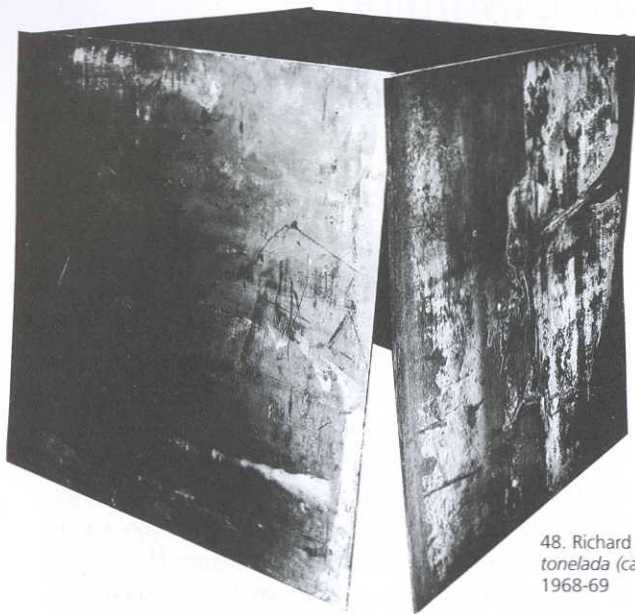


2. O CAMPO EXPANDIDO

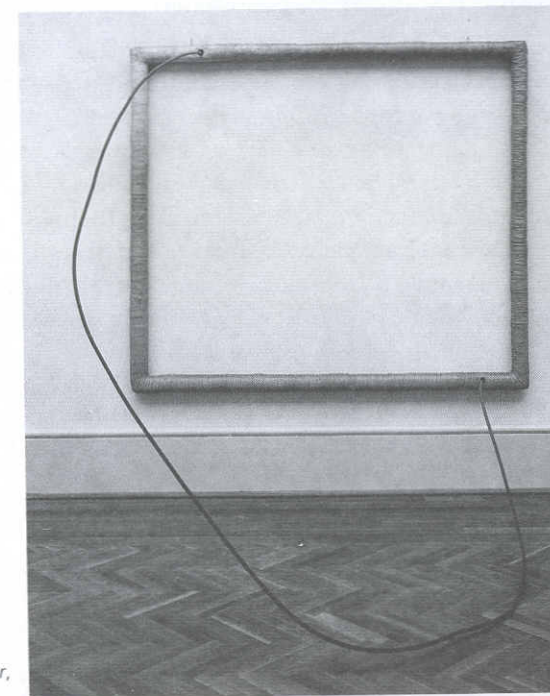
Na época em que Fried escreveu sobre os perigos de a arte se degenerar em teatro, em 1967, o processo estava em pleno andamento. O alvo de Fried era o Minimalismo, mas Thomas Hess tinha feito comentários similares a respeito do *Pop* em 1963: “A presença de uma grande platéia é essencial para completar uma transformação teatral. É impossível conceber a produção de uma pintura *pop* sem que se tracem alguns planos para sua exposição. Sem a reação de seu público, o objeto artístico permanece um fragmento.” A consequência do afrouxamento das categorias e do desmantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política. Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do *Pop* e do novo realismo. Durante este período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som – com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmaras padronizadas individuais (não para transmissão).

Quando a crítica norte-americana Lucy Lippard tentou documentar esses desenvolvimentos em meados dos anos 70, sua solução foi



48. Richard Serra, *Apoio de uma tonelada (castelo de cartas)*, 1968-69

fazer o que, na verdade, era um álbum de recortes com artigos, entrevistas e declarações. Não havia nenhuma maneira simples de desenredar todas essas tendências uma da outra e examiná-las separadamente. Da mesma forma, as maiores exposições temáticas da época, notadamente “Vive na tua cabeça: quando atitudes se tornam forma” (Kunsthalle, Berna e ICA, Londres, 1969), “Matéria flexível” (Museu Judeu, Nova York, 1970), “Informação” (MOMA-Museu de Arte Moderna, Nova York, 1970) e a *Documenta V*, organizada pelo curador suíço Harald Szeeman em 1972, incluíram a maior parte dessas tendências. Tanto o título destas mostras como o nome do livro de Lippard, *Seis anos: a desmaterialização do objeto de arte de 1966 a 1972*, falavam também da dificuldade de compreender no que, afinal, a arte estava se transformando durante esse período. A obra de arte tinha forma substancial ou era um conjunto de idéias de como perceber o mundo? Era um objeto singular ou algo mais difuso, que ocupava um espaço muito maior? A arte devia ser encontrada dentro ou fora da galeria? A face mutante da arte não era



49. Eva Hesse, *Pendurar*, 1966

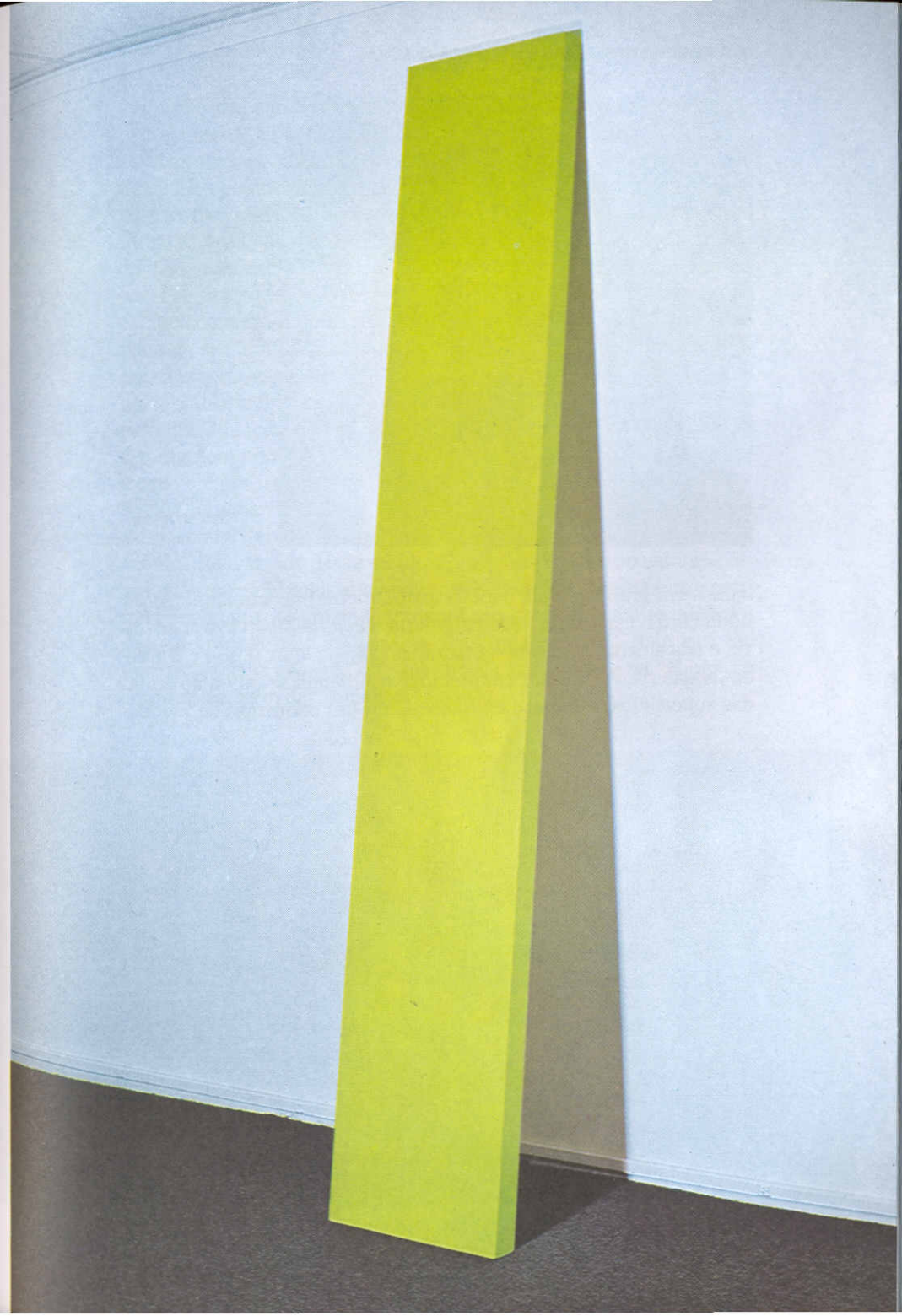
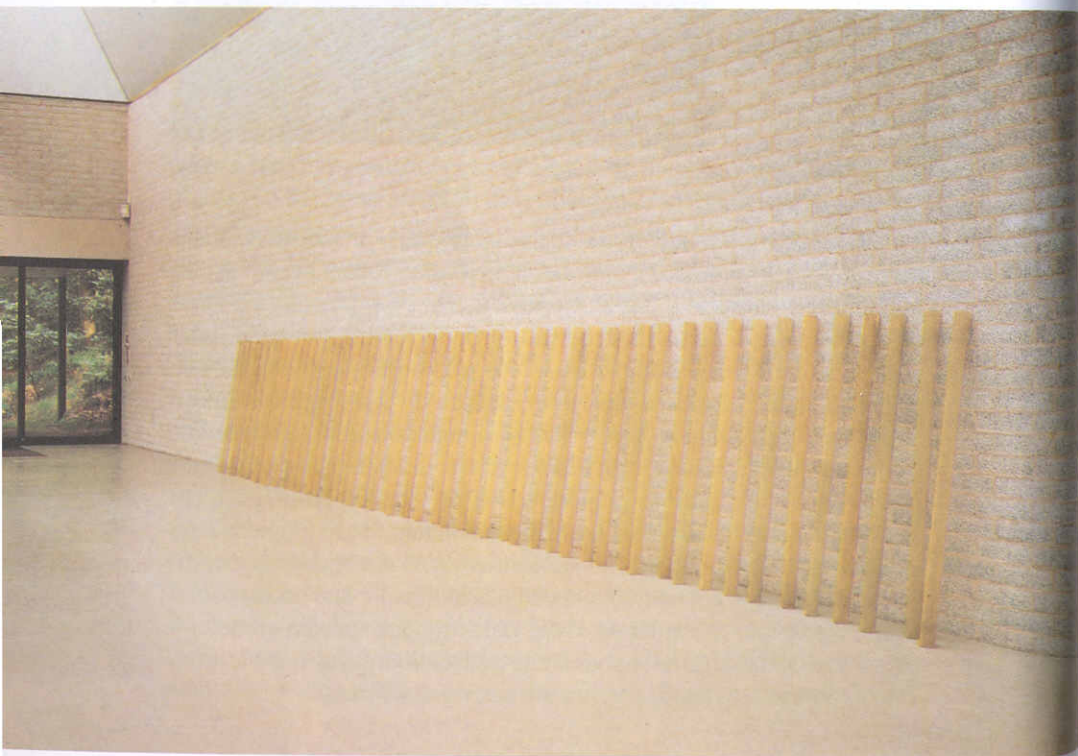
a inexorável, ou inevitável marcha adiante que a noção modernista entendida pela vanguarda. Não havia nenhuma forma preferível de trabalho que cobrisse todas as circunstâncias e exigências, e a idéia de que um artista devia ter um estilo próprio, como Newman tinha os seus *zips* e Mark Rothko (1903-70), seus obscuros retângulos (o primeiro também faleceu em 1970), deixou de fazer muito sentido.

Após o Minimalismo veio o Pós-Minimalismo. Este, pelo menos, é o termo que o crítico Robert Pincus-Witten cunhou para descrever o que se seguiu. Uma expressão alternativa era Arte Processo, pois, em sua forma final, os materiais e estágios de manipulação exigidos para executá-la tornavam-se explícitos. Outras vezes era apelidada de Antiforma. Tomados em conjunto, os nomes indicam o que estava começando a aparecer por volta de 1968: uma arte que sucedia cronologicamente o Minimalismo, apoderando-se das liberdades que ele trouxera e, no entanto, reagindo contra a sua rigidez formal.

Apoio de uma tonelada (castelo de cartas) (1968-69), de Richard Serra (1939-), é simples e assemelha-se a um cubo, mas as quatro placas de metal, grandes e extremamente pesadas, que a compõem estão apenas equilibradas uma na outra, não soldadas ou unidas rigidamente de nenhuma outra forma; *Placa de apoio de uma tonelada* (1969) mantém uma placa de pé e longe da parede de modo igualmente precário, por meio de um cilindro de chumbo. Mas assim como estava interessado por este tipo de jogo, em que as certezas, as revelações e as confianças da arte eram exibidas como as ilusões potencialmente perigosas que são, Serra, desde o início, preocupava-se também com as qualidades particulares do ambiente em que sua obra era mostrada. Mais tarde isto resultaria numa série de tra-

50. (abaixo) Eva Hesse, *Acréscimo*, 1968

51. (direita) John McCracken, *Não há motivo para não*, 1967

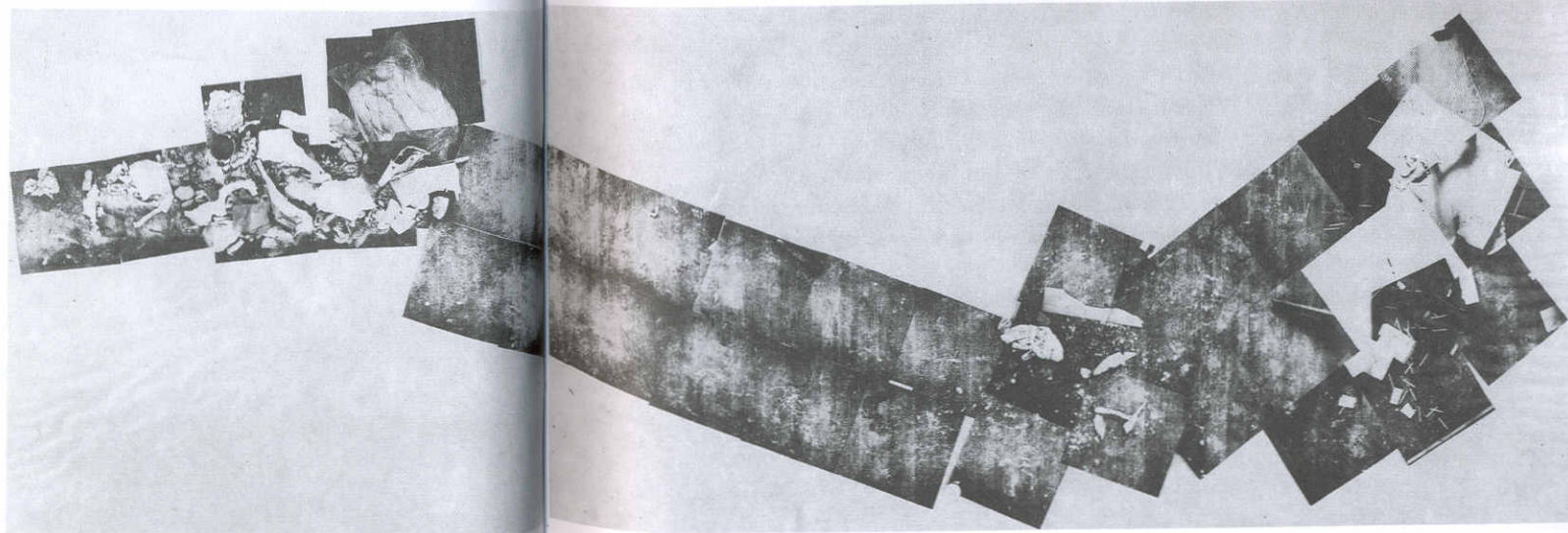




52. Lynda Benglis,
Para Carl Andre,
1970

balhos em grande escala para locais públicos, mas inicialmente ele lidou com o espaço fechado da galeria. *Peça fundida* (1969) envolvia o lançamento de chumbo fundido no ângulo entre o piso e a parede da galeria. As formas endurecidas resultantes eram então soltas das superfícies, viradas e exibidas como um certo tipo de evidên-

53. Bruce Nauman,
*Foto composta de duas
bagunças no chão do
estúdio*, 1967



cia, tanto das características particulares do espaço de contemplação quanto do processo pelo qual a obra fora realizada.

Algumas esculturas de Eva Hesse (1936-70) também faziam uso dos vários planos da galeria. Como no caso de Serra, as formas geométricas e unidades repetidas do Minimalismo aparecem em seu trabalho, mas não da maneira distanciada e engenhada, característica dessa tendência. Com um de seus primeiros trabalhos importantes, *Pendurar* (1966), Hesse tornava explícita a mudança rumo ao estabelecimento de uma equivalência entre o espaço da arte e o espaço de sua contemplação. A peça é uma grande moldura retangular, revestida espessamente com bandagem e pintada em tons de cinza uniformemente graduados. Saindo desta moldura e voltando para ela, de modo que toque o chão alguns metros à sua frente, está um segmento de haste de metal flexível. Hesse afirmou: “Ela é extrema, e é por isso que eu gosto e não gosto dela. É tão absurdo ter aquela longa e fina haste de metal saindo daquela estrutura. E ela sai bastante, cerca de três ou três metros e meio, e do que ela está saindo? Está saindo dessa moldura – alguma coisa e no entanto coisa nenhuma – oh! mais absurdez ainda – ela é feita com muito, muito refinamento. As cores da moldura são graduadas muito cuidadosamente do claro ao escuro – a coisa toda é risível.” Isto está tão distante quanto possível de uma crença minimalista na fabricação como meio de evitar “destreza” na arte.

