ser má estratégia de carreira para um historiador da arte? Parece que sim. O motivo por que esse assunto é tão pouco atraente tem a ver com o caráter pejorativo do rótulo “neoexpressionismo”, uma vez que o termo, cunhado no início dos anos 80, é invariavelmente usado de maneira depreciativa. A intenção era desvalorizar a pin-

Martin Kippenberger, Da série Lieber maler, male mir (Querido pintor, pinte para mim), Sem título, 1981, acrílico s/ tela, 118 1/8 x 78 3/4 polegadas  
Fonte: Artforum, fev. 2009, XLVII

tura que parecia ser “figurativa”, “expressiva” ou “gestual” e que, na época, havia sido especialmente promovida por negociantes e curadores europeus associados a colegas norte-americanos que, inicialmente, haviam obtido rápido sucesso no mercado.<sup>4</sup> Apesar das conotações negativas do termo, alguns defensores dessa pintura também o empregavam com o objetivo de enaltecer o “movimento neoexpressionista”, que eles viam surgir em meio a uma série de fenômenos, do “Müllheimer Freiheit” de Colônia, passando pelo italiano “Transavanguardia” (Chia, Clemente) e trabalhos mais recentes de Frank Stella até pinturas de Büttner, Schnabel ou Fetting.<sup>5</sup> Assim, enquanto práticas conceituais ganhavam *status* e se tornavam a área de pesquisa favorita de críticos e historiadores com perspectivas críticas sociais e mercadológicas, os defensores do “neoexpressionismo” eram frequentemente os mesmos atores que ajudaram o estilo a alcançar aceitação no mercado de arte.<sup>6</sup> Isso não quer dizer, no entanto, que o capital simbólico acumulado ao longo dos anos pela arte conceitual não tenha sido, em certo sentido, transformado em capital cultural e econômico. Ao menos desde a exposição *L’art conceptuel: une perspective* (1989/1990) em Paris, uma segunda fase da recepção europeia foi inaugurada e sustentada pelo renascido interesse em propostas conceituais e críticas institucionais, que também incluía artistas mais jovens. Isso, entretanto, trouxe uma controvérsia que continua até hoje sobre a ligação entre uma série de premissas estético-produtivas associadas à Arte Conceitual (planejamento estratégico, o imperativo da comunicação, autogerenciamento) e um perfil de demandas do regime pós-fordista. O espectro de tais considerações estendeu-se do diagnóstico precoce de Ian Burn da imitação do “American Corporate Way of Life”<sup>7</sup> pelos “estilos oficiais” dos anos 60 à sucinta for-

mulação de Benjamin Buchloh de uma “estética administrativa” que se adapta suavemente e até mesmo mimetiza a lógica do mundo administrado, o que levanta a questão do quanto essa “estética administrativa” também não espelharia a expansão do setor de serviços na sociedade pós-fordista.<sup>8</sup> O único problema com argumentos desse tipo é sua tendência a totalizar; o que já esteve em jogo nessas práticas tem hoje muito menos importância do que poder perceber desenvolvimentos sociais em geral ou valores neoliberais em algumas das premissas estético-produtivas dessas práticas. Em seu lugar eu sugeriria um argumento diferente, de maneira a reconhecer como uma de suas conquistas o fato de terem tornado visível e palpável o desenvolvimento de competências artísticas que continuam sendo exigidas até hoje. A “Arte Conceitual” dos anos 60 não pode ser responsabilizada pela tendência atual de exigir que os artistas se gerenciem, operem estrategicamente, se conectem incessantemente ou sirvam de instrumentos para a “lógica corporativa” das instituições quando oferecem serviços de consultoria, animação ou sugestões para melhorar a arquitetura ou a interatividade. Se, porém, essa imagem do artista, ligada a uma recepção excessivamente simplificadora da arte conceitual, predomina atualmente e se, além disso, não há dúvidas de que essa imagem do artista corresponde ao “empresarial” exigido pelo mercado de trabalho, não faria mais sentido adotar diferentes premissas estético-produtivas e desse modo favorecer o tipo de pintura que *conceitua* a expressão? Essa questão será o foco da investigação a seguir. Isso requer, no entanto, um pequeno desvio. Primeiramente será necessário traçar, tornar plausível e dissolver a clássica fronteira entre práticas supostamente conceituais e expressivas em determinadas conjunturas históricas. Em vez de polarizá-las da maneira usual, procurarei

demonstrar que a expressão também pode ser conceituada em gestos pictóricos aparentemente expressivos, sem permitir conclusões quanto a algum estado emocional autêntico, assim como trabalhos resultantes de planejamento conceitual podem apresentar uma espécie de “expressão residual”. No entanto, isso não significa abolir de uma só vez todas as diferenças entre “expressão” e “conceito”. Elas continuam a existir e se baseiam especialmente na dimensão econômica e no nível do procedimento. “Expressão” e “conceito” representam noções específicas em relação a procedimentos artísticos que, por sua vez, estão associados a processos de formação de valor e relações com o mercado. Após cuidadosa análise, entretanto, essas relações com as condições mercadológicas podem tornar-se diferentes do que tradicionalmente é sustentado. Com base em compreensão algo “refinada” das práticas conceituais e expressivas, defenderei, consistentemente, novas canonizações e categorizações da história da arte. Esta revisão do cânone, porém, encontra seus limites no fato de também estar ligada a uma crença na importância dos procedimentos artísticos e, desse modo, operar segundo a suposição implícita de que tais procedimentos têm importância que os transcende. É possível supor isso hoje em dia? Pode um artista que utiliza procedimentos artísticos dos anos 60 ou 80, mesmo que refinados e adaptados a diferente situação, contar com um poder inerente de ruptura do *status quo* sociopolítico? A significação e a força expressiva dos procedimentos artísticos estarão em jogo no final desta investigação. É possível que formas artísticas de intervenção crítica – embora uma intervenção, creio, deva sempre refletir sobre seu próprio envolvimento na situação atual – encontrem-se hoje em um plano completamente diferente.

