

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
criação, crítica e
história da arte**

O texto de Artista na Arte Conceitual: aproximações discursivas

Juliana Gisi Martins de Almeida

Doutoranda/ UFRGS
UFPR

Resumo

A partir de uma discussão sobre o estatuto do texto de artista como modalidade diferenciada do pensamento sobre arte, são pontuados posicionamentos de teóricos que se dedicam a estudar este material. Em um segundo momento são analisados extratos de textos de artistas que tratam de um assunto recorrente em meados do século XX, nomeadamente, uma crise na arte percebida e discutida por eles, na relação que estabelecem com a tradição.

Palavras-chave

Arte Conceitual; texto de artista; análise de discurso

Abstract

Beginning with a discussion on the status of the artist's text as a distinguished modality of thinking about art, are pointed out positions of theorists engaged in studying this material. In a second step are analyzed extracts from texts by artists who treat a recurring theme in the mid-twentieth century, namely, a crisis in the art perceived and discussed by them in the relation they establish with tradition.

Key-words

Conceptual art; artist's texts; discourse analysis

Arte Conceitual é o nome que convencionalmente se dá para um conjunto de práticas artísticas realizadas nas décadas de 1960 e 1970 em vários lugares do mundo. Contudo, a pluralidade destas práticas, impulsionadas por diferentes motivações, inviabiliza uma análise unívoca ou que pretenda abordá-las como um todo coeso, o que abre o espaço das compreensões teóricas e/ou críticas para infinitas possibilidades.

Em 1996, quando da publicação da antologia *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, editado por Kristine Stiles e Peter Selz, os textos de artista ainda não haviam se tornado um material significativo para a teoria, a crítica e a história da arte. Eram considerados produções sem lugar ou destino, resíduos de um momento de grande efervescência, esquecidos num limbo teórico. Essa situação leva Stiles a afirmar que:

A falha em se endereçar às questões levantadas pelas teorias dos artistas é particularmente óbvia quando se considera o vasto corpus de escritos de artistas que foram os pioneiros, entre outros gêneros, da arte conceitual. Enquanto a quase ausência de discussão crítica sobre estes textos é suficientemente visível na literatura e outros estudos culturais que crescentemente tomam os trabalhos de arte como assunto de suas pesquisas, é imperdoável na história da arte. Mais perturbador ainda é o problema colocado quando um texto, como um trabalho de arte conceitual, se torna um objeto artístico. Simultaneamente texto e objeto, tal trabalho de arte é também um objeto de discurso teórico. Como tal, é frequentemente subsumido pelo conceito de arte herdada do Romantismo para o qual os artistas e seus trabalhos são considerados subjetivistas, intuitivos, e irracionais. Notadamente, o texto-objeto como objeto de "arte" é despedido de sua autoridade convencional como linguagem teórica, como um instrumento de razão.¹

Apesar de o olhar sobre este material ter se modificado muito nos últimos anos, a elaboração de Stiles não deixa de ser interessante; principalmente, na forma como a autora pontua a condição do texto de artista e sua significância como espaço de reflexão teórica, mesmo em sua dupla existência, em alguns casos, de teoria e obra.

Podemos perceber em antologias mais recentes um olhar já muito diferente deste criticado por Stiles, o texto de artista é abordado como uma elaboração significativa e conjugado com as obras para, desta relação, se construírem análises. Nos textos introdutórios às antologias de Alberro; Stimson² ou Alberro; Buchmann³, ou mesmo no formato diferenciado que assume o livro editado por Peter Osborne⁴, a discussão sobre arte conceitual é estruturada no cruzamento dos escritos dos artistas, das suas obras e das elaborações de outros teóricos. Enquanto nas duas primeiras antologias os autores não recorrem à discussão es-

1 STILES, General Introduction. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter (Eds.) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996, p. 7. [tradução Juliana Gisi].

2 ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. *Conceptual art: a critical anthology*. London, England: The MIT Press, 1999.