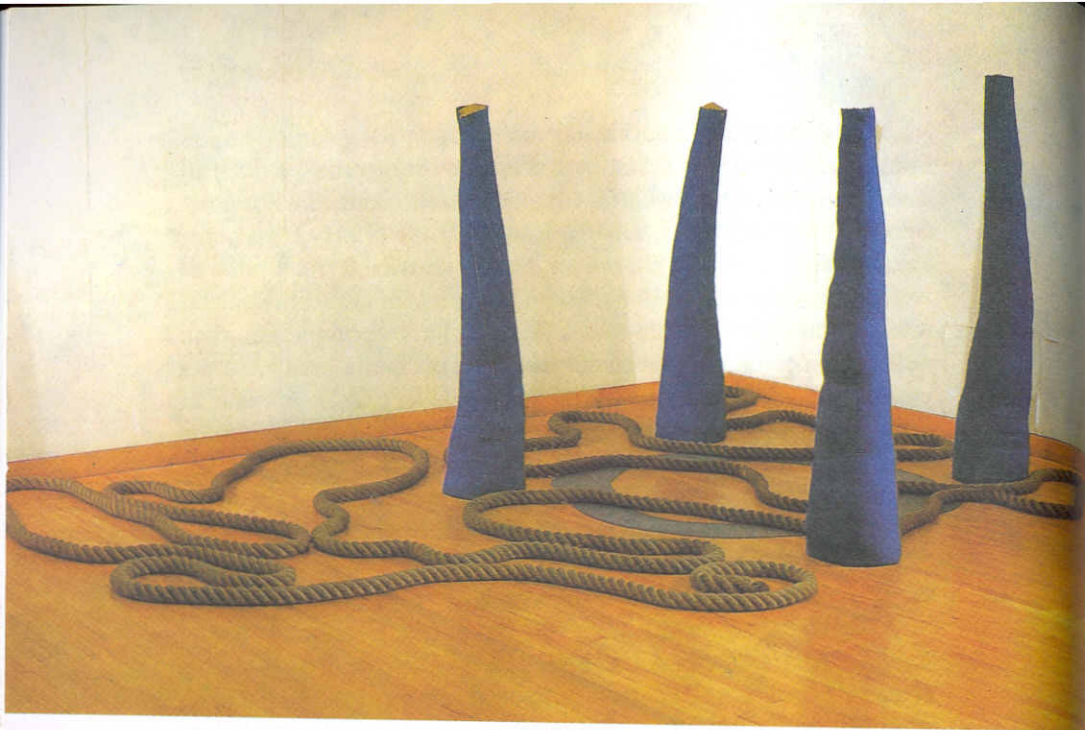
50 A pose indiferente adotada pelos vários tubos de fibra de vidro
feitos à mão de *Acréscimo* (1968), de Hesse, recordam as escultu-
51 ras sumamente acabadas e semelhantes a pranchas de John McCrac-
ken (1934-), tal como a sua *Não há motivo para não* (1967), de três
metros e meio de altura, mas os defeitos individuais e modulações
das unidades talvez apontem mais na direção da estrutura de esco-
ra dos filetes de tinta escorrida da margem para a base nas pinturas
“desenroladas” de Morris Louis. As esculturas de Lynda Benglis
(1941-) certamente possuem este *pedigree*. A aglomeração de po-
liuretano pigmentado produziu obras como *Bullitt* (1969). Poste-
riormente, como em *Para Carl Andre* (1970), sucessivas camadas
de espuma de poliuretano de cores variadas foram derramadas uma
por cima da outra.

“Antiforma” foi o título dado a um ensaio curto de Robert Mor-
ris em 1968. Remetendo-se às pinturas de Morris Louis e, antes
deste, às de Jackson Pollock, Morris promove uma arte que toma o
processo e “agarra-se a ele como parte da forma final da obra”. Os
artistas americanos Alan Saret (1944-), Keith Sonnier (1941-),
Barry Le Va (1941-) e o próprio Morris estavam todos, nessa épo-
ca, produzindo arte que, em vez de tomar a forma de objetos distin-
tamente delimitados e separados, envolvia a disposição de vários
materiais sobre uma ampla área.

Depois de suas peças minimalistas, Morris tinha prosseguido com
grandes pilhas de faixas de feltro, arranjos que provavelmente não
poderiam ser reproduzidos se a peça fosse exibida mais tarde num
local diferente. Em 1969 ele fez a seleção de uma exposição, “Nove
em Castelli”, que incluía Hesse, Saret, Serra e Sonnier, assim como
Bruce Nauman (1941-), Bill Bollinger, Stephen Kaltenbach (1940-)
e os artistas italianos da *Arte Povera* Giovanni Anselmo (1934-) e
Gilberto Zorio (1944-). Esta mostra teve um impacto considerável
e defendeu vigorosamente a importância do processo como algo
acima do produto. Em alguns aspectos o trabalho que ela continha
assemelhava-se a uma espécie de desmaterialização, uma arte feita
das sobras de alguma atividade anterior. Esta aparência levou o crí-
tico Max Kozloff a se referir a ela como “restos”. Este era, literal-
mente, o caso da *Foto composta de duas bagunças no chão do es-
túdio* (1967) de Nauman, uma foto-documentação em forma de co-
lagem das manchas, coisas derramadas e detritos em geral que res-
tavam após o término de outro trabalho.

No ano anterior tinha havido uma mostra na galeria de John
Gibson, em Nova York, também intitulada “Antiforma”, a qual in-
cluía os que participariam da mostra de Castelli, bem como os ame-
ricanos Robert Ryman (1930-) e Richard Tuttle (1941-), e o belga
Panamarenko (1940-). Durante a década anterior Ryman tinha se
restringido ao uso exclusivo de tinta branca. Limitar desta maneira
a sua palheta permitia um maior controle na experimentação com
outros elementos de uma pintura: sua superfície, a escala, se era
emoldurada ou não, como era fixada na parede, e assim por diante.
Os planos e construções de máquinas voadoras idiossincráticas de
Panamarenko – a sua *Carlinga* de 1967 era feita, entre outras coi-
sas, de latas de conserva e celofane – estão próximos, quanto ao es-
pírito, ao interesse do escultor britânico Barry Flanagan (1941-) na
“Patafísica, a ‘ciência das soluções imaginárias’”, proposta no iní-
cio do século pelo escritor francês Alfred Jarry. As esculturas “flexí-
veis” de Flanagan, de meados e fins dos anos 60 – sacos de tecido
enchidos com areia ou onde se tinha despejado gesso, deixando-o as-
sentar, ou extensões de corda que serpenteavam e enroscavam-se pelo
chão, marcando, definindo e colonizando o espaço, como em *quatro
ânforas 2'67, aro/1'67, corda (gr 2sp 60) 6'67* (1967) –, incorpora-
vam um *ad hoc*-ismo como princípio formal e não, ao contrário do
que ocorria nos EUA, como indicador da casualidade do mundo real.

Na Grã-Bretanha, a combinação das atitudes prevalecentes nos
EUA e na Europa estava por trás da notável diversidade da respos-
ta ao trabalho de Anthony Caro, que então lecionava no curso de escul-
tura avançada da St. Martin School of Art de Londres. Entre os es-
tudentes, durante os anos 60, estavam Gilbert (1943-) e George
(1942-), Barry Flanagan, Bruce McLean (1944-), John Hilliard
(1945-), Richard Long (1945-) e Hamish Fulton (1946-). O artis-
ta holandês Jan Dibbets (1941-) também estudou lá com uma bol-
sa de curta duração. Todos estes artistas responderam de maneiras
variadas à liberdade de indagação que o curso permitia, produzin-
do trabalhos que contrastavam grandemente com as qualidades for-
mais da escultura de Caro. Por exemplo, a *Pilha 3* (1968) de Flana-
gan, uma pilha de peças de aniagem colorida dobradas imprecisa-
mente, toma a camada de tinta colorida aplicada por Caro para uni-
ficar suas obras terminadas, porém mistura-a com o manchado de
Louis e Noland e as técnicas minimalistas de disposição.



54. Barry Flanagan, quatro ânforas 2'67, arol 1'67, corda (gr 2sp 60) 6'67, 1967

A edição do verão de 1967 de *Artforum*, que cristalizou o debate em torno do Minimalismo, continha “Arte e natureza do objeto”, de Fried, e “Tópicos sobre Arte Conceitual”, de Sol LeWitt. Embora a “Arte de conceito”, uma arte composta de idéias, já tivesse sido debatida em 1960 pelo artista Henry Flynt (1940-), uma arte deste tipo parecia, naquele momento, uma possibilidade cada vez mais realizável dentro do “campo complexo e expandido” aberto pelo Minimalismo. “Na arte conceitual”, escreveu LeWitt, “a idéia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista utiliza uma forma conceitual de arte, isto significa que todo o planejamento e as decisões são feitas de antemão, e a execução é uma questão de procedimento rotineiro. A idéia se torna uma máquina que faz a arte.” A ligação entre idéia e obra acabada é evidente nos descarados títulos descritivos que LeWitt deu a suas obras: *Dez mil linhas, cinco polegadas de comprimento, dentro de uma área de 6 3/4 x 5 1/2 polegadas* (1971), por exemplo, ou *Quatro tipos básicos de linhas retas e suas combinações* (1969). Assim, de certa maneira, a

Arte Conceitual dá prosseguimento ao que já começou. O serialismo está ali, assim como o entendimento de que a obra de arte final não deveria ilustrar ou estar subordinada a nenhuma outra coisa.

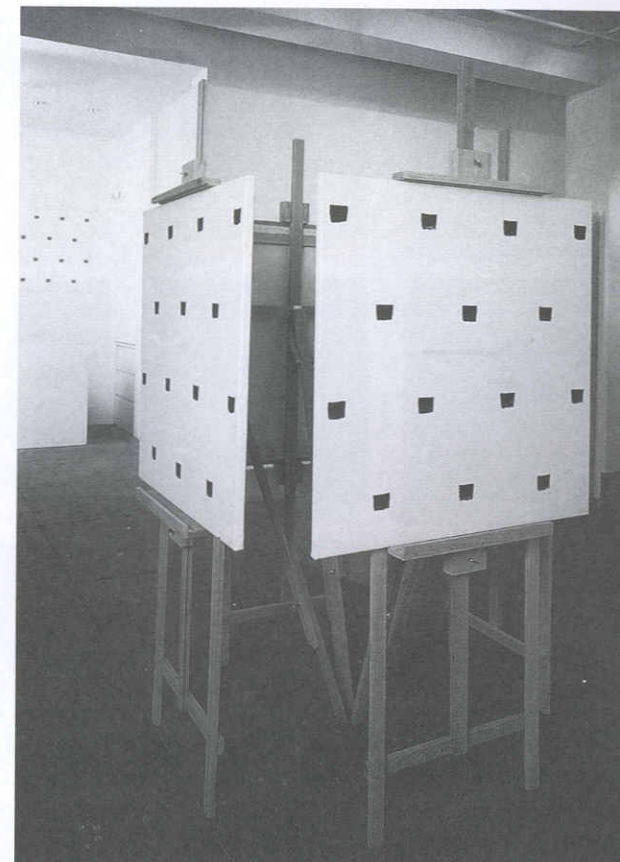
A idéia de um processo de movimentos pré-planejados sugere uma conexão entre Arte Conceitual, matemática e filosofia. LeWitt, no entanto, insistia que “a arte conceitual não tem, na verdade, muito a ver com a matemática, a filosofia ou qualquer outra disciplina mental. A matemática utilizada pela maioria dos artistas é simples aritmética ou simples sistemas numéricos. A filosofia da obra está implícita na obra, não sendo ilustração de nenhum sistema filosófico”. Isto faz eco à fundamentação lógica por trás do uso que Mario Merz fazia, desde 1970, da seqüência numérica de Fibonacci, na qual cada número é a soma dos dois precedentes. O começo da seqüência – 1, 1, 2, 3, 5 – é o que Merz chamava de “biologicamente pensável. (...) Por exemplo, temos um nariz, dois olhos, cinco dedos, precisamente de acordo com a série”. A partir desta raiz no corpo do indivíduo, a “rápida e controlável expansão” da seqüência espalha-se para abranger tudo. Para LeWitt, a idéia de onde a obra provém não era suficiente em si mesma. Era, antes de mais nada, a idéia de fazer *aquela* obra de arte; sua força, ou a falta desta, não se revela até que a obra esteja completa. Esta necessidade de completar coisas ajuda a dar sentido à insistência de LeWitt em que, a despeito de qualquer impressão de que a Arte Conceitual seria excessivamente racional ou previsível, ela continua sendo intuitiva.

Como no Minimalismo, porém, o ato de fazer a obra não requeria que LeWitt pusesse suas mãos sobre o material e o transformasse. Um desenho de parede para o qual as instruções eram “Dez mil linhas, nem curtas nem retas, cruzando-se e tocando-se” podia ser executado por um número qualquer de pessoas. Em cada caso, o desenho iria “parecer” diferente, mas em cada exemplo específico ele seria uma expressão da idéia de LeWitt (no sentido em que é expresso um gene, enquanto conjunto de instruções codificadas). LeWitt começou a executar desenhos de parede em 1968. Colar na parede um desenho de papel era bom, mas desenhar diretamente sobre o tijolo ou gesso da superfície disponível tornava o desenho, de forma mais completa, uma parte da arquitetura do espaço. Trabalhando com preocupações similares, os painéis monocromáticos em maso-

nite (tipo de madeira prensada) de Robert Mangold (1937-) funcionavam mais como fragmentos para uma suposta remodelação do espaço da galeria do que como pinturas, e, para uma exposição de 1967, William Anastasi (1934-) pendurou na galeria Dwan em Nova York telas que carregavam imagens serigrafadas das paredes que cobriam.

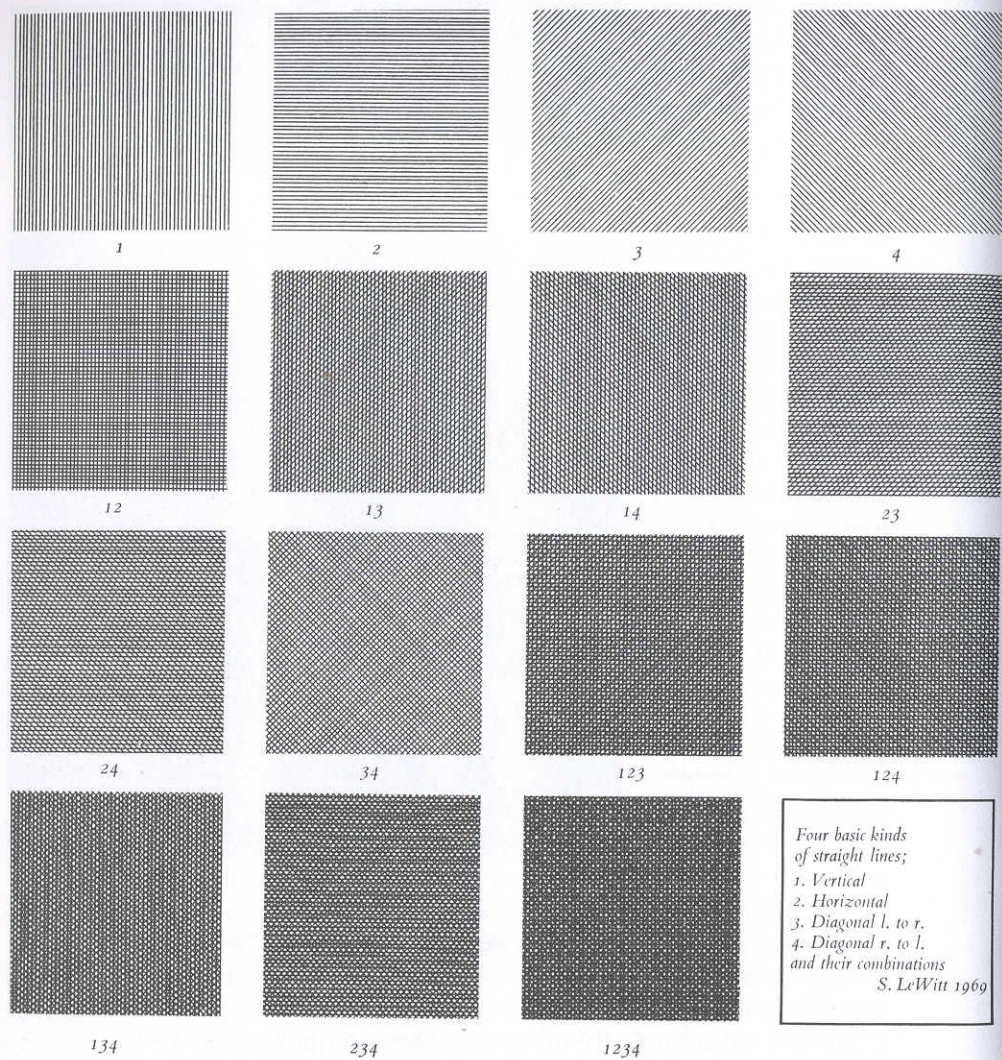
Apesar de tudo, permanece o pensamento de que a Arte Conceitual era, de algum modo, inexpressiva. LeWitt falava positivamente de tornar uma coisa “emocionalmente seca” a fim de que ela fosse “mentalmente interessante” ao espectador, e o artista francês Daniel Buren (1938-) fazia referência a uma arte que fosse “impessoal”. Buren, que adotou uma padronagem de listras brilhantes como um sinal da presença da arte, citou e enfatizou a expressão do escritor francês Maurice Blanchot, “uma obra de arte da qual nada possa ser dito, exceto que ela existe”. Seu constante uso da listra começou com seu acordo de 1966 com Niele Toroni (1937-) e Olivier Mosset (1944-) de que, em qualquer situação que fosse, cada um dos três faria uma pintura atrás da outra. Tão fiel ao acordo quanto Buren, Toroni tem continuado a cobrir suas superfícies com marcas uniformemente espaçadas de um pincel largo e chato. O advogado e crítico Michel Claura observou, em 1967, que esta tática colocava em questão outra pedra angular do edifício artístico construído sobre a necessidade de originalidade e inovação. Ele escreveu: “A fim de discutir uma falsificação, precisamos nos referir a um original. No caso de Buren, Mosset, Toroni, onde está a obra original?”

A tática foi adotada a fim de atingir uma “posição indispensável para o questionamento do processo”. Buren estava particularmente interessado pela questão da apresentação da arte, da sua colocação e das consequências que surgiriam com a escolha de lugares diferentes: um espaço doméstico, comercial ou de galeria, por exemplo, ou uma posição exterior em vez de interior, tal como uma parede ou um quadro de anúncios. Indagações deste tipo fizeram com que se redesenhassem as fronteiras da obra de arte. Em março de 1970, Buren teve um pôster de listras azuis e brancas incluído no canto superior direito do painel de avisos de arte e entretenimento em mais de 130 estações do metrô de Paris. Embora feitos por ocasião da exposição “18 Paris IV 70”, “estas peças de papel listrado”, escreveu Buren, “eram e ainda devem ser consideradas como parte de uma obra que começou, foi conduzida e ainda está em processo



55. Niele Toroni, *Présentation*:
marcas de um pincel n.º 50
repetidas a intervalos
regulares de 30 cm, 1966-96

fora e além do lugar e do tempo desta proposta particular”. Além disso, os pôsteres forneciam o “pretexto” para um conjunto de fotografias, publicadas como o livro *Lenda I*, o qual só poderia ser “uma representação parcial do que era (apenas) um fragmento de uma obra em processo”. O problema levantado por Buren não era que seria difícil ver sua obra em sua totalidade, mas que tal coisa seria mesmo impossível. O entendimento da arte como um conjunto de produtos pode ser visto aqui como dando lugar à idéia da arte como um processo que coincide, temporalmente, com a vida do artista e, espacialmente, com o mundo em que essa vida é vivida. A



56. Sol LeWitt, *Quatro tipos básicos de linhas retas e suas combinações*, 1969
 Ver tradução na lista de ilustrações.



57. Sol LeWitt, *Quatro cores básicas e suas combinações*, 1971

contribuição de Robert Barry (1936-) para a exposição “Perspectiva 69” de Düsseldorf, um texto de perguntas e respostas, fazia pressuposições similares:

P: Qual é a sua peça para a “Perspectiva 69”?