## Fronteiras

Práticas conceituais e pictórico-expressivas são por tradição – mais recentemente, durante o início da década de 1980 – oponentes irreconciliáveis. É insuficiente enfatizar o quanto cada lado se sentia na defensiva e considerava o outro ameaçador. Assim como os defensores de um “Novo Espírito na Pintura” entendiam uma ruptura radical com as supostas práticas “não sensuais” dos anos 70, cuja respeitável predominância havia finalmente chegado ao fim, seus oponentes projetavam o fantasma de uma pintura “neoexpressiva” onipresente, que, embora satisfizesse o mercado de todos os lados, também era “regressiva” ou “obsoleta” – então sinônimos para “nem vale a pena discutir”. As transformações históricas da noção de obsoleto levaram a uma espécie de reabilitação desse conceito nos anos 90: o periódico *October* dedicou uma edição inteira a isso (*October* 100 [junho de 2002], “Uma edição especial sobre a obsolescência”), desenvolvendo reflexão de alto nível sobre os vários procedimentos artísticos que se voltaram para o abjeto e para o rejeitado, isto é, para o aparentemente obsoleto. No início dos anos 80, no entanto, os “partidos” ainda se enfrentavam irreconciliavelmente: um lado decretava o fim da pintura<sup>9</sup> de maneira conclusiva – um balanço que, de certa forma, também é conservador –, enquanto o outro invocava com grande *pathos* a volta da pintura, pensada por estes últimos como uma insuprimível constante antropológica. Em vez de caracterizar diferentes práticas pictóricas, a pintura era considerada instituição dotada de “essência”. A ideia de que existe uma pintura “em si” (*per se*) é a epítome do que Bourdieu competentemente descreveu como “*illusio*”. Em realidade, há apenas maneiras diferentes de empregá-la, e essas diferentes práticas pictóricas podem ser distinguidas – e seus relativos méritos, fixados.

Assim, ambos os lados mostraram tendência a fazer declarações totalizadoras, manifestando forte desejo subjacente de força expressiva. De uma perspectiva redutora, décadas inteiras foram privadas de qualquer ambivalência e apresentadas como devotadas a um “único” estilo artístico, cuja predominância agora se decidira acabar. Em tais exageradas representações, ignorava-se o fato de que alguns artistas conceituais eram defensores da prática pictórica e alguns pintores supostamente “neoexpressivos” se valiam de abordagens conceituais e críticas à instituição. Por isso, um pintor como Julian Schnabel, considerado prototípico pintor neoexpressivo, poderia ser visto como artista conceitual, em especial porque sempre tematizou e superdramatizou o enquadramento ao apresentar suas pinturas com molduras enormes. A moldura era declaradamente parte de seu conceito pictórico e parecia tão exagerada e *kitsch*, que evocava, ao mesmo tempo que punha em dúvida, o *status* e o valor da pintura. Uma preferência por sistemas simples e lugares-comuns também pode ser observada na redução de seu vocabulário formal, e se poderia chamar uma pintura como *L'heroïne* (1989) de proposição linguística, uma vez que sustentada literalmente pelo peso da palavra, escrita com tinta branca sobre fundo preto. O lugar da informação visual foi tomado por uma proposição linguística, que, apesar de manter o formato pictórico, guarda relação apenas instrumental com seu meio: a pintura funciona como suporte, da mesma forma que funcionaria uma folha de papel. Por outro lado, também se pode encontrar sinais de “pintura expressiva” nos trabalhos de uma artista conceitual prototípica como Adrian Piper, por exemplo, quando (como em *Catalysis*, de 1970), vestindo uma camiseta com os dizeres “*wet paint*” (tinta fresca) impressos, ela se estiliza, como se fosse uma pintura andando pela rua com a tinta ainda fresca.

Consequentemente, qualquer movimento corporal é convertido em gesto pictórico, provocando reações nos passantes. Esse trabalho tem relação, por assim dizer, com uma “expressologia”, quando apela para o medo de contato motivado por questões raciais do espectador, o traduz nos códigos da pintura e, desse modo, lhe dá visibilidade.

Acho que hoje a tradicional batalha entre práticas conceituais e expressivo-pictóricas também está relacionada a seus divergentes potenciais econômicos, uma vez que apresentam perspectivas de maximização de lucro completamente diferentes. Mesmo os trabalhos dos mais lendários artistas conceituais, como Dan Graham ou Lawrence Weiner, não conseguiram gerar aumentos de preço comparáveis aos ganhos especulativos esperados, por exemplo, na compra de uma pintura de Julian Schnabel no início dos anos 80. Esse abismo é explicado pelo prestígio da pintura a óleo em meio aos investidores. Simplesmente existe mais disponibilidade para se gastar com esse formato, que já provou ao longo da história ser o meio ideal para apreciação coletiva. Seria um engano, porém, justificar os preços comparavelmente mais baixos alcançados pelos mais conhecidos trabalhos de “arte conceitual” com a ideia de que os últimos foram projetados para ser incompatíveis com o formato de mercadoria, ou mesmo como uma crítica ao mercado. Já foi demonstrado que essa ideia é um mito. Em seu estudo sobre as “políticas de publicidade” da “arte conceitual”, Alexander Alberro ofereceu demonstrações exemplares de que tal estilo artístico, ao contrário do que frequentemente se afirma, não pretendia abolir o *status* do objeto de arte como mercadoria.<sup>10</sup> Ao contrário: de acordo com ele, os agentes centrais da arte conceitual, particularmente Seth Siegelaub, planejavam engenhosas es-

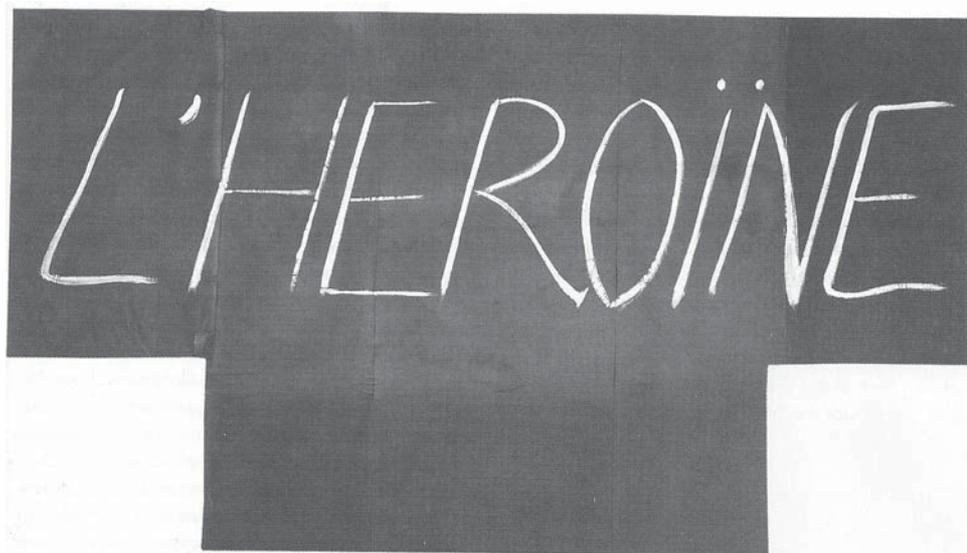
estratégias de *marketing* e publicidade. Contudo, seguindo-se o raciocínio de Alberro, pode-se concluir que a maestria das vendas inteligentes da “arte conceitual” é proporcional, digamos, à perfeita adequação da performance exibicionista do pintor Julian Schnabel diante do desejo do mundo da arte pela arrogância de um “pintor celebridade”: segue-se daí necessariamente um afrouxamento de diferenças programáticas? Acho que isso seria um pouco precipitado, além de negligente com o que estava em questão nas respectivas formações.