3 ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (Eds.). *Art after Conceptual Art*. London: The MIT Press, 2006.

4 OSBORNE, Peter (Ed.). *Conceptual Art. Themes and movements*. London: Phaidon Press Limited, 2005.

pecífica sobre o estatuto do texto de artista como uma categoria diferenciada de produção teórica e/ou artística; Osborne apresenta seu livro enfatizando a importância destas produções:

*Abdicando de uma definição estritamente lingüística da arte conceitual em favor de uma abordagem mais histórica e criticamente inclusiva, o livro oferece uma tipologia de seis tipos principais de arte conceitual – seis formas diferentes pelas quais artistas contestaram a definição estética de trabalho de arte ao ressaltar o papel das ideias na produção de sentido das formas visuais. Esta é a base de uma nova história crítica da arte conceitual – uma história não só de trabalhos mas de ideias. Mais que qualquer outra forma de arte contemporânea, a arte conceitual foi um locus para a interpretação artística de ideias filosóficas. Escritos críticos de artistas conceituais são tanto uma parte desta história como seus trabalhos. Este volume inclui escritos de artistas conceituais juntamente com aqueles de filósofos e teóricos que os influenciaram, e críticos e historiadores que refletiram sobre o movimento.*⁵

Osborne divide o livro em várias seções, sendo a parte denominada “Documentos” composta pelos mais variados textos de artistas, filósofos, críticos, etc., numa tentativa de abarcar o que se escreveu sobre determinados temas naquele momento. Para Ferreira, que levanta a discussão sobre o texto de artista, “A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte.”, em uma comparação com a produção escrita de artistas de outros períodos históricos.

O livro paradigmático de Lucy Lippard *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*⁶, lançado em 1973, guarda uma diferença de todas estas publicações mais recentes, tanto pelo posicionamento enunciado pela autora no prefácio, quanto pelo formato e conteúdo do livro:

*Porque este é um livro sobre fenômenos amplamente distintos dentro de um espaço de tempo determinado, não sobre um “movimento”, não há uma razão precisa para certas inclusões e exclusões exceto o preconceito pessoal e um método idiossincrático de categorização que faria pouco sentido para qualquer outra pessoa. Eu planejei este livro para expor a rede caótica de ideias no ar, na América [do Norte] e no exterior, entre 1966 e 1971. Enquanto estas ideias são mais ou menos preocupadas com o que eu uma vez chamei uma “desmaterialização” do objeto artístico, a forma do livro intencionalmente reflete caos no lugar de impor ordem.*⁷

Esta advertência demonstra uma aguda consciência da autora sobre o processo de se construir qualquer antologia que apresente uma seleção de textos, ou extratos destes, como representativos do pensamento de uma época: as escolhas e os recortes nunca são “neutros”, pois sempre refletem uma tese. A forma

5 OSBORNE, 2005, p. 11. [Trad. Juliana Gisi].

6 LIPPARD, Lucy R.. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...* California: University of California Press, 2001.

7 LIPPARD, 2001, p. 5. [tradução Juliana Gisi]

como estes materiais são tratados por cada autor, aponta para diferentes perspectivas teóricas que fundamentam suas práticas.

Pensando nisso, optei por extrair da leitura de textos escritos e publicados por artistas em meados do século XX, assuntos recorrentes que pudessem ser delimitados como núcleos discursivos a partir dos quais fosse possível construir uma análise. A existência de preocupações comuns entre os artistas enseja a aproximação a questões significativas da época, problemas artísticos constituintes do pensamento e das concepções de arte vigentes e em disputa; de onde se pode extrair subsídios para ampliação da compreensão das práticas artísticas que agrupamos sob a denominação de Arte Conceitual.

Cabe, então, deixar em suspenso a pergunta sobre os sentidos que podem ser produzidos pelo cruzamento do meu olhar, que define um recorte, com as questões artísticas debatidas na época, recorrentes nos textos.