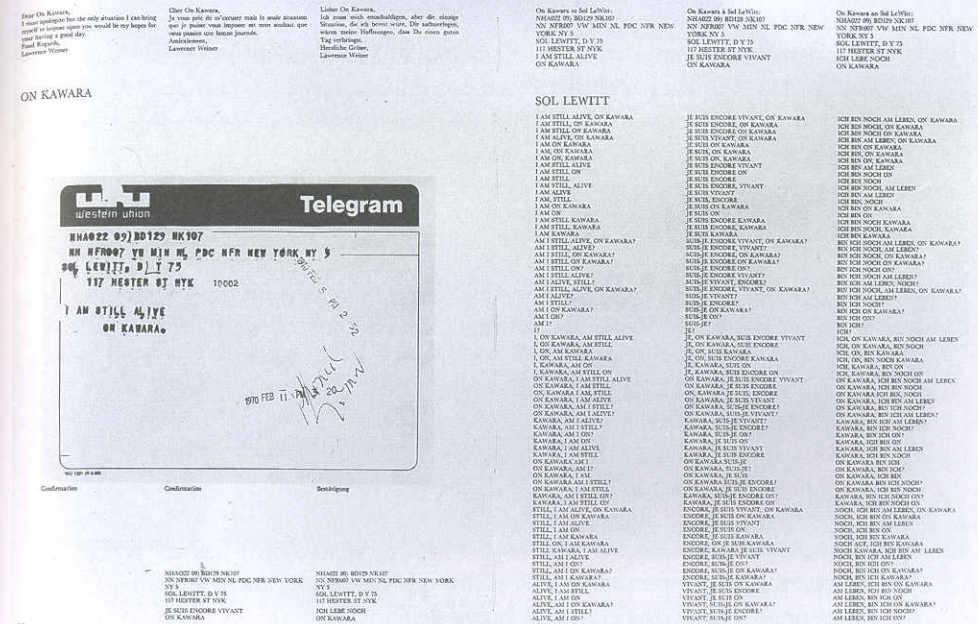
R: A peça consiste das idéias que as pessoas terão a partir da leitura desta entrevista.

P: Esta peça pode ser mostrada?

R: A peça em sua totalidade não é conhecível porque existe na mente de muitas pessoas. Cada pessoa só pode realmente saber aquela parte que está em sua própria mente.

Dentro do mesmo espírito, o artista japonês On Kawara (1933-) fazia a sua arte a partir do “fato histórico” de sua vida. A partir de meados dos anos 60, suas pinturas registravam meramente a data em que foram feitas. Em consonância com este caráter prosaico, as comunicações de Kawara também não iam além da sua confirmação da continuação de sua existência: “Eu ainda estou vivo. On Kawara.”

58. Daniel Buren, *Opéra, de Legend I*, 1970



59. On Kawara, *Eu ainda estou vivo* e uma resposta de Sol LeWitt, 1970

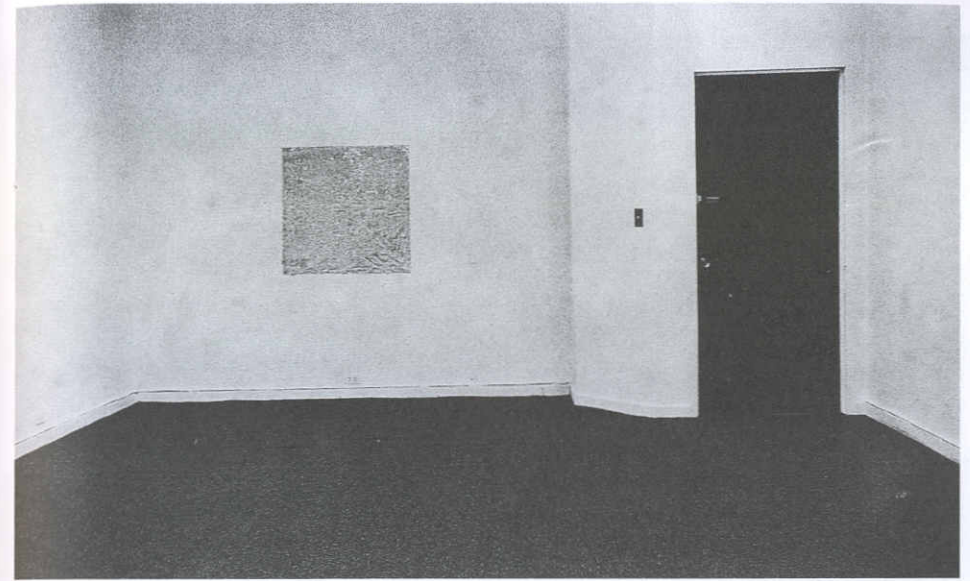
Como o empuxo das indagações de Buren implica, a Arte Conceitual ocupava-se em alto grau de um exame do que era a arte: quais eram as características necessárias e suficientes para que uma coisa fosse considerada arte, e como ela podia ser exibida e ter sua curadoria e sua crítica. Para alguns, este tipo de exame continuou sendo uma atividade necessária anterior à produção da arte, enquanto outros consideravam que a própria indagação constituía sua arte. As fronteiras já tinham, outrora, se afigurado mais distintas do que isso. Havia a arte, que era uma coisa, e havia as coisas que as pessoas diziam e escreviam sobre ela, que era outra coisa. Enquanto o Minimalismo tinha achado que o significado de um objeto de arte jazia, em certa medida, “fora” dele, em suas relações com seu meio ambiente, o Conceitualismo atraiu as tarefas de crítica e análise para a esfera do fazer artístico. O que complica a questão é que, por esta época, muitos artistas tinham começado a usar a própria

linguagem como material. O Conceitualismo é freqüentemente identificado com um período durante o qual a arte se tornou insubstancial. Onde antes havia pinturas e esculturas, agora havia itens de documentação, mapas, fotografias, listas de instruções e informações nas obras de, entre outros, Douglas Huebler (1924-), Robert Barry, Mel Bochner, Stephen Kaltenbach, Edward Ruscha, John Baldessari (1931-) e Victor Burgin (1941-). No entanto, como Lawrence Weiner (1942-) e Joseph Kosuth demonstraram cada um à sua maneira, mesmo as palavras têm uma particularidade essencial que é perfeitamente apropriada à investigação do artista visual. Weiner, numa entrevista de 1969, considerou que o tema de seu trabalho eram os materiais, embora o que houvesse para ser visto na galeria não fosse mais que um texto que especificava substâncias e/ou objetos e o que poderia ser feito com eles: *Um marcador normal de corante atirado no mar* (1968), ou *Uma remoção de 36 x 36 polegadas de uma parede até o ripado ou o tapume de sustentação de gesso ou a folha de revestimento* (1968). Além disso, Weiner se recusava a fazer pressuposições sobre o observador, acompanhando sempre seus textos com esta breve declaração:

1. O artista pode arquitetar a peça.
2. A peça pode ser fabricada.
3. A peça não precisa ser construída.

Sendo cada uma equivalente à intenção do artista e com ela consistente, as decisões quanto às condições repousam no receptor por ocasião da recepção.

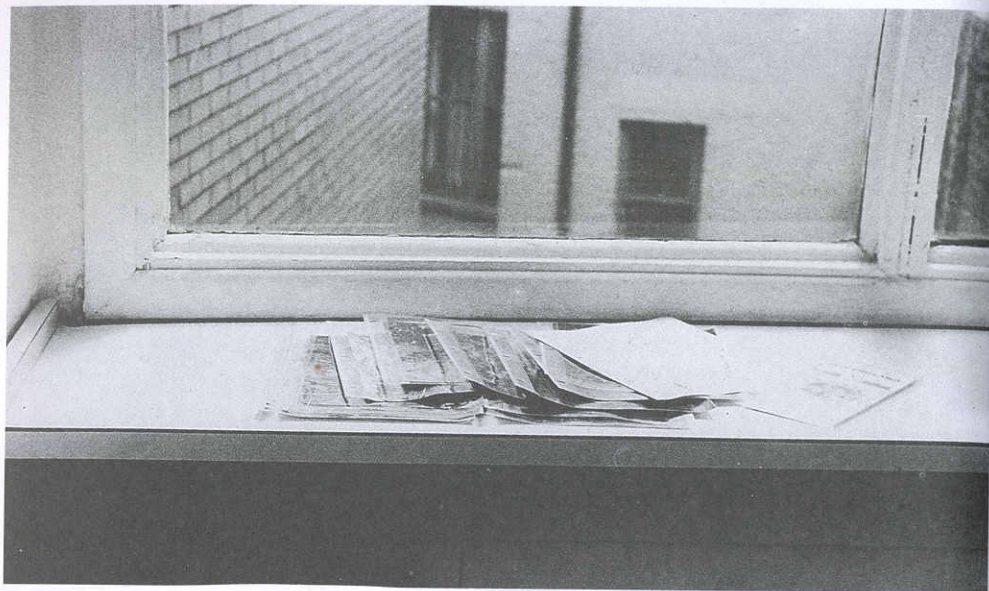
Efetivamente, a obra, de acordo com Weiner, “pode ser apresentada apenas em linguagem”, e as opções dadas ao observador são importantes porque “arte é sempre uma apresentação. Nunca é uma imposição”. Novamente encontramos desconforto com o conceito de arte como expressão de uma idéia ou emoção pertencente ao artista. Em vez de perguntar o que uma peça significa, isto é, tentar descobrir o que o artista está tentando nos dizer, agora era mais apropriado para o “receptor” considerar de que maneiras a informação dada poderia ser significativa. De modo similar, Douglas Huebler podia fazer uma peça que designasse um local, um lugar particular em Nova York, pela localização de uma série de pontos. Deixa-se inteiramente em aberto o que o observador pode fazer com



60. Lawrence Weiner, *Uma remoção de 36 por 36 polegadas de uma parede até o ripado ou o tapume de sustentação de gesso ou a folha de revestimento*, 1968

esta informação: “Eu acho que ‘é aqui’, e isso é tudo.” A peça não pode ser experimentada perceptivamente, mas “pode ser totalmente experimentada pela sua documentação”. Para a exposição “5-31 de janeiro de 1969”, organizada por Seth Siegelaub em Nova York, Huebler exibiu fotografias tiradas numa viagem de Massachusetts à cidade, sem emoldurá-las mas colocando-as em envelopes plásticos sobre um apoio diante de uma janela. As imagens de *Projeto escultura de locais, trecho de 50 milhas, Haverhill, Massachusetts – Putney, Vermont – Cidade de Nova York* (1968) são evidência da viagem, ou lembrança dela, em lugar de coisas intencionalmente acabadas em si mesmas.

Em fevereiro de 1969, a *Arts Magazine* publicou quatro entrevistas – com Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler e Joseph Kosuth – comandadas por “Arthur R. Rose”, um pseudônimo do próprio Kosuth. Que a adoção deste era um aspecto da prática de Kosuth como artista, e não um meio conveniente de manter uma carreira paralela como crítico, fica evidente na homenagem que o nome faz ao *alter ego* feminino de Marcel Duchamp, Rose Sélavy



61. Douglas Huebler, *Projeto escultura de locais, trecho de 50 milhas, Haverhill, Mass. – Putney, Vt. – Cidade de Nova York, 1968.*

PROJETO ESCULTURA DE LOCAIS

Trecho de 50 milhas

Haverhill, Mass. – Putney, Vt. – Cidade de Nova York

- | | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------|
| 1. Estrada 125 de Massachusetts | 5. Estrada Interestadual 91 (Conn.) | 10. Estrada Interestadual 91 (Conn.) |
| 2. Estrada 101 de New Hampshire | 6. Auto-estrada Wilbur Cross (Conn.) | 11. Estrada 15-44 de Connecticut |
| 3. Estrada 5 de Vermont | 7. Auto-estrada Merritt (Conn.) | 12. Pedágio de Massachusetts |
| 4. Estrada Interestadual 91 (Mass.) | 8. Estrada expressa Deegan (N.Y.) | 13. Estrada 495 de Massachusetts |
| | 9. Auto-estrada Merritt (Conn.) | |

Este trabalho é formado por treze fotografias que servem para marcar a posição dos locais listados acima (e marcados nessa sequência), que na verdade descrevem intervalos de 50 milhas de estrada.

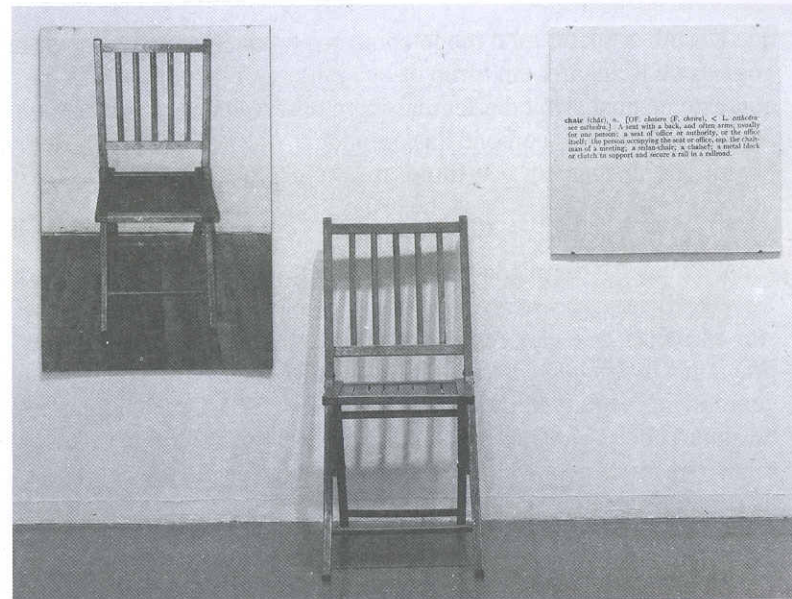
Todas as fotografias foram tiradas a 15 passos da beira da estrada, segurando-se a câmera sobre o local, num ângulo reto em relação a ele.

Marcado em outubro de 1968

DOUGLAS HUEBLER.

(*'Eros, c'est la vie'*). Kosuth falou, em sua auto-entrevista, do que significava ser artista:

Ser um artista hoje significa um meio de questionar a natureza da arte. Se alguém questiona a natureza da pintura, não pode estar ques-



62. Joseph Kosuth, *Uma e três cadeiras*, 1965

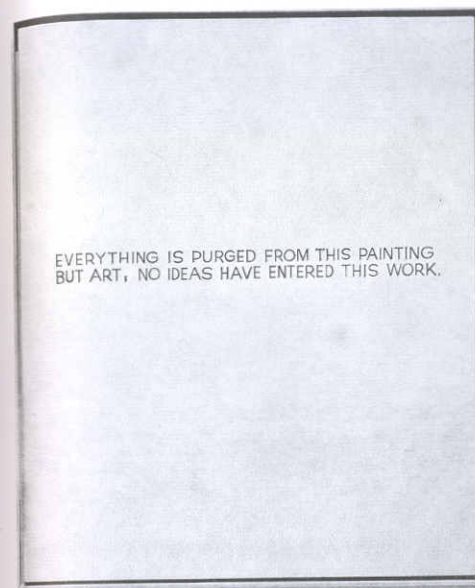
tionando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou escultura), está aceitando a tradição que a acompanha. Isto se deve ao fato de que a palavra “arte” é geral, e a palavra “pintura” é específica. A pintura é um *tipo* de arte. Se se fazem pinturas, já está se aceitando (e não questionando) a natureza da arte. Assim, está-se aceitando que a natureza da arte é a tradição européia de uma dicotomia pintura–escultura.

Ao afirmar isto, Kosuth estava influenciado por Ad Reinhardt (1913-67), um artista da geração do Expressionismo Abstrato que, na maior parte da década anterior à sua morte em 1967, fez pinturas negras e quadradas. Estas, contudo, não eram uniformemente monocromáticas, mas estruturadas de acordo com um desenho em cruz amplo e retilíneo. Uma inspeção de perto de cada área deste padrão revela diferentes cores na *infrapintura**. “Arte é arte enquanto arte”, havia dito Reinhardt, “tudo o mais é tudo o mais.” O

* Primeira camada que delinea uma pintura. (N. do T.)

que Kosuth esboçou foi o modo como as atividades críticas e pedagógicas de Reinhardt em torno de sua pintura tinham fornecido um contexto no qual ela podia ser mais bem observada e entendida. Sua série de obras “Arte como idéia como idéia” faz homenagem a Reinhardt não apenas em seu título, mas também na sua forma, que imita as pinturas negras do velho artista. Cada obra é a fotocópia da definição dicionarizada de uma palavra – “arte”, “idéia”, “significado”, “nada” – ampliada e impressa ao inverso, branco no preto. Kosuth afirmava que a arte não eram as fotocópias concretas, mas sim as idéias que elas representavam: “As palavras da definição proviam a *informação artística*.” Às definições de “Arte como idéia como idéia” seguiu-se *Uma e três cadeiras* (1965), que compreende uma cadeira de madeira, uma grande fotografia em preto-e-branco de uma cadeira e uma fotocópia da definição dicionarizada da palavra “cadeira”. Usualmente os dois elementos fixados na parede seriam vistos como fatos secundários, apoiando e descrevendo o objeto principal, a cadeira. O que a peça pergunta, no entanto, é se podemos nos dar por satisfeitos com isso, ou se, de fato, a fotografia e o texto fotocopiado não existem, como cadeiras. Até que ponto a fotografia pode ser confiável como evidência de um estado de coisas? Ela certamente parece ser uma imagem da cadeira real diante de nós, mas pode muito bem ser a de outro item quase idêntico da mobília. Neste caso a sua dependência da cadeira estaria negada. A definição nomeia o objeto diante de nós, diz-nos o que ele é, mas também designa uma categoria da qual a cadeira “real” é apenas um exemplo individual.