No início dos anos 80, havia com certeza razões pelas quais a pintura era considerada irremediavelmente contaminada – sobretudo quando dava a impressão de ser figurativa, expressiva ou gestual. Não havia sido concebida como um meio para a “arte conceitual” nem nos anos 60, já que era considerada incapaz de desafiar o mito da “arte elevada” e só foi aceita no início dos anos 80 como exceção, mesmo estando sob o paradigma da ‘arte apropriação’: Jack Goldstein ou Troy Brauntuch estavam aptos a integrar o grupo dos artistas da “Pictures”<sup>11</sup>, liderado pelo crítico Douglas Crimp, só porque suas pinturas eram baseadas em modelos de variadas mídias e não apresentavam pinceladas legíveis como “vigorosas” ou “expressivas”.<sup>12</sup> O ceticismo em relação às práticas pictóricas entre os principais teóricos de arte norte-americanos era

tão evidente, que o artista Thomas Lawson, em seu lendário artigo “Last Exit: Painting”, se sentiu obrigado a distanciar-se dos “pseudoexpressionistas” (dos quais enumerava Schnabel, Fetting, Clemente e outros) antes de lançar uma espécie de justificativa de sua própria pintura e a de seu amigo David Salle que, em sua opinião, era “criticamente subversiva”.<sup>13</sup> Hoje, “Last Exit: Painting” soa como insistente argumentação endereçada aos teóricos do periódico *October*; suplicando que finalmente reconhecessem esse estilo de pintura baseado em originais da cultura popular e o integrassem no cânone da apropriação crítica, já que sozinho este era capaz, de acordo com Lawson, de atacar o centro do mercado e minar criticamente seu poder.

Que eu saiba, não houve, até hoje, tal aceitação crítica – ao contrário, a distinção agora é feita entre apropriação “boa” e “ruim”, com a ressalva de que o ato da apropriação por si só já não garante que um trabalho seja “crítico”, uma distinção que tornou qualquer apreciação crítica da arte de Salle impossível e o excluiu do cânone.<sup>14</sup> Pode-se dizer que essa polarização se estende até hoje graças a comentário feito por Michael Asher, uma das figuras fundamentais da “crítica institucional”. Ele recentemente declarou que, a seu ver, algo como “pintura conceitual” era de todo inconcebível – uma *contradictio in adiecto*. Sua desqualificada

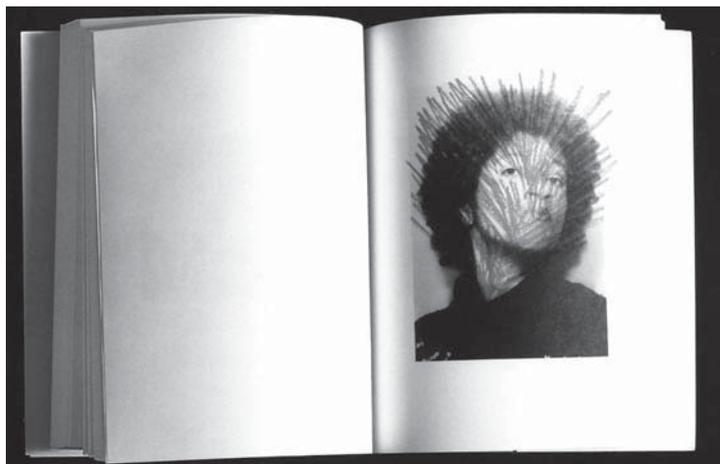
Julian Schnabel  
L'Heroïne, 1987,  
gesso sobre lona  
encerada, 259x457cm  
Fonte: *Arte del siglo XX*.  
Ruhrberg, Karl. Pintura vol. I.  
Taschen, 2005



expressão dessa convicção, apresentada no filme de Stefan Römer (*Conceptual Paradise*, de 2005) é ainda mais impactante dado que, em sua vizinhança pessoal, em Los Angeles, ele poderia muito bem ter encontrado exemplos de pintura conceitual. Basta pensar na minuciosidade com a qual Ed Ruscha premeditou e planejou as pinturas de sua série *Stains* (1969) – feitas aproximadamente ao mesmo tempo que suas famosas séries de fotografias conceituais (*Thirty-four Parking Lots*, 1967 e *Nine Swimming Pools*, 1968). Ou em Baldessari queimando com solenidade as pinturas que havia feito até então no *Cremation Project* (1970) – ato que simultaneamente criou duradouro monumento à pintura. Sua famosa série *The commissioned paintings of 1967-70* é exemplo de pintura conceitual que se submete a sistemas externos experimentais. Tal série é baseada em fotografias que Baldessari tirou de amigos apontando para alguma coisa, o que, em sua opinião, é a quintessência do gesto conceitual. Na verdade, a habitual censura contra a arte conceitual, alegando-a “instrutiva”, “cerebral” ou “didática”, é anulada por Baldessari através da transposição desse gesto para o registro da pintura. Um pintor amador foi contratado para fazer uma execução fotorrealista, o que à primeira vista parece evitar a expressão pessoal mas, após análise, a desloca para o plano da concepção. Conceber algo, planejar ou esboçar, afinal, sempre significa igualmente fazer escolhas: decidir a favor de uma ou outra ideia, uma ou outra fotografia. Assim, até mesmo selecionar expressa uma predileção pessoal. Alguns anos depois, um artista como Martin Kippenberger, que de início foi equivocadamente considerado um “jovem selvagem”, usou um procedimento similar ao delegar autoria pictórica. A série *Lieber Maler mir* (1981) foi encomendada a um designer de *posters*, que executou, mais uma vez com realismo fotográfico, os temas aparentemen-

te banais – uma cena de rua do lado de fora do ponto de encontro de artistas e músicos em Düsseldorf, “Ratinger Hof”, uma natureza-morta com um pacote de macarrão, um cãozinho grotesco e, para finalizar, Kippenberger encenando a si mesmo com *pathos* em um sofá destruído. Manifesta-se aqui, entre outras coisas, um sistema de preferências pessoais – variando entre bares e massas. Algo como “pintura conceitual” – isto é, a simples transposição pictórica de um conceito que seja o mais “ingênuo” possível – existe há muito tempo, pelo menos desde o princípio de Warhol “pintando por números”, sendo, portanto, fato histórico que parece inevitável.