Estes escritos serão tratados aqui como documentos de época, discursos produzidos e publicados em um contexto em que progressivamente os artistas tomaram a palavra e deixaram registradas suas ideias a respeito de seus trabalhos e dos trabalhos de outros artistas, da arte, do seu contexto, etc., em um amplo debate público, aparente nas referências feitas em um texto a respeito de outros.

Entre os muitos assuntos que repetidamente são levantados pelos artistas neste período, um tema me chama especialmente a atenção, pois concerne ao questionamento sobre a relação entre arte e tradição, mais especificamente a uma crise na arte percebida por alguns artistas. Este assunto aparece na forma de uma rejeição da obra de arte *tradicional*, ou seja, que é produzida nas linguagens da pintura e da escultura, e de todo o discurso a elas atrelado, em favor de diferentes materiais, meios, linguagens, que incluem ideias, elaborações lingüísticas, fotografias, ações, eventos, material impresso, instalações, etc..

Uma forma (instável) desta rejeição apresenta um entusiasmo com novas possibilidades abertas pela produção de outros artistas: a superação de tradições, a abertura para a vida, o estabelecimento de novos paradigmas artísticos, como o descortinamento de um *novo mundo*; os textos nos fazem pensar no tom revolucionário dos manifestos das vanguardas históricas, profetizando uma nova arte, portanto.

Nos trechos que serão discutidos, artistas se referem a outros artistas, anteriores ou contemporâneos, que produziram trabalhos de arte que são lidos pelos autores dos textos como paradigmáticos por provocarem uma ruptura com a arte anterior e estabelecerem novas possibilidades para a produção contemporânea e/ou futura. A percepção de que a produção de outros artistas coloca em crise a tradição e muda o curso dos acontecimentos artísticos é instigante na medida em que possibilita uma compreensão da forma como a crítica é elaborada pelos artistas quando estes se voltam para a produção de seus pares. Como afirma Rivera: “Não há mais uma clara distância entre produção e crítica, a partir do momento em que a própria produção artística assume como cerne de sua poética uma dimensão crítica, ou seja, põe-se a quebrar (*krinein*, em grego), a pôr em crise os parâmetros culturais definitórios da arte.”⁸ Com este procedimento, os

⁸ RIVERA, Tânia. O retorno do sujeito e a crítica na arte contemporânea. In: Seminários Internacionais Museu Vale 2009. Criação e Crítica, p. 52, disponível em: 06/04/2010

artistas-autores dos textos analisados lançam proposições acerca de sua concepção de arte e tornam visível para nós seu olhar sobre a arte, seus processos de recepção.

No texto escrito por Allan Kaprow em 1958, se referindo à morte do pintor Jackson Pollock, podemos perceber uma leitura muito particular da obra deste último:

*O que temos, então, é arte que tende a se soltar de suas amarras, tende a preencher nosso mundo consigo mesma, arte que no significado, nos olhares, no impulso parece romper agudamente com a tradição dos pintores que retrocede até pelos menos aos gregos. A quase destruição de Pollock destas tradições pode muito bem ser um retorno ao ponto em que a arte estava mais ativamente envolvida com o ritual, a magia e a vida do que nós conhecemos no nosso passado recente. Se for assim, trata-se de um passo extremamente importante e em seu caráter superior oferece a solução para as reclamações daqueles que exigem que coloquemos um pouco de vida na arte. Mas o que nós fazemos agora?*⁹

Neste texto elogioso a Jackson Pollock, Kaprow apresenta um olhar sobre a produção de Pollock que se afasta das abordagens correntes na época, enfatizando sua contribuição para uma transformação da tradição da pintura, ou sua *quase destruição*. Para Kaprow, Pollock opera um retorno a um estado *anterior* em que a arte estaria diluída na vida; o que lança a possibilidade de uma produção que escape das *amarras* das categorias tradicionais da pintura e da escultura, em um novo mundo de possibilidades. Kaprow percebe aí uma quebra, o estabelecimento de uma crise que desestrutura a lógica que, segundo ele, estabeleceu parâmetros para toda arte ocidental. A pergunta que fecha este trecho apresenta um misto de medo do desconhecido e de entusiasmo com o novo, pois o que se sabia até então não é mais suficiente para responder às perguntas abertas pela produção de Pollock, para se dar continuidade à arte é preciso que se construam outros solos, novas formas, etc.