Ao pensar sobre o jogo recíproco entre realidade, idéia e representação, Kosuth recorria abundantemente à filosofia de Ludwig Wittgenstein, cujos pensamentos sobre a natureza tautológica das proposições matemáticas, em seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, foram transferidos para o campo das artes por Kosuth, em 1969, em seu ensaio “Arte segundo a Filosofia”. Ele escreveu: “Uma obra de arte é uma tautologia na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, isto é, ele está dizendo que aquela obra de arte particular é arte, o que significa que ela é uma *definição* de arte. Assim, o fato de ela ser arte é verdadeiro *a priori* (é o que Judd quer dizer quando afirma que ‘se alguém chama algo de arte, isso é arte’).” Uma idéia central do *Tractatus*, a de que uma proposição é como uma imagem do mun-



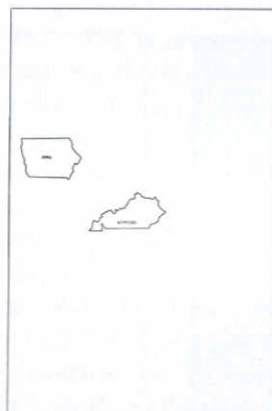
63. (acima à esquerda) John Baldessari, *Tudo foi expurgado desta pintura, a não ser a arte; nenhuma idéia entrou nesta obra*, 1966-68

ALL THE THINGS I KNOW
BUT OF WHICH I AM NOT
AT THE MOMENT THINKING—
1:36 PM; JUNE 15, 1969

Robert Barry

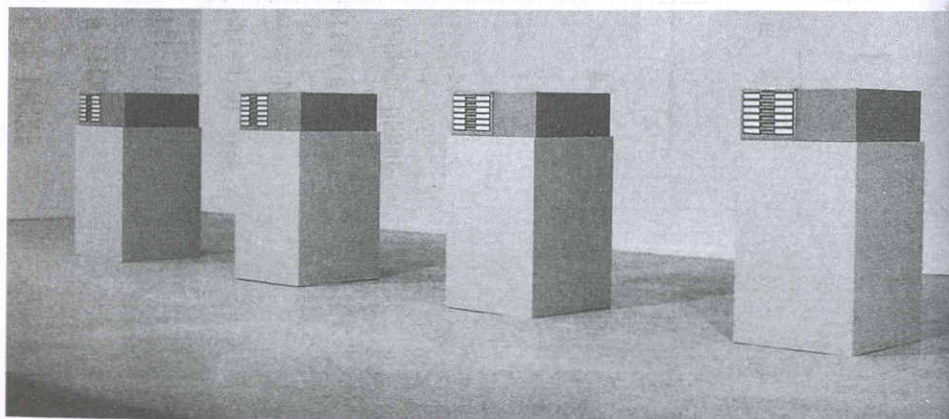
64. (acima à direita) Robert Barry, *Todas as coisas que eu sei mas nas quais não estou pensando neste momento – 13:36; 15 de junho de 1969, 1969*

do, parece ser amplamente aplicável à arte “desmaterializada”. Já em 1960 o crítico francês Pierre Restany descrevera as pinturas azuis de Yves Klein como proposições. Mel Ramsden (1944-), um artista inglês que trabalhava em Nova York em fins dos anos 60 e começo dos 70, fez várias pinturas de textos afirmando fatos a respeito de sua própria composição, tais como em *100% abstrato* (1968): “Pó de bronze de cobre 12% / resina acrílica 7% / hidrocarbonados aromáticos 81%.” Elas estavam na linha da auto-explicativa *Caixa com o som de sua própria feitura* (1961), de Morris, e sua autocatalogante *Ficha de arquivo* de 1963. John Baldessari, trabalhando na Costa Oeste, empregou um pintor de letreiros para colocar suas lacônicas declarações sobre tela: *Beleza pura*, ou *Uma pintura com apenas uma propriedade*, ou *Tudo foi expurgado desta pintura, a não ser a arte; nenhuma*



Mays may indicate: CANADA, JAMES BAY, ONTARIO, QUEBEC, ST. LAWRENCE RIVER, NEW BRUNSWICK, MANITOBA, AKIMISKI ISLAND, LAKE WINNIPEG, LAKE OF THE WOODS, LAKE NIPIGON, LAKE SUPERIOR, LAKE HURON, LAKE MICHIGAN, LAKE ONTARIO, LAKE ERIE, MAINE, NEW HAMPSHIRE, VERMONT, NEW YORK, CONNECTICUT, RHODE ISLAND, NEW JERSEY, PENNSYLVANIA, DELAWARE, MARYLAND, WEST VIRGINIA, VIRGINIA, OHIO, MICHIGAN, INDIANA, ILLINOIS, MINNESOTA, WISCONSIN, MISSOURI, KANSAS, NEBRASKA, SOUTH DAKOTA, SERRANA, KANSAS, OKLAHOMA, TEXAS, MINNESOTA, ILLINOIS, INDIANA, TENNESSEE, ARKANSAS, LOUISIANA, MISSISSIPPI, ALABAMA, FLORIDA, NORTH CAROLINA, SOUTH CAROLINA, FLORIDA, CUBA, BAHAMAS, ATLANTIC OCEAN, ANDROS ISLANDS, GULF OF MEXICO, STRAITS OF FLORIDA.

65 *ma idéia entrou nesta obra* (todas 1966-68). Terry Atkinson (1939-) e Michael Baldwin (1945-), dois artistas britânicos, começaram a trabalhar juntos em 1966. Um dos primeiros trabalhos, *Mapa para não indicar* (1967), mostrava uma área retangular contendo o contorno de Iowa e Kentucky junto com uma lista de todos os estados, províncias e áreas marítimas circunjacentes que não estavam em evidência. Seu *status* de ausentes é similar à situação descrita na peça de Barry *Todas as coisas que eu sei mas nas quais não estou pensando neste momento* – 13:36; 15 de junho de 1969.



Schema for a set of pages whose component variants are specifically published as individual pages in various magazines and collections. In each printed instance, it is set in its final form (so it defines itself) by the editor of the publication where it is to appear, the exact data used to correspond in each specific instance to the specific fact(s) of its published appearance. The following schema is entirely arbitrary; any might have been used, and deletions, additions or modifications for space or appearance on the part of the editor are possible.

SCHEMA:

(Number of)	adjectives
(Number of)	adverbs
(Percentage of)	area not occupied by type
(Percentage of)	area occupied by type
(Number of)	columns
(Number of)	conjunctions
(Depth of)	depression of type into surface of page
(Number of)	gerunds
(Number of)	infinitives
(Number of)	letters of alphabets
(Number of)	lines
(Number of)	mathematical symbols
(Number of)	nouns
(Number of)	numbers
(Number of)	participles
(Perimeter of)	page
(Weight of)	paper sheet
(Type)	paper stock
(Thinness of)	paper
(Number of)	prepositions
(Number of)	pronouns
(Number of point)	size type
(Name of)	typeface
(Number of)	words
(Number of)	words capitalized
(Number of)	words italicized
(Number of)	words not capitalized
(Number of)	words not italicized

Schma' 1966. Dated Collection, Brussel

65. (acima à esquerda)
Terry Atkinson e Michael
Baldwin, *Mapa para não
indicar*, 1967

66. (abaixo à esquerda)
Art & Language, *Índice*
01, 1972 (visão parcial)

67. (direita) Dan Graham, *Esquema*, 1966

A colaboração entre Baldwin e Atkinson levou ao estabelecimento, em 1968, com Harold Hurrell (1940-) e David Bainbridge (1941-), da Art & Language. Todos os quatro lecionavam, na época, em Coventry, desenvolvendo e conduzindo na escola de arte um curso de teoria da arte. Em seus escritos e discussões, que constituíam em si mesmos a “obra” da A&L, eles enfocavam com um severo olhar crítico os acontecimentos recentes na arte e suas implicações para as teorias predominantes do modernismo. A relação entre “arte” e “linguagem” nunca foi, para o grupo, uma relação direta de forma e material, prática e interpretação, e nem, certamente, de

imagem e comentário. As duas estavam muito mais intimamente conectadas a um discurso trazido por um coletivo cujos membros individuais “não procuravam tanto ser os autores da [sua] obra quanto agentes dentro de uma prática que a produzia”. Para eles, a postura formalista assumida por Greenberg, longe de ser a *consequência* mais persuasiva do tipo de arte que ela propugnava, podia ser mais bem entendida como uma expressão dos valores e expectativas que, antes de mais nada, produziam essa arte. O teórico francês Michel Foucault, o maior responsável pela elaboração da idéia de discurso durante este período, descreveu-o mais completamente como não sendo apenas a soma de afirmações feitas (ou, no caso, obras de arte produzidas), mas também as operações das instituições – aqui, museus e galerias, o mercado de arte, a crítica e as editoras – que fornecem a estrutura em que elas são vistas e podem ter um impacto. Muito similar à maneira com que Art & Language via Greenberg como responsável, num sentido real, pela Abstração “Pós-Pictórica”, Foucault descreveu os discursos como “práticas que sistematicamente formam os objetos sobre os quais falam”. *Índice 01*, exposta na *Documenta V* em 1972, incluía textos e diagramas colados nas paredes de uma sala onde havia oito fichários cheios de acurados excertos mutuamente remissivos de uma gama de textos teóricos. Isto era uma arte que não podia conceder um frívolo prazer visual, mas que exigia trabalho do observador. Art & Language, no entanto, não estava visando ao obscurantismo em seu próprio benefício, mas sim resistir à fácil assimilação de seu trabalho dentro de uma confortável “história da arte”.

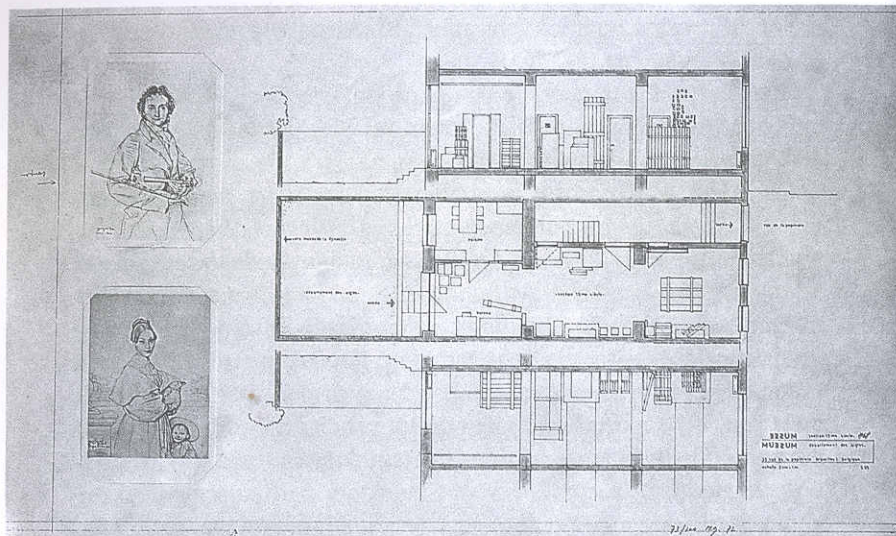
Em 1969, Art & Language publicou seu periódico, *Art-Language*, cuja primeira edição continha ensaios dos membros do grupo e contribuições dos americanos LeWitt, Weiner e Dan Graham (1942-). Graham, que havia anteriormente publicado um artigo na revista *Art* formulando comparações entre a modularidade do Minimalismo e as formas e arranjos nos larés da América suburbana, enviou o reflexivo *Esquema* (1966), que listava a quantidade e o tipo de palavras, números e outros símbolos contidos no seu próprio *layout*, além de informação sobre a espécie de papel em que estava impresso. A conexão entre o projeto de Art & Language e as atividades de alguns artistas em Nova York, notadamente Kosuth, Christine Kozlov (1945-), Ramsden e o australiano Ian Burn (1939-93), levou, por

um curto período no início dos anos 70, ao estabelecimento de uma Art & Language na cidade.

O aspecto documental de boa parte da Arte Conceitual, evidentemente, prestava-se à publicação em revistas. *Artforum* tinha sido a fonte principal de informação, mas não era, de modo algum, a única. Além de várias outras publicações dos EUA, na Europa havia *Art International*, publicada na Suíça, *Interfunktionen*, na Alemanha, e uma revitalizada *Studio*, agora intitulada *International Studio*, na Grã-Bretanha. As publicações podiam fornecer não apenas a imagem de uma obra de arte que existia noutro lugar, ou algumas notícias sobre ela, mas também, no caso de trabalhos compreendidos por elementos textuais e fotográficos, a própria obra de arte. Em 1970 a *Studio* fez uso disso, produzindo uma exposição em forma de livro cujas páginas tiveram como curadores seis críticos convidados. O curador Seth Siegelaub, particularmente, concentrou-se neste aspecto da Arte Conceitual, organizando algumas exposições que existiam primordialmente em forma de catálogo.

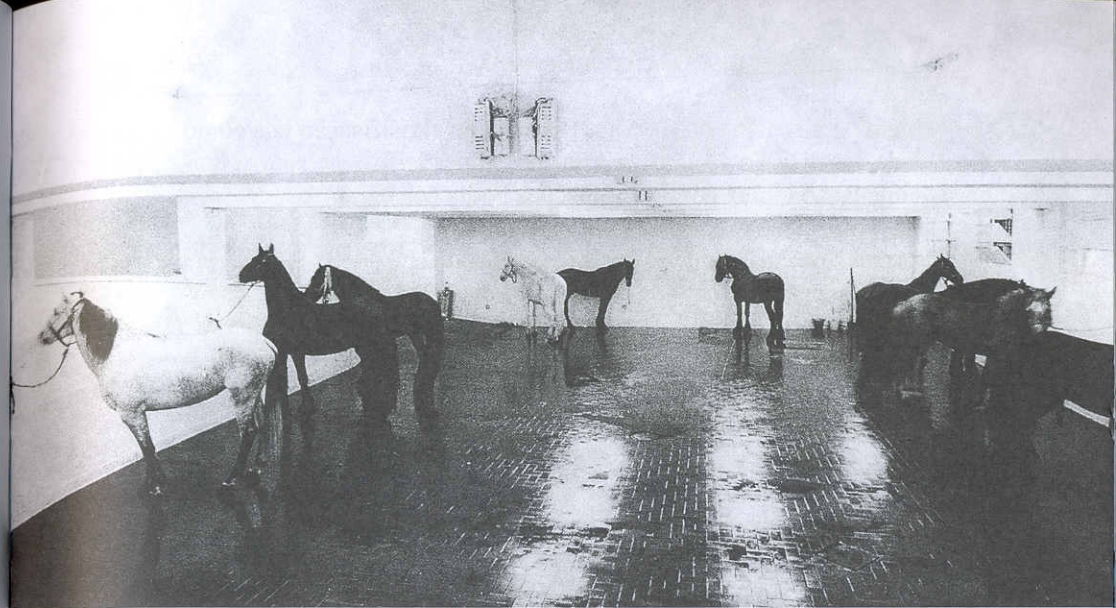
A facilidade de circulação da informação contribuiu para esse internacionalismo da Arte Conceitual. Na apresentação do catálogo da mostra “Informação” no MOMA de Nova York em 1972, o curador Kynaston McShine fez questão de ressaltar a inclusão de artistas do Brasil, Canadá e Argentina. Os comentários dos brasileiros Cildo Meireles (1948-) e Hélio Oiticica (1937-80) reiteravam esta perspectiva e interpretavam os termos de sua participação como sendo de uma natureza similar à sua própria arte. A arte era o que ela era, e não uma representação de qualquer outra coisa; eles, também, eram quem eram e não estavam ali como representantes de seu país.

A Arte Conceitual propunha que as imagens podem ser reconhecidas como análogas à linguagem: uma obra de arte pode ser lida. O inverso é igualmente verdadeiro: as palavras podem funcionar de um modo análogo ao da imagem. O exemplo mais antigo disto é a pintura de Magritte *A traição das imagens* (1929), a figura de um cachimbo embaixo da qual aparecem as palavras “Isto não é um cachimbo”. Marcel Broodthaers (1924-76), também belga, fazia constante referência à pintura de 1929 de seu patricio em seu próprio trabalho. Broodthaers era poeta, mas ao observar, como ele mesmo disse, que os artistas estavam fazendo a mesma coisa que ele, com a significativa diferença de que estavam ganhando dinheiro, resolveu tor-

68. Marcel Broodthaers, *Musée - Museu Ex 73/100*, 1972

nar-se artista. Seu primeiro ato foi fazer uma escultura, *Besta-pensante* (1964), ao incrustar no gesso as cópias remanescentes de uma edição de suas poesias. Palavra e objeto, daí em diante, permaneceram intimamente conectados em seu trabalho.

Nos quatro anos entre 1968 e 1972, o trabalho de Broodthaers constituiu uma extensa crítica ao sistema de museus. Essa crítica assumiu a forma de um fictício “Museu de Arte Moderna”, cujos diferentes departamentos ganhavam existência à medida que ele organizava sucessivas exposições. A primeira seção, o Departamento de Águias, Seção Século XIX, situava-se em seu apartamento em Bruxelas. Era uma coleção de caixotes, cartões-postais e textos. “Esta invenção”, disse ele, “uma miscelânea feita de nada, partilhava de um caráter ligado aos eventos de 1968, isto é, a um tipo de evento político experimentado por todos os países.” A maior seção, vista na Kunsthalle de Düsseldorf em 1972, continha mais de 250 artefatos emprestados de coleções do mundo inteiro. Cada um retratava uma águia, símbolo difundido de poder e autoridade e emblema do próprio museu de Broodthaers. O modo como ele organizou tais

69. (acima) Jannis Kounellis, *Cavalos*, 196970. (direita) Giuseppe Penone, *Árvore de doze metros*, 1970

objetos transcendia os sistemas normais de classificação tais como idade, localização geográfica e função, e questionava o quanto a fundamentação lógica destas agrupações podia contribuir para o significado dos itens individuais por elas contidos. Os museus normais, baseados na classificação, só são capazes de apresentar uma forma da verdade: “Falar sobre este museu”, disse Broodthaers, “significa falar sobre as condições da verdade.” Ao lado de cada item de sua exibição ele colocou uma etiqueta que dizia, em francês, alemão ou inglês, “Isto não é uma obra de arte”. A intenção disto era desafiar a imaginação: podiam aquelas coisas, tendo sido designadas como arte pelo sistema, ser “pensadas” de volta ao fluxo da realidade de onde tinham sido colhidas?

Arte Povera, arte pobre, foi uma expressão cunhada em 1969 pelo crítico italiano Germano Celant para descrever o trabalho de seus patrícios Michelangelo Pistoletto, Alighiero e Boetti (1940-94), Giuseppe Penone (1947-), Giovanni Anselmo, Luciano Fabro (1936-), Giulio Paolini (1940-), Pino Pascali (1935-68), Gilberto Zorio, Mario e Marisa Merz, Pier Paolo Calzolari (1943-) e Jannis Kounellis (1936-).



71. (esquerda) Mario Merz, *Iglu de Giap*, 1968



72. (esquerda) Giovanni Anselmo, *Sem título*, 1968-86

73. (acima) Michelangelo Pistoletto, *Vênus dos trapos*, 1967



Os objetos de arte tinham, até então, sido moldados como depositários de emoções e idéias, “um processo”, segundo Celant, “ao longo de paralelos binários, arte e vida, em busca do valor intermediário”. Em contraste com isso, a *Arte Povera* era “a convergência de vida e arte rica”, que prestava mais atenção a “fatos e ações”. Era “(...) quase a redescoberta de uma tautologia estética: o mar é água, um quarto é um perímetro de ar, algodão é algodão, o mundo é um conjunto imperceptível de nações, um ângulo é a convergência de três coordenadas, o piso é porção de ladrilhos, a vida é uma série de ações”.