O exemplo mais proeminente seria o do grupo *Art & Language*, cujos artistas se voltaram contra o radical consenso linguístico de seus colegas já no final dos anos 70 e colocaram a pintura novamente em pauta – uma pintura que, no entanto, implementaria certos planos como parte de um projeto e poderia consistir apenas no anúncio de tais planos: “Nós podemos fazer uma pintura em 1995 e chamá-la de refém”, lia-se em uma pintura. Pinturas como *Retrato de Lênin por*



V. Charangovitch (1970) no estilo de Jackson Pollock (1980) também forçaram virtualmente a união do que poder-se-ia pensar serem opostos irreconciliáveis, tais como Realismo socialista e Expressionismo abstrato. Parecia que, por mais que os sistemas experimentais indicassem que tal plano fosse fútil e absurdo, ele seria implementado, de qualquer forma, na pintura.

Poder-se-ia insistir nessa ideia e alegar que, até mesmo na famosa “pintura de aspargos”, *Spargelfeld-dithyrambisch* (1966), de Markus Lüpertz, declarado até hoje *Malerfürst* (príncipe dos pintores), há inscrito um traço conceitual, em virtude de seu caráter serial e sistemático.<sup>15</sup> Novamente, há um fenômeno de interferência entre sua pintura monumental *Westwall* (1968) e a performance de mesmo nome, durante a qual Lüpertz ficou em várias posições junto a formações rochosas, interagindo com elas, e abraçando-se a elas de maneira mimética similar às figurações corporais de Valie Export. Assim, seus primeiros trabalhos também deverão ser interpretados tendo em vista suas atividades performáticas no Fluxus – afinal, Lüpertz participou de um lendário happening



Adrian Piper  
*Colored People*, a  
collaborative book  
project, Londres,  
Book Works 1991  
Fonte: catálogo Elles @  
centrepompidou, Paris, ed.  
du Centre Pompidou 2009.

Adrian Piper  
Performance,  
*Catalysis III*, 1970  
Fonte: <http://blogart21.org>

de Wolf Vostell num ferro-velho em 1965. E, de fato, há uma familiar semelhança entre as “instruções” de performances do Fluxus e os típicos planos da “arte conceitual”. Tais genealogias inesperadas podem ser levadas mais longe no caso do início da obra de Jörg Immendorff, que, na minha opinião, ainda deve ser aceita no cânone da crítica institucional.<sup>16</sup> Basta pensar em suas ações participativas com estudantes do ensino fundamental, que eram convidados a avaliar sua performance artística, ou sua sugestão para uma Academia de Lidl alternativa, incluindo a escritura e as plantas das salas. Pode-se encontrar aqui elementos de uma “estética administrativa”, assim como procedimentos conceituais e “trabalho em equipe”.

#### Análise de mercado

“Neoexpressionismo” foi antes de tudo um termo polêmico, planejado para repelir e combater os trabalhos rotulados por esse nome. Como com qualquer rótulo, não foram levadas em consideração as diferenças entre as práticas pictóricas subsumidas, ou melhor, amontoadas sob o termo “neoexpressionismo”; como se os procedimentos de artistas tão diversos quanto Lüpertz, Clemente, Kippenberger, Baselitz, Dahn, Immendorff, Salle, Schnabel, Dokoupil, Fetting ou Büttner fossem basicamente uma mesma coisa: pintura neoexpressiva, logo algo que, por si, não deveria ser levado a sério. Como costuma ser o caso, a origem dessa denominação não está documentada – no entanto, me parece curioso que implique também o sucesso de mercado de artistas associados ao termo. Uma vez que a palavra “neoexpressionismo” foi sempre pronunciada em tom que não deixava dúvidas com respeito ao desejo de que esse fenômeno, um produto do mercado e da mídia, chegasse logo ao fim.<sup>17</sup> A forma de seu uso já incluía, portanto, a animosidade contra uma estrutura que em dado momento de fato dominava o mercado.

Do ponto de vista atual, no entanto, a situação parece um pouco diferente: o potencial de certa investida da pintura do início da década de 1980 não poderia residir precisamente no fato de que ela encarou o mercado como um poder institucional objetivo e definiu sua relação com ele, em vez de recair na ingênua crença de que dele se poderia escapar? Trata-se exatamente do caso de artistas como Martin Kippenberger, que chegou a expor os arbitrários valores de mercado com sua série Preisbilder, que joga com o duplo significado de “prêmio” e “preço”. Porém, aqui também uma distinção se faz necessária: agora entre aqueles pintores, como os representantes da chamada Transavanguardia (Sandro Chia ou Francesco Clemente), que em sua ingênua crença na pintura e na implementação de uma narrativa unívoca produziram gestos que tendiam a se adequar ao mercado; e aqueles que, como Kippenberger, se comportavam por um lado de maneira conivente com o mercado, ao estabelecer incansavelmente redes de contato, mas por outro lado, irritavam esse mesmo mercado com produções inflacionárias, brincadeiras bobas e comportamento considerado impertinente, o que inicialmente lhe causou rejeição institucional. Por sua vez, uma reflexão de alto nível sobre o mercado encontra-se também entre os artistas conceituais. Por exemplo, Ian Burn escreveu um texto esclarecedor em 1975 que oferece uma visão assombrosamente desiludida do mercado.<sup>18</sup> Apesar da incipiente recessão da época, ele diagnostica um poder de definição do mercado aumentado até o ponto em que este determinará o que terá, ou não, valor estético. A tendência atual de que critérios econômicos substituam os estéticos poderia ter sido antecipada há cerca de 30 anos. De acordo com Burn, a força do mercado foi longe a ponto de definir a esfera da produção. Para ele, obras de arte são mercadorias desde o início – isso quer