Jasper Johns, em seu texto sobre Marcel Duchamp de 1968, não postula um retorno à origem, mas coloca Duchamp nesse lugar de *pioneiro* por operar uma ruptura com o curso da história da arte, apontando para a abertura que decorre de suas proposições.

*Marcel Duchamp, um dos artistas pioneiros deste século, moveu seu trabalho através das fronteiras retinianas que haviam sido estabelecidas com o Impressionismo para um campo em que linguagem, pensamento e visão agem uns sobre os outros. Lá ele mudou a forma através de uma complexa articulação de novos materiais mentais e físicos, anunciando muitos dos detalhes técnicos, mentais e visuais que se encontram na arte mais recente.*¹⁰

<http://www.seminariosmv.org.br/2009/?target=textos>

⁹ KAPROW, Allan. *The Legacy of Jackson Pollock* 1958 In: OSBORNE, 2005, p. 195. [tradução minha com consultas à versão presente em FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 43]

¹⁰ JOHNS, Jasper. *Marcel Duchamp (1887-1968)*, 1968 In: OSBORNE, 2005, p. 196. [tradução minha com consultas à versão presente em FERREIRA; COTRIN, 2006, 203]

Johns percebe as elaborações de Duchamp como uma superação das convenções da pintura estabelecidas pelo Impressionismo, como um pioneiro que possibilitou muito da produção de Johns e dos seus contemporâneos, abrindo a arte para complexas articulações entre linguagem, pensamento e visão. Para Johns, Duchamp realiza um corte no processo que vinha se desenvolvendo na história da arte e faz a passagem para o que ele chama de *arte mais recente*. Esse corte é percebido como um salto que dá início a uma nova geração de artistas, deixando para trás a ultrapassada *forma* de produzir arte.

O mesmo tom é adotado por Robert Morris em seu texto *Notes on Sculpture. Part 4: Beyond Objects* de 1969:

*Jasper Johns estabeleceu uma nova possibilidade para o ordenamento da arte. As Bandeiras e os Alvos sugerem muito do que não poderia ser realizado em duas dimensões. Os trabalhos inegavelmente alcançaram muito nos seus próprios termos. Mais ainda que no caso de Pollock, olha-se para o trabalho mais que para dentro dele, e a pintura não havia feito isso antes. Johns levou a pintura mais longe em direção a um estado de não-representação que qualquer outro. As Bandeiras não eram tanto representação quanto cópias, decorativas e fraudulentas, rígidas, empalhadas, ridículas falsificações. Ou seja, estes trabalhos não eram representações de acordo com os termos do passado que tinham, sem exceção, operado dentro da dualidade de figura e fundo da representação. Johns retirou o fundo da pintura e isolou a coisa. O fundo se tornou a parede. O que era previamente neutro se tornou real, enquanto que o que era previamente a imagem se tornou a coisa.*¹¹

Morris percebe nas pinturas de Jasper Johns o mesmo caráter revolucionário que este atribui à produção de Duchamp, uma ruptura definitiva com a arte do passado – *a pintura não havia feito isso antes* –, que abre infinitas possibilidades. Para Morris, Johns transforma a pintura da bandeira em uma falsificação da bandeira, na medida em que as *Bandeiras* e os *Alvos* deixam de representar para apresentar o objeto, a *coisa*. Uma superação da representação em duas dimensões e da representação mesma, como definida *pelos termos do passado*. O modo como Morris descreve a produção de Johns demonstra este estado de superação da estrutura que possibilita a pintura, uma inovação que recoloca todos os termos da arte e sua existência no mundo. Pois esta transformação não atinge somente a linguagem da pintura, mas toda a produção subsequente e a própria concepção de arte. A percepção de que Johns coloca em crise uma tradição se apresenta igualmente como uma crítica de Morris a esta tradição, sua rejeição em favor de novas possibilidades de produção artística.