Havia íntimas afinidades entre o tratamento efetivo dos materiais na *Arte Povera* e a tridimensionalidade da arte dos EUA. O sentido de literal imediação dos materiais, no entanto, não era alcançado às expensas de sua ressonância histórica ou poética, nem de seu potencial metafórico ou simbólico. A “convergência” de Celant era o encontro de um passado ordenado com a miscelânea contingente do presente. *Vênus dos trapos* (1967) de Pistoletto justapunha a suave

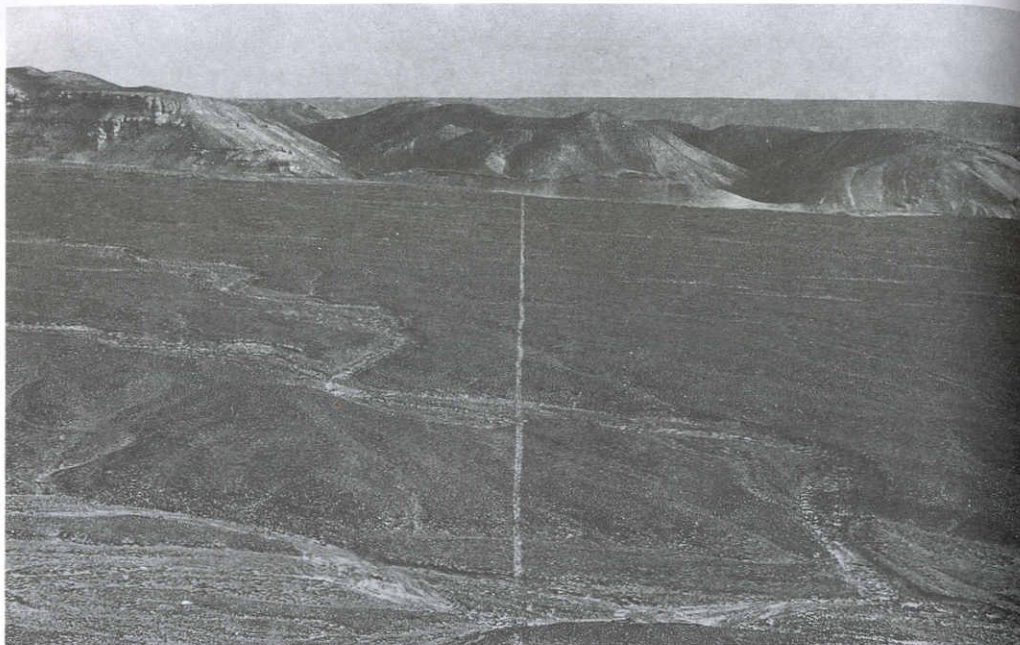
70 perfeição de uma estátua de nu clássico – um ideal composto, integral, alciônico – com o caos de uma pilha de retalhos de tecido. Como neste caso, o passado da Itália tem enorme peso na maior parte do trabalho da *Arte Povera*. O contorno do país aparecia frequentemente na arte de Fabro, suspenso de cabeça para baixo. Era necessário, dizia ele, descobrir a ordem das coisas, “deduzir as causas dos efeitos que são sentidos”, em vez de procurar por essências. A procura de Paolini por uma ordem levou à frustração ou ao desmantelamento de sistemas anteriores – a perspectiva renascentista, os ritmos da fachada barroca, por exemplo – em seus trabalhos de meios mistos. Os efeitos dos processos naturais e do tempo sobre os materiais apareciam na *Árvore de doze metros* (1970) de Penone, e trabalhos similares que erigiam troncos de árvores adultas, formando árvores pequenas. Anselmo expandiu o período considerado com peças que se baseavam na durabilidade relativa do granito e do ferro. *Para uma incisão de um indefinido milhar de anos* (1969) era uma barra de aço apoiada contra a parede. Com sua ponta superior engraxada e, portanto, protegida, a metade limpa de baixo estava aberta ao ar e propensa à oxidação. No fim, a barra iria se desintegrar e cair gradativamente ao longo da parede, inscrevendo, à medida que isso acontecia, uma marca com sua ponta superior. Os dois blocos de granito liso de *Sem título* (1968-86), um pequeno e outro grande, eram firmemente atados, com vegetais espremidos entre ambos. À medida que os vegetais envelheciam, murchavam e secavam, a pedra pequena, solta de sua atadura, caía ao chão. Era necessário, portanto, um reabastecimento regular.

69 A conjunção e interação entre matéria inerte e orgânica, implícitas na forma sensual de “Soffi” (“Sopros”) – uma série de grandes potes côncavos de barro que ele começou em 1978 –, também eram características da obra de Kounellis. Uma peça de múltiplas partes, sem título e de 1967, compreendia quatro vasilhas plantadas com cactos vivos porém de crescimento lento, uma arca de metal transbordando de algodão cru recém-brotado e colhido, e uma haste que se projetava de um painel montado na parede, sobre o qual se empoleirava uma arara. Para uma exposição em 1969 em Roma, onze cavalos foram amarrados na galeria. O fogo como presença purificadora ou transformadora também era usado regularmente associado ao carvão, o pano de fardo e o metal de um passado indus-

trial, ou com fragmentos de escultura que remetiam a origens culturais perdidas. Estes últimos tinham uma significação particular para o grego de nascimento Kounellis, um errante mergulhado em seu passado e, no entanto, removido dele. Merz, na verdade, fez com seus iglus um uso bastante óbvio da noção do artista como errante. Escrevendo sobre essas estruturas, algumas feitas de materiais flexíveis, outras, como *Objet Cache Toi* (1968), de folhas de vidro dentadas e pontiagudas presas a molduras de metal, Celant disse: “Um abrigo e uma catedral da sobrevivência, tanto contra a política da arte como contra os ventos, tais construções são também a imagem do nômade ou vagabundo, que não acredita no objeto seguro, mas na contradição dinâmica da própria vida.”

A *Arte Povera* desafiava a ordem estabelecida das coisas e valorizava mais os processos da vida do artista que buscavam poesia na presença de materiais, do que os objetos que ofereciam apenas significado. O observador destas obras de arte, confrontado com o fato de sua existência, devia sentir-se igualmente livre para explorar a informação que elas ofereciam.

Richard Long fazia arte ao realizar caminhadas. Uma rota que pudesse ser facilmente conceitualizada – uma linha, círculo ou quadrado – era seguida no solo. A caminhada em si não podia ser diretamente experimentada por uma audiência, a qual, em vez disso, via alguma forma de documentação dela: um mapa com o desenho da rota da caminhada, um texto listando coisas passadas ou vistas *en route*, uma fotografia, uma sistematização da caminhada – tal como carregar um objeto encontrado durante um tempo até avistar outro e substituir um pelo outro –, e assim por diante. A lógica pré-planejada de muitas destas coisas aproximava-se da sensibilidade do Conceitualismo: *Uma caminhada de seis dias por todas as estradas, alamedas e pistas duplas dentro de um raio de seis milhas centrado no gigante de Cerne Abbas* (1975). Da mesma forma, Long podia parar durante a caminhada e fazer uma linha ou círculo com pedras ou gravetos soltos, ou arrastando no chão as suas botas. Estas eram deixadas para se desintegrar pelas forças da natureza e assim também só podiam ser realmente vistas como fotografia numa parede de galeria. Trabalhando de um modo intimamente relacionado a este, embora evitasse até mesmo a ínfima manipulação da paisagem empreendida por Long, Hamish Fulton não fazia mais

74. Richard Long, *Caminhando por uma linha no Peru*, 1972

do que tirar uma fotografia durante o curso da caminhada, ou produzir um texto, cada um dos quais podia ser exibido numa galeria quando de seu regresso. Em face de tal obra, a questão “onde está a arte?” é freqüentemente formulada. A fotografia *Caminhando por uma linha no Peru* (1972), por exemplo, é uma obra em si mesma, ou é lá, em algum lugar dos Andes, que está uma obra real de Long da qual nós, na galeria, vemos apenas a evidência documental? Este enigma é insolúvel em termos de uma lógica que se fie na primazia do objeto de arte colecionável, mas o resultado disto não deveria ser a frustração devida à incapacidade de determinar que aqui, e não ali, repousa a arte. As opções não são mutuamente excludentes, e, se existe uma lição nisto, é a de que esta questão tinha se tornado irrelevante. A ausência de um objeto da galeria claramente identificável como “obra de arte” incentiva a noção de que o que nós, observadores, deveríamos fazer é decidir olhar os fenôme-

75. Robert Smithson, *Espelho de cascalho com fendas e poeira*, 1968

nos do mundo de um modo “artístico”. Assim, estaríamos fazendo a nós mesmos a pergunta: “Suponhamos que eu olhe para isto como se fosse arte. O que, então, isto poderia significar para mim?”

As caminhadas de Long podiam ser vistas, em termos puramente esculturais, como uma descrição da forma no espaço, mas havia uma outra direção importante para esse trabalho. Os materiais – gravetos, ardósias, lenha trazida pelas águas – de um lugar específico podiam ser removidos e expostos na galeria. Aqui a questão não é tanto “a obra real está na paisagem ou na galeria?” quanto “que contribuição a paisagem dá para a efetividade específica da obra na galeria, dado que a origem dos materiais faz a diferença?” Desde o início, Long foi descrito como continuador de uma tradição especificamente britânica de artistas da paisagem. Sua *Inglaterra* (1967) é uma fotografia de uma paisagem com uma moldura retangular colocada verticalmente em primeiro plano. Através dela, uma outra, circular, pode ser vista sobre uma encosta à distância. O tratamento da emolduração, composição, ponto de vista e perspectiva era algo que o trabalho compartilhava com a série de “Perspectivas Corrigidas” de Jan Dibbets, mas também traz à mente a observação de Andre de que a paisagem inglesa é a maior “arte da terra” do mundo.

Muito mais que Long ou Fulton, o americano Robert Smithson estava ocupado em desenvolver uma teoria da relação entre um local particular no meio ambiente (que ele chamava de “sítio”) e os espaços anônimos, essencialmente intercambiáveis, nas galerias em que ele poderia expor (os quais chamava de “não-sítios”). Entre outras coisas, os sítios tinham limites abertos, informação dispersa e eram algum lugar; os não-sítios, tais como *Espelho de cascalho com fendas e poeira* (1968), tinham limites fechados, continham informação e não eram lugar nenhum, ou seja, eram uma abstração. Por causa da composição modular e da simplicidade geométrica de suas primeiras esculturas, Smithson foi originalmente visto como minimalista, mas mesmo nesses trabalhos sua inspiração na estrutura do cristal indicava que a “impessoalidade” freqüentemente atribuída ao Minimalismo não era o que ele buscava. Os cristais ocorriam naturalmente; portanto, pensar em formas geométricas simples como coisas exclusivamente culturais, em oposição a coisas naturais, fazia pouco sentido para ele. Esta conexão com a natureza e o meio ambiente seria uma preocupação constante. No conceito físico de entropia, a decomposição da ordem em caos, Smithson encontrou um modelo para uma prática que iria resultar em algumas intervenções bastante grandes na paisagem.

Em contraste com Long e Fulton, a arte de Smithson e a de Walter de Maria (1935-) e Michael Heizer (1944-) demonstravam uma disposição para manipular e alterar a paisagem numa escala muito maior. Um dos ensaios de Smithson começava assim: “Imagine-se no Central Park um milhão de anos atrás. Você estaria parado sobre um vasto manto de gelo, uma parede glacial de 6.500 quilômetros, com até 600 metros de espessura. Sozinho sobre a vasta geleira, você não sentiria o seu lento movimento esmagador, triturante, rasgando tudo à medida que avançava para o sul, deixando em sua esteira grandes massas de fragmentos de rocha.” Em comparação com forças de tal magnitude, qualquer coisa realizada por um artista individual seria insignificante, e Smithson considerava fora de lugar a crescente sensibilidade para com as questões ambientais quando esta se manifestava como um exagerado apreço pela natureza. *Telheiro de lenha parcialmente enterrado* (1970) envolvia o empilhamento de terra no topo de um telheiro nos jardins da Kent State University até que a viga-mestra do telhado quebrou-se devi-

do ao peso. A estrutura foi então abandonada. *Descida de asfalto* (1969) era exatamente isto: cargas de caminhão de asfalto despejadas num declive nas cercanias de Roma. Vários outros trabalhos grandes (incluindo *Rampa de Amarillo*, durante a construção da qual em 1973, Smithson morreu numa queda de avião) requeriam o deslocamento de enormes quantidades de rocha e terra, mais famosamente o seu *Molhe espiral* (1970), que se projetava da margem por sobre o Grande Lago Salgado, que se tornou vermelho devido a um tipo especial de alga. Durante os anos que se seguiram à sua construção, os níveis oscilantes da água primeiro inundaram e, mais recentemente, revelaram novamente a obra inteira.

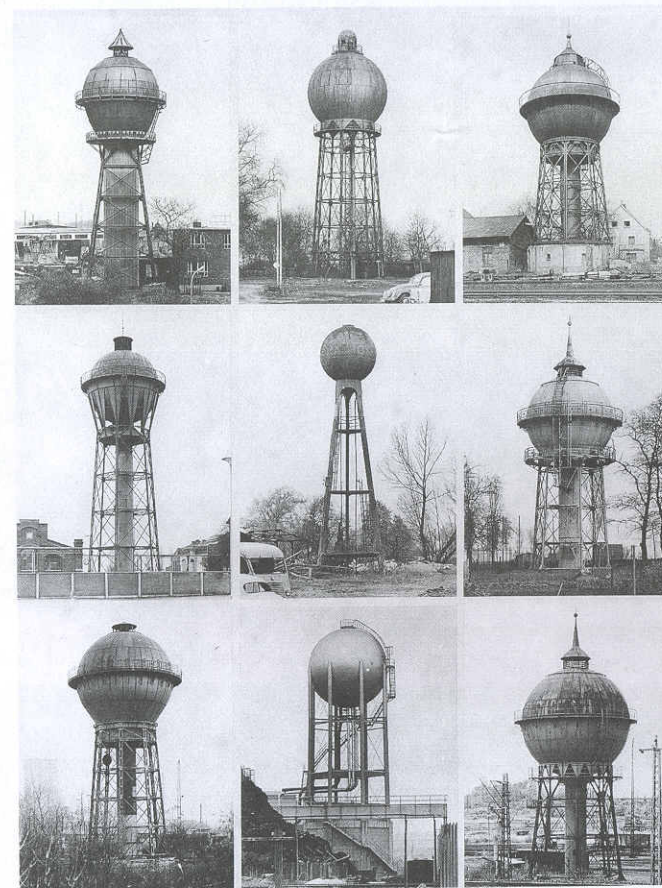
Para Smithson havia uma relação íntima entre a formação e a vida destas esculturas – todas as quais, como as de Long, eram deixadas

76. Robert Smithson, *Molhe espiral*, 1970



ao seu destino – e a atividade mental. A deposição de memória sobre memória, a luta para formar uma imagem clara a partir de uma mixórdia de impressões, as conexões feitas entre idéias díspares e a perda pelo esquecimento, tudo isso espelha a sedimentação, as dobras, placas tectônicas, fraturas sísmicas e outros fenômenos geológicos. Smithsonian também documentava o ambiente tal como o encontrava, apresentando, por exemplo, fotografias de esquadros industriais, pontes e pontões sobre o rio Passaic, na industrial Nova Jersey, como uma série de “monumentos”. Ao reconhecer estruturas industriais como os verdadeiros monumentos à cultura e à civilização do século XX, a atitude de Smithsonian estava próxima à dos alemães Bernhard (1931-) e Hilla Becher (1934-), que fotografavam suas “esculturas anônimas” – torres de água e bocas de mina – desde fins dos anos 50.

Até quando James Turrell (1943-) começou a trabalhar sobre a cratera de um vulcão extinto no Arizona em 1972, o outro único movedor de terras realmente grande tinha sido Michael Heizer com seu *Negativo duplo* (1969-70), um projeto no deserto californiano que recorria formalmente às experiências do pai de Heizer, um arqueólogo que trabalhava com as civilizações pré-colombianas. Numa escala mais íntima, *Sujeira de 50 m³* (1968), de Walter de Maria, preencheu até a altura de um metro a galeria de Heiner Friedrich em Munique. Não havia maneira de ver toda a galeria a partir da entrada e assim muito da obra tinha que ser imaginado ou aceito sem discussão, como a paisagem de onde os materiais haviam sido retirados. De Maria fez, a seguir, mais duas versões da obra, a última das quais, *Sala de terra de Nova York* (1977), utiliza 197 m³ de terra e está instalada e mantida permanentemente pelo Dia Center for the Arts de Nova York. O Dia também tem em exposição permanente o *Quilômetro quebrado* (1979) de De Maria, que consiste de 500 hastes de latão, cada uma com dois metros, dispostas no chão em cinco fileiras paralelas. Esta obra visível é a peça que acompanha o *Quilômetro de terra vertical*, uma haste de latão de um quilômetro enterrada verticalmente no terreno externo do Museum Fridericianum de Kassel para a *Documenta VI* em 1977. Também no lado externo, De Maria usou o solo do deserto de Mojave para fazer um *Desenho de uma milha de comprimento* (1968), e no Novo México ele colocou hastes de ferro verticais a espaços regulares numa área de 1.600 metros para fazer o seu *Campo relampejante* (1971-77). *Campo relampejante* é per-



77. Bernhard e Hilla Becher, *Tipologia de caixas-d'água*, 1972 (detalhe)

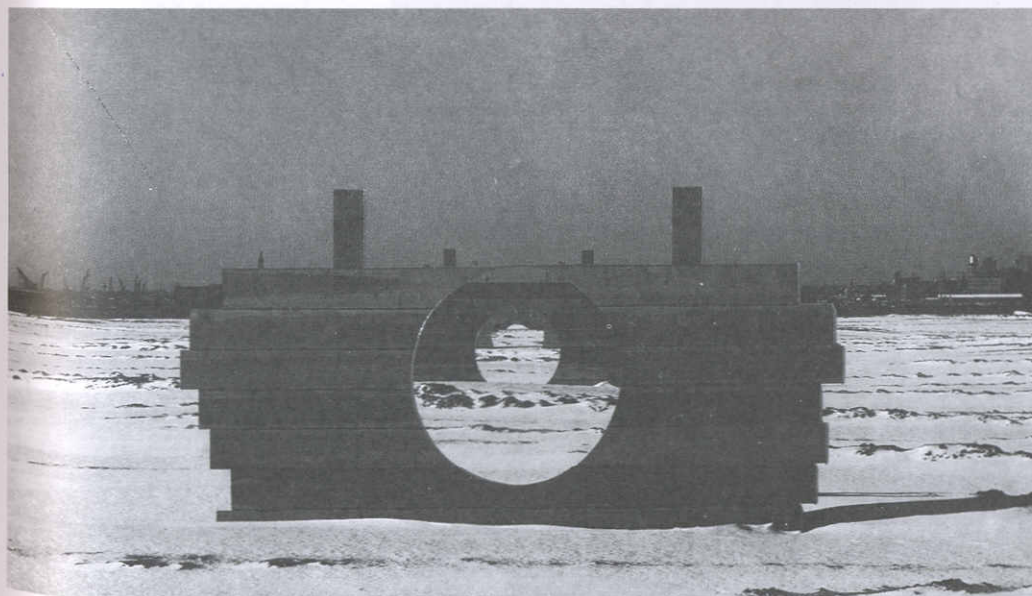
manente, porém isolado: “O isolamento”, disse De Maria, “é a essência da *Land Art*.” Aqueles que desejam vê-la podem fazê-lo em pequenos grupos, com um pernoite na cabana próxima, que lhes dá o tempo suficiente para fazer a caminhada necessária pela área. O modo como a obra é vista não é extrínseco à sua condição e significado, mas parte destes. Em suas anotações para o trabalho, De Maria salienta, por exemplo, que observar *Campo relampejante* do alto não teria nenhum valor, uma vez que a relação entre céu e ter-

78. Walter de Maria, *Campo relampejante*, 1971-77

ra é muito importante; a centralidade dessa relação é claramente visível do solo, especialmente quando o relâmpago, tão comum naquela área, vem se bifurcando pelo ar.