dizer, conformam-se com a forma de mercadorias desde o plano de sua concepção. Em outras palavras, o mercado não pode ser ignorado na fase de criação de um trabalho protoconceitual. A ideia de que práticas conceituais foram e continuam a ser conscientes das leis do mercado é sustentada igualmente pela prática dos “certificados”, novamente em voga, por exemplo, entre jovens artistas pós-conceituais como Jan Timme ou David Lieske. Tradicionalmente, certificados representavam uma tentativa de autofortalecimento na obtenção de controle sobre a distribuição e sua descentralização, driblando as galerias. Ao empregar certificados ou os famosos “contratos”, os artistas pretendem ter direitos sobre as circunstâncias da existência futura de seus trabalhos. O certificado, no entanto, transformou-se hoje em uma espécie de fetiche perfeitamente compatível com o sistema das galerias, sobretudo porque é uma prova de originalidade ou autenticidade, conforme desejado pelo colecionador mesmo em situações nas quais a obra não tem a forma de um objeto, existindo apenas como instruções ou em edições de múltiplos. Hoje em dia é visto como o tributo que o artista que investiu na “concepção” está disposto a pagar às demandas do mercado. A reflexão de alto nível sobre o mercado, no passado e no presente, entre artistas conceituais é inversamente igualada por pintores ditos “selvagens” ou “neoexpressivos”, que dificultavam o controle do mercado; seja elevando a ostensiva falta de complexidade a um princípio, como Oehlen, Kippenberger e Büttner em suas fases iniciais, ou, como Jutta Joether, considerando o princípio da “bad painting” literalmente, pintando imagens que iam além da “bad painting” aceita e eram rejeitadas apenas como pinturas ruins e ignoradas pelo mercado durante anos. Ainda assim, os estereótipos persistem até hoje – como a ideia de que o “neoexpressionismo” é puramen-

te um fenômeno de mercado, enquanto a arte conceitual se encontra fora dele. Como se sabe, estereótipos são tenazes. Ainda assim, existe outra disposição de ambos os estilos artísticos, localizada no nível do procedimento. Afinal, existem boas razões para duas figuras fundamentais serem defendidas, distinguidas simplesmente por seus nomes: “expressão” de um lado, “concepção” do outro. Essas ideias estético-produtivas estão estreitamente associadas a noções fundamentais de procedimento, assim como noções de subjetividade e arte que não poderiam ser mais distintas. Elas são, por completo, mundos à parte.

#### O que a expressão expressa

Enquanto “expressão” é categoria central da estética idealista, reativada primeiro pelo romantismo alemão e posteriormente pelo expressionismo e “neoexpressionismo”, permanecendo sempre ligada ao sujeito, a importância do sujeito seria restrita na arte conceitual. Ideias, conceitos ou sistemas asseguram que, idealmente, o sujeito não desempenha nenhum papel. O sujeito artístico, portanto, submetia-se a uma especificação ex-

terna, e estabelecia-se que a subjetividade deixava, dessa forma, de exercer qualquer papel na produção artística.<sup>19</sup> Enquanto a arte conceitual fingia ter deixado para trás o paradigma da expressão, a pintura “selvagem” ou “neoexpressiva” colocava a expressão novamente em pauta. Os curadores da propagandística exposição *Zeitgeist* chegaram ao extremo de elevar a “força expressiva” ao *status* de critério: quanto mais veemente e imediatamente a paixão do artista interferia na pintura, mais grandioso, eles pensavam, era o feito artístico, como se a significação de um trabalho de arte dependesse da carga emocional colocada nele. Na verdade, o programa de *Zeitgeist* retrocedeu até antes da máxima de Adorno, que afirmava dever a “arte válida” mover-se entre uma “expressividade não pacificada e inconsolável” e a “inexpressividade da construção”.<sup>20</sup> Esse impulso da construção, que poderia ser encontrado até nas aparentemente mais impetuosas pinturas de K. H. Hödicke, baseadas, afinal, em um princípio composicional sistemático, foi simplesmente suprimido. Em seu lugar, um *pathos* romântico expressivo foi reativado, o que, mais recentemente, foi característico da segunda metade do século 18, quando ficou estabelecido que a arte se destinava a expressar emoções. A ideia dessa expressão cultivada pelos defensores do “neoexpressionismo” permaneceu ligada ao sujeito, cuja substancialidade constitutiva era pressuposta, assim como a noção de que suas emoções e paixões são transpostas e articuladas em imagens. O fato de a pintura ser uma linguagem complexa e altamente mediada por leis próprias, e não a tradução direta de um estado emocional, foi assiduamente negligenciado. Em especial foi ignorado o fato de que o postulado de um sujeito unificado, expressando “de imediato” suas emoções, seu estado de espírito, mostrou-se altamente questionável também no processo das críticas pós-modernas e pós-estrutu-

Art & Language,  
Retrato de V.I. Lenin,  
em julho de 1917  
disfarçado por uma  
peruca e roupas de  
operário no estilo de  
Jackson Pollock II, 1980,  
esmalte sobre prancha  
montada sobre tela,  
239x210cm  
Fonte: Frascina, Francis. Harris,  
Jonathan. Harrison, Charles. Wood,  
Paul. *Modernismo em disputa: a  
arte desde os anos quarenta*. São  
Paulo: Cosac & Naify, 1998



ralistas do sujeito. Textos ou imagens não podem mais ser compreendidos como revelações da expressão subjetiva; em vez disso, representam a abertura de um espaço no qual o sujeito causa seu próprio desaparecimento. No máximo, isso deixa rastros, que, no entanto, não devem ser confundidos com um autêntico testemunho, como sendo seu estado mental-emocional essencial. Pontos de vista regressivos levam, contudo, a essa ideia equivocada, e Buchloh ficou compreensivelmente chocado pelo fato de efeitos de pincelada ou empastamento serem tidos mais uma vez como “pictóricos” ou “expressivos”, quando se deveria saber, pelo menos desde Ryman e Richter, que signos pictóricos não são transparentes. Ele estava fundamentalmente certo, porém havia artistas – cuja formação, aliás, era a que Buchloh atacava – que mobilizavam esses signos visando à expressividade com pleno conhecimento de seu *status* de signos. Assim, a intenção da expressão não mais se referia a algo original ou autêntico; ao contrário, exibia-se como efeito de um procedimento específico. Do mesmo modo, as primeiras pinturas de Kippenberger frequentemente contêm “minhocas de tinta”, apertadas direto do tubo, formando desengonçadas bolhas na tela. Elas devem ser interpretadas como signos exagerados de um imediatismo que não se coloca como discurso ou ‘ex-pressão’ autênticos, pois representam menos os gestos impulsivos de um artista do que seu interesse por um vocabulário pictórico que crie a impressão de “imediatismo”, de modo a demonstrá-lo na verdade mediado. O problema, no entanto, é que nem os defensores da neoexpressão nem seus oponentes foram capazes de registrar tais conceituações da expressão; estavam ou ocupados demais em pôr um fim nos “estilos abstratos insignificantes, cerebrais” (Rosenblum) dos anos 70, ou eram alérgicos a quaisquer sinais de “expressão”

ou “figuração”, que imediatamente acusavam de reacionários. Certamente, os defensores da exposição *Zeitgeist* mal podiam disfarçar sua satisfação pelo fato de, em sua opinião, o tempo de experimentos de vanguarda finalmente ter acabado. Essa mentalidade do “acabado uma vez por todas”, essa condenação de todas as realizações conceituais, é um resquício do desejo ciclicamente recorrente de um “ponto zero”, o qual novamente se faz ouvir. Jovens pintores, sobretudo, desejam que essa liberada “expressão” ou “regressão” e a ignorância de qualquer reflexão pós-conceitual sejam de novo admissíveis. Há sempre uma inclinação conservadora a tais impulsos anti-intelectuais, e eles não devem ser levados totalmente a sério.