As rupturas apontadas por estes artistas se referem a um estado de superação, localizado em diferentes pontos da tradição e revelado a partir de uma apropriação pessoal desta tradição, um olhar retrospectivo que tem sempre a intenção de alcançar pontos de referência para a compreensão da própria produção no contexto maior da arte.

A destruição das convenções artísticas *anteriores* percebida pelos autores dos textos na produção dos artistas sobre os quais escrevem, revela muito de

¹¹ MORRIS, Robert. *Notes on Sculpture. Part 4: Beyond Objects*, 1969 In: OSBORNE, 2005, p. 196. [tradução Juliana Gisi]

como aconteceu, naquele momento, a recepção da arte; como estas obras foram vistas, compreendidas, e convertidas em argumento para a propagação, e matéria para a produção, de seus próprios trabalhos. A argumentação que se fundamenta na rejeição da pintura e da escultura como categorias tradicionais da história da arte, limitadas por convenções rígidas, reivindica a ampliação do âmbito de produção no que concerne aos materiais e às formalizações, mas principalmente às concepções de arte vigentes.

Fica patente esta apropriação, por parte dos artistas, de elementos das poéticas de outros artistas para a constituição de suas próprias poéticas e, principalmente, da apropriação crítica destes elementos. Pois lançam mão destes aspectos para a compreensão da arte e para a elaboração de um discurso crítico que põe em crise as noções de arte às quais se contrapõem, discursiva e poeticamente.

As discussões trazidas pelos artistas constituem um dos guias mais substanciais para se acompanhar o desenvolvimento da própria arte, na sua obsessão de subverter o sistema que compreende sua produção. Ao buscarem aprofundar e expor seus princípios práticos e teóricos, suas reflexões formam verdadeiros núcleos de discussões sobre seus materiais, tendências inovadoras, relações com a cultura, tipos de experiências, através de posições muitas vezes marcantes para o delineamento dos caminhos da arte.¹²

Como afirma Zielinsky, o discurso dos artistas materializa este procedimento de questionamento das convenções em paralelo à produção, que possibilita este mergulho nos processos constituintes da arte. Tomar os textos de época como sintoma dos pensamentos que foram se construindo no decorrer do tempo amplia o âmbito da compreensão deste período. Pois, ao perceber a recorrência de algumas ideias podemos afirmar a existência de preocupações comuns entre os artistas, mesmo em meio a proposições tão diferentes como as que surgiram nas décadas de 1960 e 1970. Assim, destilar recorrências das várias elaborações teóricas, significa recuperar as bases discursivas a partir das quais se estabeleceu o que chamamos hoje de Arte Conceitual.

Aqui foram destacados trechos de textos em que artistas elegem outros artistas para evidenciar a sua percepção de que aconteceu uma transformação no mundo da arte, uma superação de tradições e a abertura para uma nova arte que se coloca a sua frente. O tom revolucionário destes trechos nos lembra os manifestos das Vanguardas Históricas, uma vontade de contravenção e o triunfo de uma nova arte, o passado fica para trás e a partir deste momento tudo o que for feito, estará fundado neste novo paradigma. Ao mesmo tempo, aparece a necessidade de filiação, o firmamento de uma derivação que marca a presença do artista-autor do texto dentro deste novo mundo que já está em funcionamento, pelo menos na sua própria produção. Pois, assim como aconteceu no período das vanguardas históricas, a relação com a tradição é ambivalente: textualmente recusada quando representa o peso das convenções, é evocada na continuidade e transmissão do nome Arte.

¹² ZIELINSKY, Mônica. Criação e Crítica: substâncias da arte. In: Seminários Internacionais Museu Vale 2009. *Criação e Crítica*, p. 21-2, disponível em: 06/04/2010 <http://www.seminariosmv.org.br/2009/?target=textos>