Uma arte da terra de cunho contrastivo era a do poeta escocês Ian Hamilton Finlay (1925-), que em 1967 mudou-se para uma chácara nos arredores de Edimburgo. Nos anos seguintes, entre numerosos outros projetos, ele transformou a terra e as construções do local numa série de jardins para convidar à reflexão sobre as dimensões míticas e históricas da arte do cultivo. Os textos inscritos e os entalhes em Little Sparta e seus arredores são menos imposições sobre o terreno do que incentivos à leitura da paisagem como imagem de si mesma.

Em “Objetos específicos”, Judd havia observado a respeito da escultura que “uma vez que ela não é uma forma tão geral [como a pintura], provavelmente só pode ser aquilo que é no momento – o que significa que, se mudar muito, ela será alguma outra coisa; e assim estará terminada”. Uma década e meia depois, em 1979, a

79. Alice Aycock, *Uma simples rede subterrânea de poços e túneis*, 197580. Mary Miss, *Sem título*, 1973



81. Ian Hamilton Finlay com Alexander Stoddart, *Apollon Terroriste*, perto de Upper Pool, Little Sparta, 1988

crítica americana Rosalind Krauss propôs uma fundamentação lógica para entender a subsequente proliferação das formas de arte que, por falta de uma palavra melhor, continuavam sendo agrupadas sob o título geral de “escultura”. Tomando a idéia de Morris do “campo expandido”, Krauss argumentava que a *Land Art*, por exemplo, poderia ser mais bem definida em termos de um duplo negativo: ela não era nem arquitetura nem paisagem. Além disso, sugeria Krauss, outros trabalhos podiam ser mais bem colocados em uma de três outras categorias relacionadas: paisagem e arquitetura, arquitetura e não-arquitetura, e paisagem e não-paisagem. À primeira vista estas parecem ser meramente contraditórias em si, mas quando colocadas contra muito do que era denominado *Land Art*, *Arte ambiental* e *Instalação*, começaram a fazer sentido. As grandes estruturas de madeira da artista americana Alice Aycock (1946-), *Labirinto* (1972) e *Uma simples rede subterrânea de poços e túneis* (1975), não são exatamente construções, mas, com certeza, são mais do que os locais em que estão construídas. Os trabalhos das artistas americanas Nancy Holt (1938-) e Mary Miss (1944-) são acréscimos a um lugar e, no entanto, servem essencialmente para revelar ao observador a paisagem em si, em vez de se impor sobre ela como uma nova presença. O *Sem título* (1973) de Miss consiste de uma

série de painéis de madeira colocados um atrás do outro. Um buraco circular é cortado no primeiro, e nos painéis seguintes, com um diâmetro sempre menor de modo que, quando observado em direção ao fim, o buraco parece estar afundando no chão. A linha dos edifícios de Manhattan visível à distância, por sobre o topo dos painéis, amarra a obra, resultando numa “completa integração entre materiais, idéia e local”.

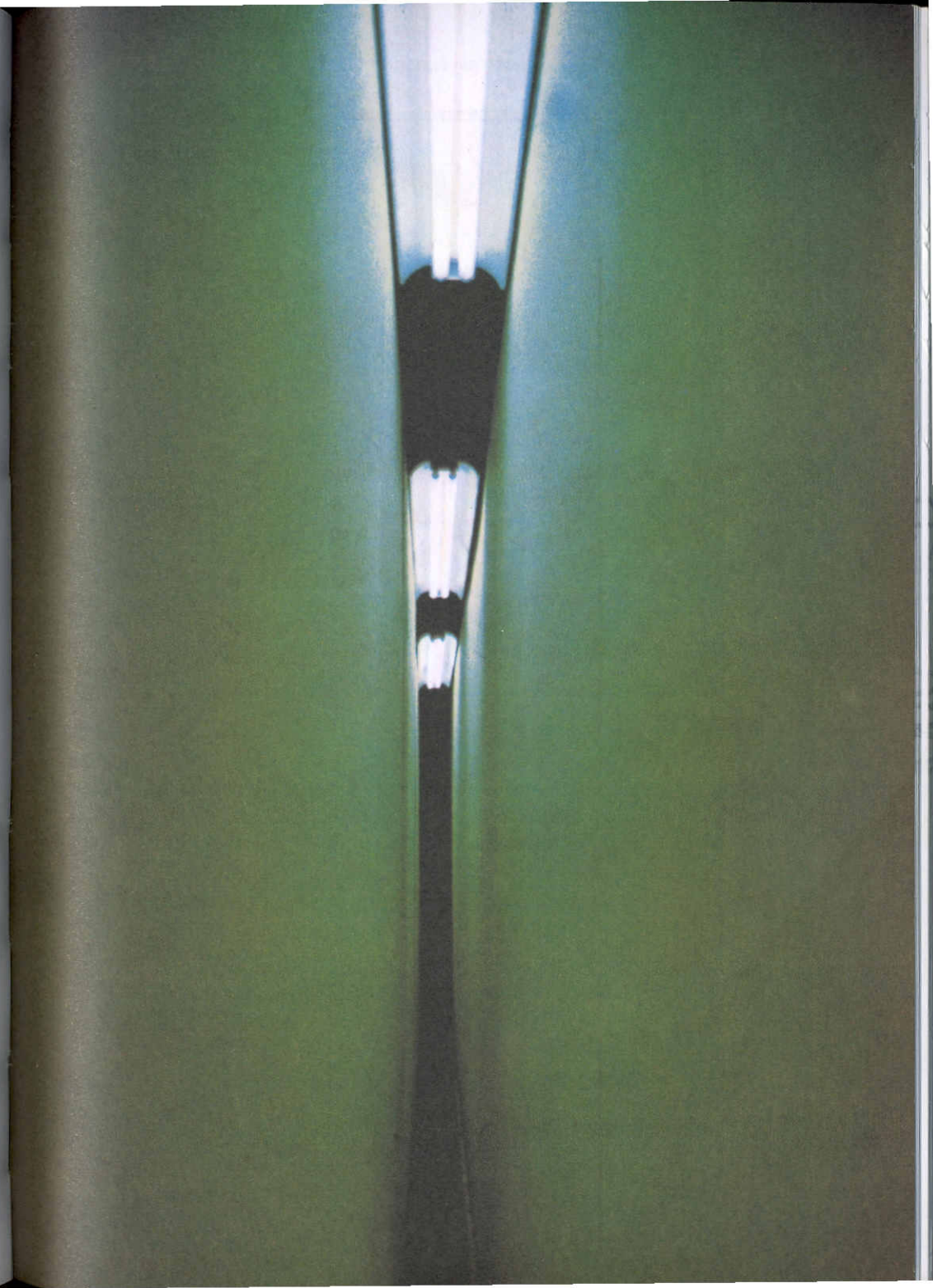
Tanto “Ambiental” quanto “Instalação” são rótulos que se tornaram correntes desde os anos 70 para dar conta da crescente frequência com que os espectadores achavam que precisavam estar na obra de arte para poder vê-la e vivenciá-la. Nos Estados Unidos, a elasticidade da Arte Ambiental tinha aumentado para abranger o *Campo relampejante* de De Maria, a remodelação da Cratera Roden, de Turrell, os grandes projetos ecológicos de Helen (1929-) e Newton Harrison (1932-), e os ecossistemas contidos em galerias de Alan Sonfist (1946-) e Hans Haacke (nascido em 1936 na Alemanha), bem como os reprocessamentos espaciais de Robert Irwin (1928-) e Michael Asher (1943-). Em *Volume leve inclinado*, por exemplo, de uma série de obras de 1970 em diante, Irwin esticou pedaços de linho translúcido de várias cores pelos espaços da galeria, mudando a percepção do expectador de seus volumes por meio de recursos menos substanciais. A peça de Asher para o Pomona College, em 1970, transformou a galeria em duas salas triangulares, de modo que as expectativas de qualidade de luz e som quando o observador se afastava da porta eram sutilmente confundidas. Assim como o trabalho de Asher, as pinturas em parede do artista alemão Blinky Palermo (1943-77) eram específicas de cada local e derivavam dos detalhes arquitetônicos particulares da galeria que deveria abrigá-las. Uma proposta de 1970 para a galeria Lisson de Londres, por exemplo, estipulava: “Uma parede branca com uma porta em qualquer lugar, circundada por uma linha branca da largura de uma mão. A parede deve ter ângulos retos. A forma definitiva da linha é dada pela forma da parede.”

As instalações dos artistas americanos Dan Graham e Bruce Nauman, às vezes utilizando circuitos de câmaras de vídeo de exibição retardada a fim de colocar o espectador em dois espaços diferentes ao mesmo tempo, ou as construções de Nauman, tais como o seu *Corredor de luz verde* (1970-71), todas rodeiam o espectador

82. Bruce Nauman, *Auto-retrato como fonte*, 1966-7083. (direita) Bruce Nauman, *Corredor de luz verde*, 1970-71

da mesma forma que a arquitetura as rodeia, porém de maneiras que desfiguram e, ao mesmo tempo, enfatizam a funcionalidade da arquitetura “real”. Graham estava interessado nas ligações entre o espaço arquitetônico, construído, e o seu tratamento como fenômeno pelo Minimalismo. Suas estruturas similares a pavilhões, tanto dentro como fora da galeria, utilizam de modo variado vidro transparente e semi-espelhado, introduzindo o observador à visão mútua, vigilância e auto-reflexão enquanto caminha em torno e através deles. *Passado(s) presente(s) contínuo(s)* (1974) inseria um retardamento na exibição de vídeo entre duas salas espelhadas, de modo que, ao andar de uma para outra, os visitantes podiam observar-se sendo observados (cf. pp. 106-7).

Há tão pouco espaço entre as paredes do *Corredor de luz verde* de Nauman que uma pessoa quase não consegue mais que se com-





Present continuous past(s) (1974)

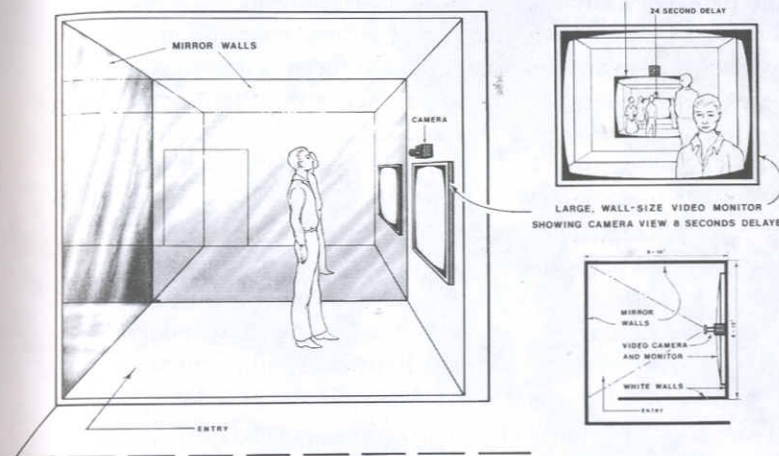
The mirrors reflect present time. The video camera tapes what is immediately in front of it and the entire reflection on the opposite mirrored wall.

The image seen by the camera (reflecting everything in the room) appears 8 seconds later in the video monitor (via a tape delay placed between the video recorder which is recording and a second video recorder which is playing the recording back). If a viewer's body does not directly obscure the lens' view of the facing mirror the camera is taping the reflection of the room and the reflected image of the monitor (which shows the time recorded 8 seconds previously reflected from the mirror). A person viewing the monitor sees both the image of himself, 8 seconds ago, and what was reflected on the mirror from the monitor, 8 seconds ago of himself which is 16 seconds in the past (as the camera view of 8 seconds prior was playing back on the monitor 8 seconds ago and this was reflected on the mirror along with the then present reflection of the viewer). An infinite regress of time continuums within time continuums (always separated by 8 seconds intervals) within time continuums is created.

The mirror at right-angles to the other mirror-wall and to the monitor-wall gives a present-time view of the installation as if observed from an 'objective' vantage exterior to the viewer's subjective experience and to the mechanism which produces the piece's perceptual effect. It simply reflects (statically) present time.

Photo showing installation of 'Present Continuous Past(s)' at exhibition Projekt (1974) in Cologne, Kunststiftung. Subsequently the work was installed at ARC, Paris, 1974 and in 1974 at John Gibson Gallery, New York, at the Institute for Contemporary Art, Chicago, and at Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Collection: Musée National d'Art Moderne, Paris.

7



8

84. Dan Graham, *Passado(s) presente(s) continuo(s)*, 1974. Ver tradução na lista de ilustrações.

primir entre elas. Isto, no entanto, é precisamente o que deve ocorrer. A obra não é meramente algo para se olhar, mas um espaço a ser adentrado e experimentado de um modo físico pleno. O trabalho de Nauman assumiu muitas formas, embora todas estivessem enraizadas na própria presença corporal do artista. Reprisando a *Fonte* de Duchamp, o urinol *readymade*, ele apresentou a si mesmo como o objeto moldado e fotografou a parte superior de seu corpo enquanto esguichava água pela boca em *Auto-retrato como fonte* (1966-70). *Janela ou anúncio de parede* (1967), uma obra em néon relacionada com as anteriores, é igualmente irônica em seu gesto de oferecer o artista como fonte de satisfação estética. Disposto em espiral, o texto diz: "O verdadeiro artista ajuda o mundo ao revelar verdades místicas." A ironia da afirmação advém não apenas de seu

impossível idealismo, mas também da justaposição desse idealismo com a mundanidade dos meios de Nauman. Também é uma reiteiração da asserção de LeWitt de que o fazer artístico é, essencialmente, um processo intuitivo. No final dos anos 60, ele usava com frequência o seu corpo como modelo de seu trabalho, assim como enfocava outros aspectos de sua identidade: sua assinatura, por exemplo, apresentada em néon porém risivelmente exagerada numa ou outra dimensão. Nauman também empreendeu certas ações em seu estúdio, gravando-as em vídeo. Elas eram muito simples – caminhar de uma maneira particular, percorrer um quadrado marcado no chão enquanto tocava violino, quicar duas bolas até perder o controle, aplicar e remover maquiagem, manipular um tubo de néon para examinar o corpo na luz e na sombra – e eram filmadas em

tempo real. Não eram nem roteirizadas nem editadas, mas duravam o tempo exato para que a tarefa em questão fosse realizada.

O vídeo era um recurso novíssimo, tendo a Sony colocado no mercado o primeiro equipamento doméstico em meados dos anos 60. Um dos primeiros a utilizar a tecnologia em seu trabalho foi o coreano Nam June Paik (1932-). Paik havia estudado composição musical no Japão antes de se mudar para a Alemanha e trabalhar com os músicos do círculo de Karlheinz Stockhausen (1928-), embora seu interesse pela casualidade e eventos aleatórios, bem como seu uso de instrumentos preparados e primitivos, feitos de junco, o aproximassem, em espírito, muito mais a Cage. Na Alemanha e mais tarde em Nova York, ele se envolveu com o Fluxus e sua mescla de artistas, poetas e compositores, incluindo Beuys, Vostell, George Maciunas (1931-78), Dick Higgins (1938-), Alison Knowles (1933-), Yoko Ono (1933-), George Brecht (1925-), LaMonte Young (1935-) e muitos outros. O primeiro trabalho de Paik em vídeo, de 1965, era um filme da visita do papa Paulo VI a Nova York feito no mesmo dia em que foi exibido. Mais tarde ele produziu muitos trabalhos que passavam pela escultura, *Performance*, música, vídeo e TV, frequentemente em colaboração com a violoncelista Charlotte Moorman. Ele usou aparelhos de TV – em *Zen para TV* e *A lua é a mais antiga TV* (ambos de 1963) – desde o início dos anos 60, mas suas instalações de vídeo da década de 70, *Peixe voa no céu* (1975), uma constelação de monitores de TV no teto, e *Jardim de TV* (1977), onde os monitores “floresciam” em meio a uma vegetação verde e exuberante, envolviam e submergiam o observador num grau muito maior. As gravações de Paik mordazmente editadas e cheias de cores, tais como *Fissura global* (1973), mostram que é o veículo da TV que dá forma ao conteúdo de seu trabalho, e não o tema específico na tela.

Uma vez que a ênfase na arte começara a se deslocar do produto final para o processo de sua feitura, um reconhecimento da presença corporal do artista como fator crucial desse processo tornou-se quase inevitável. Ad Reinhardt afirmou em uma entrevista no ano em que faleceu: “Eu nunca vou a lugar nenhum a não ser como artista.” Já Gilbert e George designavam suas vidas inteiras como arte de uma maneira mais pública: “Quando saímos da faculdade e não tínhamos nem um tostão, estávamos sem fazer nada... Pusemos



85. Gilbert e George, *Porre*, 1972-73

maquiagem metálica e nos tornamos esculturas. Nossas vidas inteiras são grandes esculturas.” Suas primeiras *performances* em 1969 envolviam o seu aparecimento em público com este mesmo aspecto. *A escultura cantante* trazia os dois, vestidos elegantemente e com os rostos e mãos pintados com tinta metálica, de pé sobre um pe-

destal e fazendo mímica para a canção de Flanagan e Allen, “Debaixo das abóbadas”. *Performances* posteriores reforçaram o aspecto não apenas social, mas também socializante, do trabalho: por exemplo, eles serviram o jantar para David Hockney diante de uma audiência. Desde o início dos anos 70, eles desfrutavam de entardeceres em que não faziam nada mais produtivo que ficar bêbados e ser documentados em múltiplas fotografias: *Porre* (1972-73), *Chuva de gim* (1973), e assim por diante. Sob o slogan “Arte para todos”, Gilbert e George ofereceram-se a seu público repetidas vezes: “Com lágrimas no rosto, apelamos para que vocês se regozijem com a vida do mundo da arte.” Imediatamente nos ocorre a pergunta se esta é uma atividade franca ou irônica. Gilbert e George afirmavam que estavam sendo absolutamente sinceros, mas isto também poderia ser apenas uma postura. Uma solução para o problema seria pensar em seu trabalho como franco e irônico: a vida paralelizada ou revestida por uma representação igualmente extensiva de si mesma.