Embora já tenham combatido o “expressionismo abstrato”, os principais representantes da “arte conceitual” também devem muito a esse rival, que foi constitutivo de sua própria posição. Por exemplo, sua preferência por procedimentos intuitivos ou sistemas irracionais apresenta involuntária afinidade com as premissas estético-produtivas do expressionismo abstrato.

Os famosos “Parágrafos sobre arte conceitual” (1967), de Sol LeWitt, já evidenciam o esforço para se livrar da “expressão” como se fosse um inseto irritante. A “arte conceitual” da qual ele toma partido no início do texto se dirige, como afirma, à mente e não aos sentidos, e, conseqüentemente, como enfatizou numa entrevista pouco depois, é mais “complexa” do que o expressionismo abstrato.<sup>21</sup> Assim, insinuando que este último é subcomplexo e um tanto deficiente, torna o distanciamento ainda mais eficaz. Enquanto o expressionismo abstrato representava o tipo de arte que permanecia caracterizado por “decisões racionais”, a arte conceitual, no entendimento de LeWitt, baseava seu empenho no irracional e na insa-

nidade dos sistemas. Esse texto deve ser lido e levado a sério como um manifesto em prol de diferentes noções de arte e do sujeito; não deve, é claro, ser confundido com uma descrição do verdadeiro método da “arte conceitual”, muito menos do expressionismo abstrato. No procedimento de Pollock, a tentativa de trazer sistematicamente à tona o “imediatismo” através de um método experimental específico (*dripping*), não é, na verdade, tão diferente da sistemática estético-produtiva de LeWitt. Porém, o problema para LeWitt consistia no fato de que essa pintura almejava o que ele chamava de “impacto emocional”, enquanto seu trabalho artístico pretendia ser “emocionalmente seco”.

Todavia, após observação mais detida dos sistemas modulares de LeWitt, tal “secura emocional” não é evidente. Com relação a tal objeto (por exemplo, *Modular Structure [floor]*, 1966) o espectador pode perfeitamente experimentar êxtase diante de uma estrutura que é tão sistemática quanto irracional, quer dizer, pode experimentar uma espécie de impacto estético. Séries e sistemas não impedem emotividade, o que LeWitt seria hoje o primeiro a reconhecer, especialmente porque seus murais pictóricos operam com os valores expressivos da cor. A expressão está sendo encenada nesses murais. Mas nos “Parágrafos”, ele ainda via a escolha fundamental de um sistema, que valia por decisões, como garantia que evitaria a subjetividade e a expressão pessoal. No entanto, tais sistemas são, igualmente, resultados de uma seleção pessoal, que pode demonstrar preferência pessoal ou ressoar necessidades existenciais, tais como a “obrigação de relatar”. Portanto, artistas podem até ter relações libidinosas com seus sistemas. Um exemplo seria o dos primeiros cálculos de cruzamentos e sistemas de escrita de Hanne Darboven. Seu método de integrar listas de afazeres e trechos de suas lei-

turas em seus desenhos diagramáticos também pode ser interpretado como meio de reconciliar-se com os sistemas repressivo-inclusivos da “escola” e da “família”.<sup>22</sup> Alguns de seus trabalhos e anotações diagramáticos parecem relatórios, manifestando a compulsão em justificar para seus pais que suas ações têm significado. Aqui a expressão se torna o efeito de um procedimento sistemático, assim como em LeWitt a subjetividade se torna discernível como efeito de um procedimento industrial. As obsessivas variações do cubo de LeWitt também são expressivas de seu entusiasmo pessoal com essa forma – um entusiasmo por sua vez sustentado pelo consenso. Afinal, devido a várias de suas implicações (anti-hierárquico, serial, industrialmente padronizado), o cubo era parte do vocabulário formal preferido dos anos 60. Era em certo sentido representante de um procedimento industrial que poderia criar subjetividade sem a referência de um autêntico estado mental-emocional. O que nele se expressava não tinha sua origem causal no sujeito artístico. Na verdade, era descomprometido do sujeito. Modificando Adorno, poder-se-ia dizer que, de acordo com esse entendimento da expressão, não é o artista, mas as circunstâncias que são expressas. O único problema com esse argumento é que agora se espera que o particular garanta automaticamente o universal. Essa inversão da fração subjetiva na obra de arte em objetividade (“A porção de subjetividade na obra de arte é ela mesma um fragmento de objetividade”) já parecia um pouco mágica em *Teoria Estética*, de Adorno, mas sua exortação a não confundir expressão com uma imagem do sujeito ainda parece interessante.<sup>23</sup> Na verdade, os estados mental-emocionais subjetivos aparecem menos frequentemente do que as representações externas e são negociados em obras de arte de maneiras específicas – sejam elas consideradas “expressivas” ou “conceituais”.