Tal coextensão era um aspecto da *Performance*. Ao longo dos anos 60, o holandês Stanley Brouwn (1935) parava passantes, oferecendo-lhes um bloco de notas e caneta para que lhe indicassem como chegar a um determinado lugar. As instruções, inúteis como mapas sem seus pontos de partida e destinos, e estampadas com *Por aqui, Brouwn*, eram então expostas. Mais tarde ele explicaria seu movimento de outras maneiras. Numa viagem à Tchecoslováquia em 1972, por exemplo, ele registrou ter dado 150.815 passos, e na Polônia, 272.663. André Cadere (1934-78), um romeno, tinha feito, no mesmo ano, sua primeira *Barra de madeira redonda*. Estas barras eram hastes segmentadas e multicoloridas que Cadere carregava com ele e deixava escoradas de pé numa variedade de locais artísticos e não-artísticos. Elas estavam, dizia ele, “expostas em todos os lugares onde eram vistas: não por algum museu, nem colocadas em nenhuma exposição por algum artista, nem mostradas em nenhum local (rua, metrô, supermercado...)”. A afirmação de Cadere apareceu em *Studio* ao lado de uma foto dele segurando uma de suas “Barras”. A importância da documentação deste tipo de trabalho é novamente diferente daquela do Conceitualismo ou da *Land Art* de Long e Smithson. Mesmo quando acontece numa galeria,

uma *performance* só pode existir para todos, com exceção dos poucos presentes como audiência, na forma de fotografia ou relatório.

O *status* peculiar da fotografia é ilustrado mais vividamente pelo destino crítico de *Ação 2* (1965), do artista vienense Rudolf Schwarzkogler (1941-69). Schwarzkogler era dos vários artistas austríacos – como Gunther Brüs (1938-), Hermann Nitsch (1938-), Otto Muehl (1925-) e outros – cujos trabalhos de *performance* ritualísticos, com frequência elaborados, foram chamados de “Acionismo”. O Teatro OM (Teatro Orgia Mistério) de Nitsch encenava ritos demorados que envolviam grandes quantidades de corante vermelho, sangue e a estripação de animais. Eles eram, para Nitsch, “um modo estético de rezar”. As ações de Nitsch eram experiências totais que abrangiam a estimulação excessiva de todos os sentidos. O ritual também tinha seu lugar na arte de Schwarzkogler, como defesa ou maneira de superar uma – de outra forma irrevogável – fragmentação e dissolução do eu. Suas primeiras ações tinham sido apresentadas diante de uma audiência, mas *Ação 2* aconteceu em particular. A despeito da privacidade, continuava sendo uma ação, assim como as peças em vídeo de Nauman eram *performances*. Do mesmo modo que Nauman, os alemães Reiner Ruthenbeck (1937) e Ulrich Rückriem (1938-) tinham “*performado*” apenas para a câmera de vídeo, assim como Ulrike Rosenbach (1944-) tinha feito em suas “*Performances* em vídeo ao vivo”. Utilizando seu amigo Heinz Cibulka como *performer*, Schwarzkogler criou cenas que deviam ser fotografadas. Numa das imagens, Cibulka está de pé segurando um peixe estripado na frente de seus órgãos genitais. Sugestivo tanto de pênis mutilado quanto de vagina aberta, o simbolismo do peixe solapa a integridade ou inteireza do senso de identidade do *performer*, o eu substituto de Schwarzkogler. Noutra fotografia, uma cabeça de peixe está colocada sobre o pênis de Cibulka.

Schwarzkogler faleceu em 1969, e, na época em que seu trabalho se tornou mais amplamente conhecido graças à exibição na *Documenta V* em 1972, os boatos tinham transformado aquela ação e sua morte num só evento. O crítico Robert Hughes escreveu que Schwarzkogler era “o Vincent van Gogh da *Body Art*”, que “procedeu, centímetro por centímetro, à amputação de seu próprio pênis, enquanto um fotógrafo registrava o ato como evento artístico”.

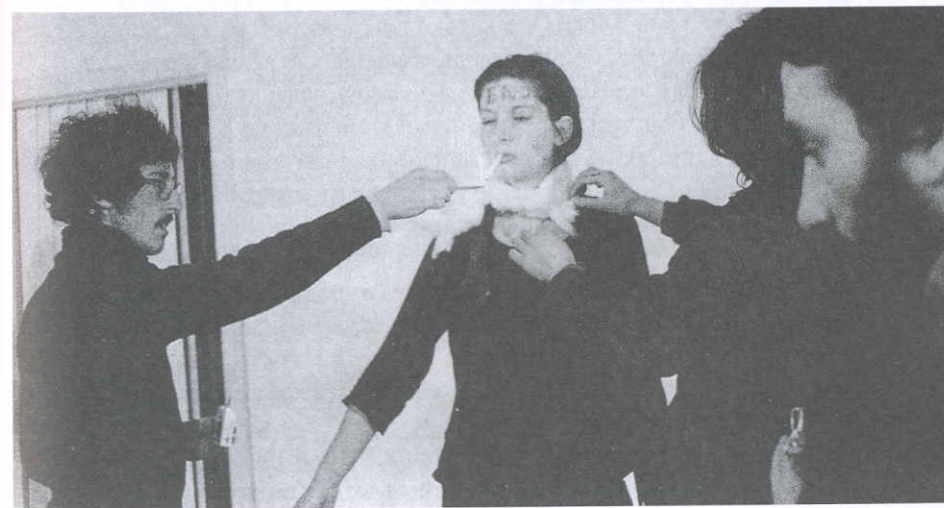
As *performances* do americano Vito Acconci (1940-) exploravam um território similarmente intenso: ele mordida a si mesmo, es-

86. Vito Acconci, *Enfeites*, 14 de outubro de 1971

fregava-se contra a parede, deitava-se sob uma plataforma e se masturbava enquanto fantasiava sobre as pessoas que ouvia caminhando acima dele ou tentava distender seu tórax no formato de um busto. Em *Enfeites* (1971), passou três horas vestindo seu pênis com roupas de boneca e falando com ele “como um colega de folgueiros”. Acconci descrevia sua atividade como “Virar-me sobre mim mesmo – dividindo o meu eu em dois – tentando fazer de meu pênis um ser separado, uma outra pessoa”. Havia, de fato, muita *Body Art* e *Performance* que eram excessivas de uma forma ou de outra. Em grande medida, porém, elas aconteciam como resultado de trabalhar por meio de uma idéia. Algumas eram sensoriais: os *performers* encharcados de tinta em *Prazer da carne* (1964), de Carolee Schneeman (1939-), rivalizavam com o espetáculo de Nitsch, e o californiano Chris Burden (1946-) rastejou através de um piso coberto com vidros quebrados, levou tiros e foi crucificado sobre

um carro. Barry Le Va arremessou-se contra uma parede até desmaiar de exaustão. Dennis Oppenheim (1938-) foi apedrejado e deixou-se queimar severamente pelo sol. Na Europa, além dos artistas do Acionismo dos anos 60 e o trabalho correlato de Peter Weibel (1945-), Arnulf Rainer (1929-) e Valie Export (1940-), havia as investigações de Gina Pane (1939-90) sobre o perene tema da *Vanitas*, que freqüentemente envolvia a autolaceração. Stuart Brisley (1933-), na Grã-Bretanha, tanto sozinho como em colaboração com outros, submeteu-se a severas provas de resistência enquanto questionava as instituições sociais, nossa incorporação a elas e os possíveis meios de fazer frente à sua hegemonia. No início dos anos 80, Brisley examinou alguns aspectos da *Body Art* e da *Performance* no filme *Being and Doing* (*Ser e fazer*), explorando particularmente o significado da forma da arte nos países da Europa Oriental. Sob aqueles regimes, uma atitude artística que pusesse ênfase na presença física do artista como agente individual assumia uma dimensão política totalmente ausente num contexto social ocidental.

A sérvia Marina Abramovic (1946-) levou seu corpo aos seus limites físicos como modo de esvaziá-lo e deixá-lo em prontidão para uma experiência espiritual mais plena. Suas *performances* solo

87. Marina Abramovic, *Ritmo 0*, 1974

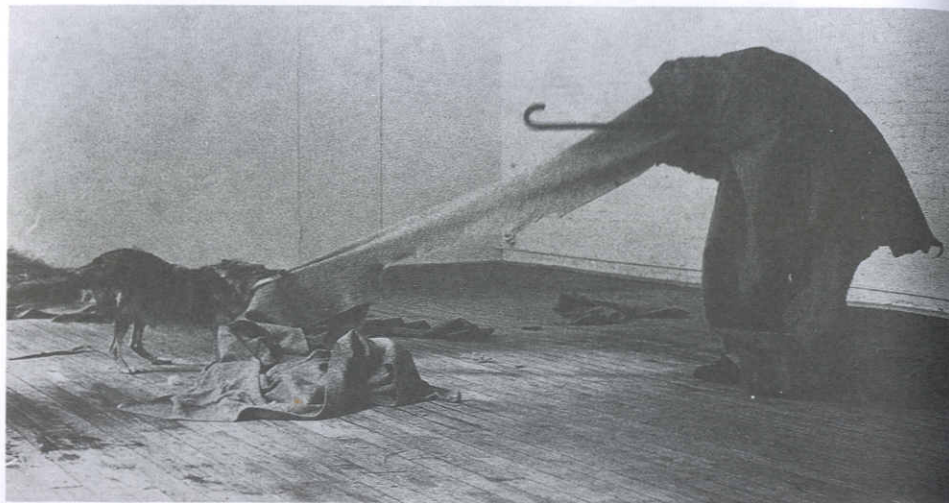
no início dos anos 70, muitas delas chamadas de “Ritmos” devido a um trabalho anterior com instalações de som, requeriam que ela gritasse até ficar completamente rouca, dançasse até cair por esgotamento, fosse surrada por uma máquina de vento até desmaiar, que se flagelasse, que tomasse drogas alteradoras da mente e realizasse outros atos perigosos. Deitando-se no centro de uma fogueira em *Ritmo 5* (1974), ela desmaiou por falta de oxigênio e teve que ser resgatada por pessoas da assistência. Na sua *performance* “Ritmo” final, *Ritmo 0* (1974), ela se colocou em silêncio na galeria Studio Mona em Nápoles ao lado de uma mesa com 72 objetos variados. Os visitantes eram convidados a utilizar os objetos e ela mesma como achassem apropriado. As ações foram interrompidas quando Abramovic, depois de ter toda a sua roupa arrancada, foi forçada a segurar uma pistola, com o cano em sua boca aberta. Era difícil desfrutar de um *frisson* ou deleite demoníaco diante destes trabalhos, uma vez que os riscos que Abramovic corria com seu próprio corpo colocavam responsabilidades muito pesadas sobre sua audiência. Estas responsabilidades tinham menos a ver com salvá-la dela mesma do que com o ponto maior – relevante para toda a *Performance* – de que, por mais empenhado que um artista possa estar, tal empenho tem pouco valor, a não ser que encontre igual envolvimento por parte do observador.

A estrutura emaranhada e informal do feltro tornava-o ideal para os propósitos de Morris em suas obras pós-minimalistas. Era, entretanto, um material já intimamente associado ao artista alemão Joseph Beuys. A história da experiência de Beuys na guerra, de como ele fora abatido com seu avião sem ter pára-quadras, de como fora resgatado e mantido vivo sendo besuntado com gordura e enrolado em feltro para ficar quente, tinha se tornado parte integral do poder mítico, quase xamanístico, de sua arte. Gordura e feltro permaneceram como seus principais materiais e, embora houvesse similaridades formais entre sua obra e a dos artistas minimalistas e pós-minimalistas – notadamente o seu *Esquina de gordura* (1960) e as obras alteradoras do espaço de Flavin, Morris e Hesse –, existiam, em outros aspectos, diferenças bastante consideráveis. A maior delas dizia respeito à concepção que Beuys fazia de si mesmo como “transmissor”. O problema, no que dizia respeito a Beuys, não estava na tentativa de encontrar uma prática artística apropriada às



88. Joseph Beuys, *Como explicar imagens a uma lebre morta*, 1965

circunstâncias mudadas do mundo, mas simplesmente em comunicar a uma audiência de que consistia sua arte. Ele dizia: “A escultura deve sempre questionar obstinadamente as premissas básicas da cultura predominante. Esta é a função de toda a arte, que a sociedade está sempre tentando suprimir. (...) Somente a arte torna a vida possível – é assim radicalmente que eu gostaria de formulá-la. Eu diria que, sem a arte, o homem é inconcebível em termos fisiológicos.” Em 1965 ele havia apresentado sua *performance* *Como explicar imagens a uma lebre morta* numa galeria da qual o público era excluído. Com sua cabeça besuntada de mel e coberta com ouro em folha, Beuys ficava sentado, falando com a lebre morta em seu colo – pois as lebres entendem melhor que os humanos – enquanto o público só podia observar pela janela. Em 1967 Beuys criou um partido político em favor dos animais, afirmando que a “energia elementar” deles podia muito bem conseguir mais, em termos de inovação política, que qualquer humano. Foi convidado a contribuir para a mostra “Nove em Castelli” de Morris em 1969, mas declinou do convite. Quando finalmente expôs em Nova York, em 1974, foi de uma maneira que enfatizava a necessidade e a dificuldade de conseguir reciprocidade na ação comunicativa. Para *Coiote*, “*Eu gosto da América e a América gosta de mim*” (1974), Beuys, enrolado em feltro, foi transportado, de ambulância, direta-



89. Joseph Beuys *Coiote*, "Eu gosto da América e a América gosta de mim", 1974

mente do aeroporto para a galeria de René Block, onde passou cinco dias enclausurado com um coioite, antes de ser levado de volta ao aeroporto. Enquanto o empuxo da obra tridimensional era em direção a uma abertura dentro de seu ambiente que permitia a atividade interpretativa por parte do observador, Beuys mantinha-se muito mais próximo da idéia tradicional de arte como algo que oferecia ou dava corpo a um significado particular: "Se eu produzo alguma coisa, transmito uma mensagem para alguém. A origem do fluxo de informação não vem da matéria, mas do 'eu', de uma idéia", afirmou ele.

Em termos mais gerais, a distinção entre a arte americana e a alemã do período também poderia ser demonstrada por uma comparação entre o caráter dos *Happenings* e dos eventos do Fluxus. Ambos recorriam ao Dadá, mas, enquanto os *Happenings* eram extensivos, uma multiplicidade de coisas, os eventos do Fluxus eram simples e unitários na concepção. Além disso, a "antiarte" dos artistas do Fluxus, e isto obviamente incluía Beuys, visava reconectar a arte com a vida num sentido plenamente político.

3. IDEOLOGIA, IDENTIDADE E DIFERENÇA

O tipo de arte produzida pela Fábrica de Andy Warhol – despersonalizada, mecanizada, utilizando processos de produção de múltiplas unidades – caracterizou a ideologia da maior parte da *Pop Art*: a arte, como todos os produtos industriais manufaturados para uma economia capitalista de mercado, era apenas uma mercadoria e nada mais. O trabalho do negociante era criar um mercado onde tais mercadorias pudessem ser compradas e vendidas. Em face desta realidade, as considerações sobre beleza, importância estética e valor transcendente são irrelevantes. Em última análise, uma obra de arte vale o que uma pessoa estiver disposta a pagar por ela; concomitantemente, a questão sobre o que leva as pessoas a se devotarem à arte encontra uma resposta fácil: elas o fazem por dinheiro.

No final dos anos 60 e início dos 70, qualquer coisa que alimentasse um mercado e com isso contribuísse para o bem-estar comercial das economias ocidentais era percebida por alguns artistas norte-americanos, em particular, como prestação de apoio tácito, ainda que de modo indireto, ao envolvimento dos EUA, entre outras coisas, na Guerra do Vietnã. Havia, assim, uma razão adicional para explorar a natureza absolutamente não-mercenária do Conceitualismo e a transitoriedade da *performance*: uma arte que pudesse afirmar-se como tal ao negar o potencial de venda dos objetos carregava uma certa força política e ideológica contrária aos dogmas da economia capitalista de mercado.

Convidados por *Artforum* a comentar “a aprofundada crise política na América” para um simpósio de 1970 que a revista publicou sobre “O artista e a política”, os respondentes ofereceram uma série de opiniões sobre a relação entre o fazer artístico, a questão do engajamento e um envolvimento mais direto na atividade política. As respostas explicitaram a crença de muitos artistas cujo trabalho era radicalmente abstrato de que suas atividades tinham implicações e sugestões políticas claras. Don Judd, Jo Baer, Carl Andre e Richard Serra, entre outros, explicaram como – e Baer também descreveu como – a dimensão política de suas atividades envolvia o espectador. Ela afirmou: “As obras de arte não são mais apresentadas como uma classe preciosa de objetos. Uma classe especial de assuntos será também relegada à história?”