## Gestos conceituados, expressão residual e expressologia

Até agora, a história da arte não conseguiu considerar a possibilidade de que os “gar-ranchos” expressivos de Julian Schnabel possam na verdade ser uma forma de conceituação da expressão. Em vez disso, Schnabel é tido como o epítome do artista “neoexpressivo”, e seu precoce sucesso de mercado e exibicionismo carregado de *pathos* na imprensa de celebridades o tornaram ainda mais suspeito. No entanto, simples detalhes biográficos deveriam levantar dúvidas: nos anos 70 Schnabel passou pelo Whitney Independent Studies Program, em que a formação era estritamente focada em métodos conceituais nos termos da crítica institucional. Isso provaria pelo menos certa familiaridade com as estratégias conceituais. Estas últimas também aparecem em sua obra, por exemplo, como no desenho contendo uma frase que Lawrence Weiner poderia ter escrito: “*what to do with a corner*” (“o que fazer com um canto”) [1978]. A essência desse trabalho é um plano, um conceito cuja execução parece secundária. Na ocasião, ele também pintou manchas marrons em mapas, como se forçando sinais de gestualidade sobre o “mapeamento” dos artistas conceituais. Por sua vez, vários representantes da “arte conceitual” passaram por uma educação abstrato-expressionista, o que explica sua veemente desaprovação do paradigma expressivo, assim como sua fascinação pela produção da expressão. Pode-se dizer que alguns trabalhos apresentaram uma espécie de “tipologia da expressão” ou se engajam em “*expressologia*”. Então, assim como Schnabel conceitua a expressão, até os trabalhos aparentemente mais inexpressivos não podem tornar a “arte conceitual” desprovida de expressão. Tomemos um dos *Variation Pieces*, de Douglas Huebler (*Variable Piece # 34*, 1970), para o

qual ele ostensivamente fotografou 40 pessoas no exato momento em que lhes dizia que tinham rostos bonitos. O interesse para ele estava, pois, na expressão facial, quer dizer, na questão de quais efeitos um elogio teria sobre essa expressão; uma espécie de fenomenologia da expressão sob as condições de uma cultura de celebridades caracterizada pela generalização dos padrões da indústria cultural, na qual elogios vazios são livremente enunciados. Baldessari também conduziu forma similar de *expressologia* em *The Back of All Trucks Passed While Driving From Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday 20 January, 1963*, que é sobre a fisionomia de caminhões fotografados por trás. Esses caminhões aparecem aqui como tipos diferentes que são membros de um gênero, cada tipo tendo uma “expressão facial” típica. Nesse caso, porém, a expressão não deve ser interpretada como indicação do mais individual ou pessoal. O que se torna discernível é a aparência exterior que transmite alguma coisa – comparável ao gesto pictórico que encena expressão e, assim, atesta menos vigorosas mudanças de humor ou emoções autênticas do que a radical insubstancialidade do ser. Essa “expressão residual” pode muito bem coincidir com um sistema; assim como nos seriais “desenhos de *raster*”<sup>24</sup> de Jutta Koether (*10. Dezember 2000-6. Mai 2002, 2002*), que combinam um esquema rigoroso, experimental à maneira de Hanne Darboven (todo dia uma folha é preenchida com caixas desenhadas com pastel) com signos de expressividade (movimentos mais ou menos vigorosos, maior ou menor espaçamento do papel). Em outras palavras, o que se apresenta é uma série conceitual em que também se faz jus às mudanças de humor do dia a dia do indivíduo. A cena primordial de todos esses procedimentos que conceituam a expressão se encontra, em minha opinião, na “*écriture automatique*” que, de acordo

com Breton, requeria certas precauções para que a corrente do inconsciente fosse produzida de modo sistemático. Fundamentalmente, a irracionalidade aqui também era tributária de um sistema, como o foi mais tarde na “arte conceitual” ou na abordagem da pintura de Kippenberger, sempre a ela acedendo a partir de fora pela implementação de projetos conceituais que soavam absurdos. Interrogado sobre como chegou a seus temas, ele comentou, por exemplo, que o tema do “ovo estrelado” não havia recebido tratamento justo na história da arte e que ele havia desejado cuidar do assunto.<sup>25</sup>

#### Guarde para você

A frase de Adorno sobre os “valores de expressão”, uma reação alérgica defensiva ao que era para ele uma “forma de expressão”, sugere o fato de que a expressão tem um valor e compensa.<sup>26</sup> Um dono de galeria recentemente me contou um caso esclarecedor nesse contexto: quanto mais signos de um “rostro” ou traços alusivos à expressão facial puderem ser reconhecidos em uma pintura abstrata, melhor ela vende. Isso significa que existe algo reconfortante em resíduos de expressão; eles insuflam confiança. Seria esse realmente o caso, a despeito de sugerirem autenticidade ou exibirem o fato de que são encenados? Serão as oportunidades de venda de uma expressão que parece referir-se a um estado mental-emocional do sujeito artístico maiores do que as oportunidades de uma expressão que é explicitamente o efeito de um esquema exterior e experimental, que só aparece como “expressão residual”? Essas linhas divisórias às vezes são imprecisas. Em especial no campo da recepção, pode acontecer que até a “expressão residual” seja (postumamente, como no caso de Kippenberger) romantizada em provas da genialidade do artista inspirado e de seu autêntico estado mental-

emocional. E um gesto supostamente “regressivo” que, depois de cuidadosa análise, se revela uma “regressão pré-planejada” pode ser considerado autenticamente regressivo e consequentemente julgado com desmerecido ceticismo, como no caso do projeto de Jutta Koether. Da perspectiva da estética de produção, parece virtualmente impossível obter controle sobre o paradigma expressivo. É certo, de todo modo, que a presente imagem do artista é mais caracterizada por ideais conceituais – quer dizer, as normas conceituais estão indo bem no mercado e compensam. Já faz parte do perfil profissional dos artistas que primeiro eles tenham um projeto, um plano, um conceito para mostrar, que em seguida é implementado como se eventos imprevisíveis e do acaso não desempenhassem nenhum papel. Espere-se, ainda, que artistas troquem informações, que a comunicação suplante a produção ou que eles trabalhem em grupo. Os artistas que conceituam a “expressão” se encontram igualmente expostos a esse conjunto de exigências: lhes é exigido que estejam prontos para prestar esclarecimentos sobre a concepção de seu trabalho, estabelecer contatos e se autopromover. No entanto, mesmo que certos aspectos característicos da “arte conceitual” coincidam hoje com o conjunto de exigências neoliberais, na minha opinião isso não significa que as visões da arte conceitual e da crítica institucional devam ser descartadas – pelo contrário, para elas não existem alternativas. Precisamente porque é tentador reprimir tais lições, dever-se-ia insistir em sua internalização; mais ainda porque o pintor investido em “expressão” mobiliza igualmente um recurso em demanda sob o regime neoliberal – um recurso no qual sua vida, que está, por assim dizer, sendo trabalhada na expressão, é descartada. Quer eles estejam ligados ao modo conceitual ou ao paradigma expressivo – em ambos os casos

os artistas disponibilizam justamente as capacidades emocionais e cognitivas que o capitalismo demanda em sua atual fase espetacular. O capitalismo quer todos nós, de corpo e alma – nossas vidas inteiras. Por essa única razão, é insuficiente especializar-se exclusivamente em procedimentos artísticos tais como “conceito” ou “expressão”, como se isso significasse estar do lado seguro. Só o procedimento não pode garantir “resistência” ou “postura crítica”, já que está inevitavelmente envolvido nos perfis atualmente em demanda. Em minha opinião, as maneiras possíveis de escapar das intimações dos dias de hoje se localizam em um plano diferente. O ponto decisivo é como os artistas agem *em geral* – e não apenas no plano de seus procedimentos artísticos –, isto é, se eles prontamente disponibilizam todas as suas capacidades cognitivas e emocionais, como lhes é exigido com a virada biopolítica, ou seletivamente recusam essas interpelações sem, é claro, nunca poder sair delas totalmente. O procedimento artístico pode estar imbuído de “vida”, mas no final, o que conta é o modo como uma vida é vivida.

Tradução: Analu Cunha e Daniel Lannes

Revisão técnica: Felipe Scovino e Patricia Corrêa

Graw, Isabelle. “Conceptual expression: on conceptual gestures in allegedly expressive painting, traces of expression in proto-conceptual works, and the significance of artistic procedures”, in Alberro, Alexander e Buchmann, Sabeth (eds.), *Art after conceptual art*. Massachusetts/Viena: MIT Press/Generali Foundation, 2006.

Isabelle Graw é professora de história e teoria da arte na Staatliche Hochschule für Bildende Künste (Städelschule), em Frankfurt am Main, Alemanha, e editora da revista *Texte zur Kunst*.

## Notas

- 1 Ver Sabeth Buchmann, “Conceptual Art”, in *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgössischen Kunst*, ed. Hubertus Butin (Colônia: DuMont, 2002).
- 2 Ver Tony Godfrey, “What is Conceptual Art”, in *Conceptual Art* (Londres: Phaidon Press, 1998), 4-16.
- 3 Ver Nina Ehresmann, *Paint Misbehavin': Neoexpressionismus und die Rezeption und Produktion figurativer, expressiver Malerei in New York zwischen 1977 um 1989* (Frankfurt: Lang, 2005).
- 4 Ver um texto que já se tomou canônico escrito por Benjamin Buchloh, que usa o termo “neoexpressionismo” para denotar principalmente a variante de tal pintura originada na Alemanha, a qual considera reacionária. Benjamin H. D. Buchloh, “Figures of Authority, Ciphers of Regression”, in *Art After Modernism. Rethinking Representation*, ed. Brian Wallis (Nova York: The Museum of Contemporary Art, 1984), 107-37.
- 5 Ver Robert Rosenblum, “Gedanken zu den Quellen des Zeitgeistes”, in *Zeitgeist*, catálogo de exposição. (Berlim: Fröhlich und Kaufmann, 1982), 11-14.
- 6 Ver Christos M. Joachimedes, “A New Spirit in Painting”, in *A New Spirit in Painting*, catálogo de exposição (Londres: Royal Academy of Arts, 1981), 14-16.
- 7 Ver Ian Burn, “The Sixties: Crisis and Aftermath (or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)”, in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberro e Blake Stimson (Cambridge, MA/Londres: MIT Press, 1999), 329-408.
- 8 Ver Benjamin H. D. Buchloh, “From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique”, in *L'art conceptuel: Une perspective*, catálogo de exposição (Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989), 41-53.
- 9 Ver Douglas Crimp, “The End of Painting”, in *On the Museum's Ruins* (Cambridge/Londres: MIT Press, 1993), 84-106. Ao fim dessa polêmica sobre a “ressurreição da pintura”, ele simplesmente sentencia que a pintura chegou ao fim.
- 10 Ver Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge/Londres: MIT Press, 2003).
- 11 N.T.: exposição coletiva realizada em 1977 no Artists Space, em Nova York, com curadoria de Douglas Crimp e participação de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo e Philip Smith.
- 12 Ver Douglas Crimp, “Pictures”, in Wallis, *Art After Modernism*, 175-87.
- 13 Ver Thomas Lawson, “Last Exit: Painting”, in Wallis, *Art After Modernism*, 153-64.

- 14 Ver Douglas Crimp, "Appropriating Appropriation", in *On the Museum Ruins*, 126-37.
- 15 Ver Isabelle Graw, "Ein Bild Von einem Mann. Für einen früheren Markus Lüpertz", in *Texte zur Kunst* número 51 (setembro de 2003): 74-83.
- 16 Ver Isabelle Graw, "Jenseits der Institutionskritik Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art", in *Texte zur Kunst*, número 59 (setembro de 2005): 41-53, aqui 48.
- 17 No "Postscript" de seu "Figures of Authority, Ciphers of Regression", Buchloh dá o diagnóstico quase desesperado de que seus piores medos se tomaram realidade: Essa pintura de fato tinha dominado "museus e ... o mercado de arte" de maneira nunca vista, tinha "[afirmado agressivamente] suas afiliações políticas reacionárias e sua defesa de uma noção de cultura que é de direita, sexista e elitista" e tinha servido de cortina de fumaça "propositalmente ignorante" para o conservadorismo e políticas agressivas do Governo Reagan.
- 18 Ver Ian Burn, "The Art Market: Affluence and Degradation", in Alberro, Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 320-33.
- 19 Ver Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art" (1967), in *Open Systems. Rethinking Art c. 1970*, ed. Donna De Salvo, catálogo de exposição (Londres: Tate Modern, 2005) 180-81.
- 20 Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, ed. Gretel Adorno e Rolf Tiedemann (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 43. [N.T.: em português, *Teoria Estética* (Lisboa: Edições 70, 2008)]
- 21 Ver Patrícia Norvell, *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner*, ed. Alexander Alberro e Patrícia Norvell (Berkeley/Los Angeles, CA: University of California Press, 2001), entrevista com Sol LeWitt, 12 de junho de 1969, 114-123.
- 22 Ver Isabelle Graw, "Am richtigen Ort, zur richtigen Zeit, Hanne Darboven", in *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts* (Colônia: DuMont, 2003) 115-23.
- 23 Ver Adorno, *Aesthetic Theory*, 41.
- 24 N.T.: Imagens *raster* (ou *bitmap*) são imagens que contêm a descrição de cada *pixel*, isto é, o menor componente de uma imagem digital, em oposição aos gráficos vetoriais.
- 25 Ver Martin Kippenberger e Daniel Baumann em conversação: "Completing Picasso", in *Martin Kippenberger*, ed. Doris Krystof e Jessica Morgan, catálogo de exposição (Londres: Tate Modern, 2006), 59-65, aqui 63.
- 26 Ver Adorno, *Aesthetic Theory*, 32.