Este reconhecimento da responsabilidade mútua do artista e do espectador com relação a qualquer significado político era o pólo oposto da crença de que, a fim de instigar a mudança social, as mensagens artísticas deveriam ser simples e livres de ambigüidades. O modo como uma obra se encaixava na história sucessiva dos objetos era de menor importância que as conexões por ela forjadas com seu contexto, e este contexto era tão político quanto visual, espacial ou estético. Os artistas, tradicionalmente vistos como individualistas avessos às associações, começaram a organizar-se em grupos de pressão que levavam adiante a idéia predominante no Conceitualismo de que era de responsabilidade do artista tanto estabelecer o contexto para a sua obra quanto fazer a própria obra. O contexto agora era mais do que o ambiente crítico fornecido pelas revistas especializadas; era o mundo como um todo. A Art Workers Coalition – AWC, (Coalizão dos Trabalhadores da Arte), por exemplo, foi formada já em 1969. Este grupo de membros da comunidade de Nova York organizava protestos e representações referentes não apenas à guerra, mas também aos direitos civis e ao direito dos artistas de serem consultados quanto ao modo como seu trabalho era exibido e disposto dentro do sistema de museus e galerias. Uma de suas exigências, por exemplo, era a presença de um porto-riquenho no conselho de qualquer museu ou galeria em que se pudesse exibir arte porto-riquenha. Os membros originais da AWC incluíam a crítica Lucy Lip-pard, o artista grego de cinética e som Takis (1925-), Hans Haacke e Carl Andre. Haacke, nascido na Alemanha, vivia em Nova York ha-



90. Leon Golub, *Interrogatório II*, 1981

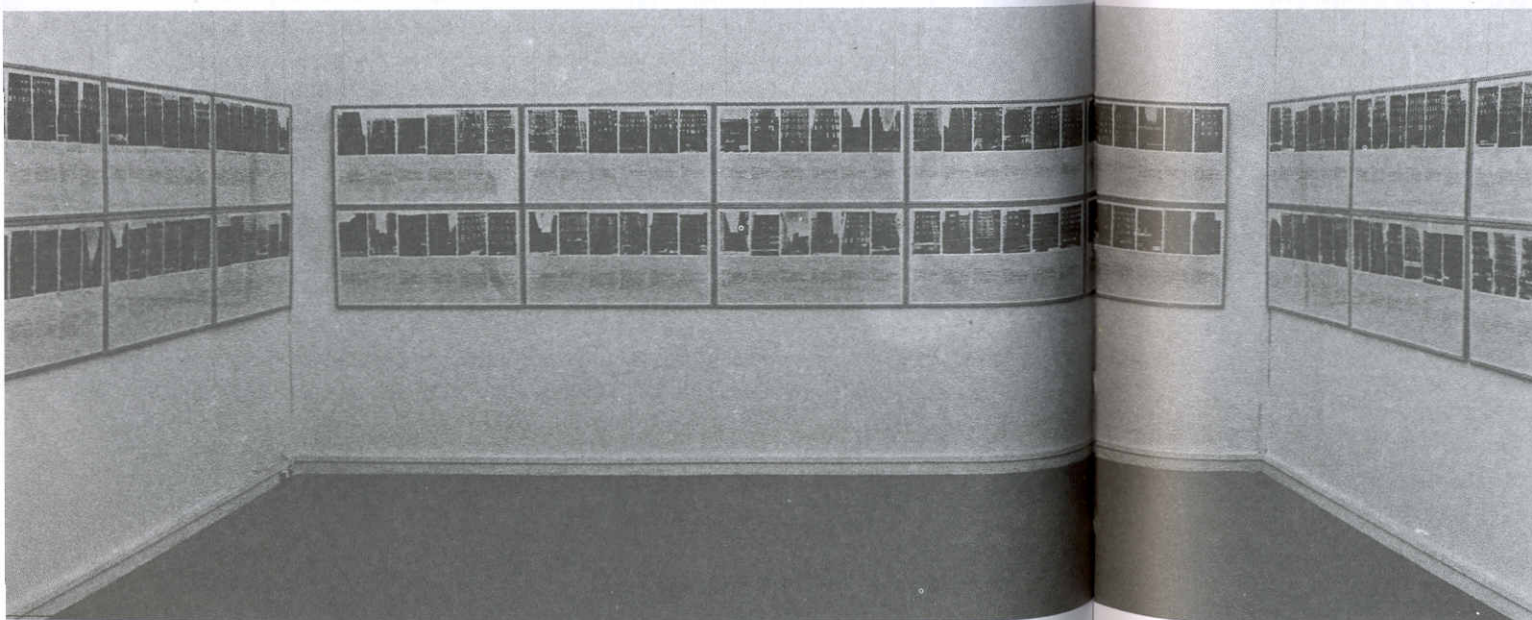
via alguns anos. Seu trabalho inicial examinava sistemas auto-suficientes de natureza ecológica ou ambiental, mas por esta época seu enfoque deslocou-se para os sistemas econômicos e sociais. Como muitos outros, Haacke via a Arte Política como uma rejeição do enfoque formalista de prática e crítica abraçado por Greenberg. Ele afirmou: “Por décadas ela [a doutrina formalista de Greenberg] conseguiu fazer-nos acreditar que a arte flutuava três metros acima do solo e não tinha nada a ver com a situação histórica de que se originava. Presumia-se que ela era uma entidade voltada toda para si mesma. O único vínculo com a história reconhecido era o estilístico. O desenvolvimento daqueles estilos ‘dominantes’, contudo, também era visto como um fenômeno isolado, autôgeno e insensível às pressões da sociedade histórica.”

Embora Haacke produzisse um trabalho que, com frequência, era extremamente crítico em relação aos controladores do poder e os interesses em jogo no mundo da arte, ele preferiu continuar exibindo-se no sistema dominante de museus e galerias, uma vez que apenas nele era provável que sua mensagem pudesse ter algum impacto. Utilizando informação livre e disponível do domínio público, ele realizou análises em profundidade dos negócios de pessoas envolvidas com a arte. Dirigindo o olhar para firmas do comércio de armas que gentilmente patrocinavam as artes, ou cujos investimentos na África do Sul ajudavam a sustentar o *apartheid*, Haacke tornou mais visíveis os vínculos entre a arte e o comércio. *Propriedades imóveis de Shapolsky et al. em Manhattan, um sistema social em tempo real, situação em 1.º de maio de 1971* (1971) documentava o grande número de edifícios na Baixa Manhattan pertencentes aos membros de uma família e por eles controlados. Haacke planejava incluir a obra em sua exposição de 1971 no Museu Guggenheim. O diretor deste, Thomas Messer, recusou-se a aceitar a obra com o pretexto de que aquilo não era arte, uma decisão que causou o cancelamento de toda a exposição. Haacke sempre foi cuidadoso a respeito de quem coleciona suas obras. Não permitiu que sua investigação sobre as condições de trabalho na fábrica de Peter Ludwig, *O mestre chocolateiro* (1981), fosse vendida a quem a inspirara, para evitar que fos-

se armazenada sem ser vista no porão do Museu Ludwig em Colônia, onde o resto da grande coleção do industrial está guardada.

Este nível de controle sobre o destino da própria obra contrasta com o de um artista profundamente politizado como Leon Golub (1922-), cujas pinturas podem ser vistas como comentários a um conflito particular, mas que falam de modo mais geral dos horrores da opressão e do abuso de poder. Dos anos 50 em diante, sucessivas séries de pinturas foram estimuladas pelos exemplos da intervenção militar americana, notadamente, como em *Interrogatório II* (1981), na Ásia e América Latina, e pela injustiça social e a luta pelos direitos civis no próprio país. Em 1968, Golub estava no grupo que tentou persuadir Picasso a retirar de exposição, no Museu de Arte Moderna de Nova York, seu quadro *Guernica*: uma obra que criticava o bombardeio alemão sobre os bascos na Guerra Civil Espanhola não deveria, ao permanecer exposta, oferecer apoio implícito à política de bombardeio dos EUA no Vietnã. Porém Golub, consciente, como membro da sociedade, de sua própria e inescapável cumplicidade nesses assuntos, mostra-se preparado para explorar a ambigüidade da posição das pessoas. Por um lado, a pessoa que compra suas pinturas “o possui” e “toma posse de sua mente”. Do mesmo modo, no entanto, a compra significa que as pinturas entram na casa do novo dono e sua mensagem tem que ser confron-

90



91. Hans Haacke, *Propriedades imóveis de Shapolsky et al. em Manhattan, um sistema social em tempo real, situação em 1.º de maio de 1971*, 1971

tada ali. Como ele escreveu: “Mesmo que eles a tornem atraente e mesmo que lhe dêem temporariamente um aspecto especial, penso que a mensagem é suficientemente clara, de modo que a violência, a vulnerabilidade da obra terão seu efeito”.

Em 1967 Joseph Beuys criou um partido político estudantil na Academia de Düsseldorf, onde lecionava. Esta foi uma das primeiras manifestações de sua crença nas conexões entre aprendizagem, criatividade e os processos sociais de mudança ou revolução. Engajado em atividades inspiradas em Mao, Jörg Immendorff (1945-) destacava-se, na época, entre os pupilos de Beuys, tendo realizado sob a égide de sua própria “academia” *Lidl* uma série de ações anti-*establishment*. Em 1972, Beuys foi despedido da Academia por sua insistência, alinhada com suas crenças, de que suas aulas fossem abertas a um número irrestrito de pessoas. Um ano depois, ele formou a Universidade Livre Internacional – ULF, com o objetivo de estimular a discussão através das fronteiras entre as disciplinas acadêmicas. Libertado das restrições impostas à pesquisa pelos imperativos econômicos e políticos do funcionamento departamental, Beuys esperava que fosse possível avançar o pensamento com relação a várias questões ao abordá-las de vários pontos de vista teóricos de uma só vez. O enfoque interdisciplinar da ULF de Beuys era também o cerne do Artist Placement Group (Grupo Colocação do Artista) de John Latham na Grã-Bretanha.

Os organizadores da mostra “Informação”, no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1970, incluíram uma lista de livros nas costas do catálogo cujo principal objetivo era indicar leituras adicionais sobre arte e teoria da arte, a fim de explicar a proliferação de materiais e técnicas disponíveis ao profissional contemporâneo. Na época de “Art into Society/Society into Art” (“Arte dentro da sociedade/sociedade dentro da arte”), uma exposição de arte alemã incluindo Beuys, Wolf Vostell, Dieter Hacker (1942-), K. P. Brehmer e Gustav Metzger (1926-), em 1974 no ICA de Londres, as coisas tinham mudado. A lista de leituras tinha se tornado um exercício de pedagogia, não apenas sugerindo escritos relacionados à arte, mas também textos detalhados de filósofos e teóricos políticos e culturais, incluindo Adorno, Marx, Lukács, Goldmann e Marcuse. O interesse pela obra destes autores era um aspecto do prolongado debate durante os anos 70, amplamente inspirado pelo neo-

marxismo, sobre a correta relação entre arte e política. Podia a arte comunicar e ser entendida politicamente, ou qualquer função política necessariamente minaria seu propósito estético?

Muito trabalho foi feito neste período no sentido de analisar os primeiros modelos modernistas, notadamente a conjunção de experimentalismo entre os artistas e a reconstrução social que se seguiu à Revolução Russa, e o exemplar trabalho de agitação política empreendido por John Heartfield (1891-1968) em suas fotomontagens antifascistas dos anos 30. O recurso modernista da fotomontagem era significativo como técnica dentro das práticas artísticas com preocupação social; a própria fotografia era considerada importante na análise da realidade social. Dentro da tradição de imagens realistas e de reportagem – August Sander (1876-1964), Paul Strand (1890-1976), Diane Arbus (1923-71) e Margaret Bourke-White (1906-71) – ela podia ser vista como um índice das reais condições do mundo. Ao lado dos tipos de análises visuais então desenvolvidas pelos críticos de cinema, ela parecia oferecer ainda mais. Os vários detalhes de uma foto podiam ser entendidos como símbolos de linguagem visual e, assim, as imagens podiam abandonar seu significado ao serem “lidas”, o que tem sido explorado pelo teórico francês Roland Barthes, a partir dos anos 50, em suas análises semiológicas do imaginário dos meios de comunicação.

As técnicas de Heartfield foram tomadas emprestadas, em grande medida, entre outros, pelo alemão Klaus Staack (1938-) e pelos artistas britânicos Victor Burgin e Peter Kennard (1949-). Assim como o de Heartfield, o trabalho destes artistas destinava-se ao meio impresso, sendo concebido para a produção em massa em cartões, pôsteres e revistas, e distribuído amplamente. Por exemplo, o trabalho de Kennard sobre os “desaparecidos” do Chile e a economia da extração mineral que contribuíra para o envolvimento dos EUA na derrubada do governo de Allende por Pinochet devia aparecer – o que de fato se deu – numa edição de 1978 da revista fotográfica *Camera work*. Seu trabalho subsequente concentrava-se nas condições sociais da Grã-Bretanha e na Campanha pelo Desarmamento Nuclear contra os mísseis teleguiados. O pôster de Victor Burgin, de 1978, que mostrava um jovem casal se abraçando como numa propaganda de brilhantes, trazia a frase-modelo “O que a posse significa para você? 7% da população possuem 84% da riqueza”. Podia

uma obra como esta fazer algo mais do que reafirmar a repulsa daqueles já descontentes com tais estatísticas? Se a arte não conseguia ser diretamente instrumental na realização da mudança social, em que poderia consistir sua efetividade e como isso seria mensurado? A necessidade de uma arte que fosse realista “para a sociedade” e, por extensão, “realista social”, foi ponderada à luz de questões como essas, especialmente em vista da imagem grosseiramente propagandista que o Realismo Socialista soviético tinha no Ocidente.

Uma das influências mais importantes sobre parte da arte e sua crítica nos anos 70 foi o impacto do feminismo. Como vimos, a relação entre o ponto de vista político de uma sociedade e a sua arte havia sido o foco de muitos, principalmente dentro de uma estrutura teórica neomarxista. Fossem quais fossem os erros e acertos da distribuição de poder entre aqueles que produziam e aqueles que possuíam os meios de produção, a vasta maioria dos atores, em ambos os lados, parecia ser de homens. A informação estatística produzida pelas primeiras ativistas apresentava suas razões em termos desoladores. Em 1971, por exemplo, o Conselho de Artistas Mulheres de Los Angeles lançou uma declaração ressaltando que nos últimos dez anos, dos 713 artistas que haviam exposto em mostras coletivas no Museu do Condado de Los Angeles, apenas 29 eram mulheres. No mesmo período o museu havia montado 53 mostras individuais, sendo apenas uma dedicada a uma mulher. Proporções similares repetiam-se em museus e galerias por toda parte.

Em Nova York, as Women Artists in Revolution – WAR [Artistas mulheres em Revolução] tinham se formado em 1969, a partir da Coalizão de Trabalhadores da Arte. A ambivalência com que eram saudados seus objetivos é exemplificada pela resposta de Lucy Lippard, já então uma crítica de peso e que iria se tornar uma figura importante no desenvolvimento da crítica feminista. Na apresentação de sua coleção de ensaios sobre arte feita por mulheres *From the Center* [A partir do centro], de 1976, ela recorda sua contrariedade inicial com relação ao sectarismo provocativo das WAR e então, mais tarde, sua aceitação do significado que tinham. A respeito de seu livro anterior de ensaios, *Changing* [Mudança], ela escreveu: “Em *Mudança*, ao longo de todo o livro, eu digo ‘o artista, *ele*’, ‘o leitor e o observador, *ele*’, e ainda pior – um verdadeiro caso de identidade confusa – ‘o crítico, *ele*’.” O que se reconhecia aqui era o que

resultava quase numa certa cumplicidade por parte das mulheres – ainda que inconscientemente – na manutenção do *status quo*. As várias estratégias adotadas, numa tentativa de remediar o desequilíbrio de oportunidades e prêmios no mundo da arte, baseavam-se, numa primeira instância, no separatismo: uma estrutura de projetos, grupos de discussão, exposições e periódicos comandados exclusivamente por mulheres e para mulheres, e na escritura da história da arte das mulheres. Reconheceu-se, ao mesmo tempo, que certos elementos da arte e da cultura recentes tinham aberto o caminho para o engajamento da arte na consciência feminista. Lippard, por exemplo, via: “as sementes de meu feminismo na minha revolta contra o patronato de artistas por Clement Greenberg, contra a imposição a todos do gosto de uma classe, contra a noção de que, se você não gosta do trabalho deste ou daquele pelas razões ‘certas’, você não pode gostar dele em absoluto, bem como contra a síndrome da ‘obra-prima’, a síndrome dos ‘três grandes artistas’, e assim por diante”.

Em 1971, a historiadora da arte Linda Nochlin publicou um ensaio colocando a questão “Por que nunca existiram grandes artistas mulheres?” Na resposta, ela apontou para as práticas dos curadores e diretores de museus e galerias, bem como para os valores inculcados e reforçados pela história da arte. “É necessária uma crítica feminista da história da arte, como disciplina, que possa romper as limitações culturais e ideológicas, assim revelando os preconceitos e inadequações não apenas em relação à questão das artistas mulheres, mas também à formulação das questões cruciais da disciplina como um todo”, escreveu ela.

A linguagem da história e da crítica da arte nem sequer reconhecia as mulheres para que pudesse negá-las. Em vez disso, ela presumia que as mulheres simplesmente não precisavam ser consideradas. Um grande artista era um “velho mestre”, e uma grande obra de arte era uma “obra-prima”. Dentro dessa estrutura avaliatória, o “gênio”, seja lá o que for, torna-se uma reserva exclusivamente masculina. Realizar um simples ato de inversão e pensar em artistas consumadas como “velhas mestras” era revelar a total dominação masculina neste campo. Ela era tão difusa que parecia natural. A fim de combater isto, a dominação masculina tinha que ser explicada como resultante de fatores sociais. A luta era contra atitudes como a expressa, por exemplo, em mais de uma ocasião, pelo escultor britânico Reg Butler (1913-81),

que sugeriu que as mulheres faziam arte, isto é, eram criativas somente até que pudessem cumprir sua verdadeira natureza e procriar. A arte, para as mulheres, seria uma espécie de tapa-buraco, preenchendo o tempo antes de aparecerem as crianças.

O que o feminismo fornecia era um meio de visualizar e discutir esta questão sem cair de volta numa simples dicotomia natureza/cultura. Com sua crítica do patriarcado, a teoria feminista enfatizava que aquelas polaridades que pareciam caracterizar diferenças naturais nas qualidades essenciais do homem e da mulher – intelecto/intuição, dia/noite, Sol/Lua, cultura/natureza, público/privado, fora/dentro, razão/emoção, linguagem/sentimento – só tinham significado dentro da cultura. As reais diferenças entre ambos se encontravam no jogo do poder: quem o tinha e quem não o tinha.

Desde o início, uma série de iniciativas de porte se fez sentir. A primeira delas era um exercício de recuperação histórica; a segunda, uma crítica e reavaliação dos critérios de julgamento; e a terceira, um prolongado exame, por meio da produção de trabalho ulterior, de como se poderia relacionar esta atividade chamada “arte” e este conjunto de idéias chamado “feminismo”, e como eles poderiam agir reciprocamente um sobre o outro. Antes de mais nada, havia uma necessidade de rever a história da arte a fim de redescobrir o trabalho daquelas muitas artistas mulheres cujas carreiras haviam sido obscurecidas pelo descaso e cujos trabalhos até haviam sido, em certas ocasiões, atribuídos a homens. Era preciso visitar os porões e depósitos dos principais museus e trazer à luz todos aqueles trabalhos feitos por mulheres que tinham sido ali relegados porque se havia julgado que não tinham qualidade suficiente para permanecer em exposição permanente, ou porque não seriam adequadamente representativos (i.e., foram considerados produtos do trabalho masculino no mesmo estilo) e até mesmo porque lidariam com o tipo errado de assunto.

92

A grande instalação *O jantar* (1974-79) de Judy Chicago foi concebida justamente como uma dessas tentativas de recuperação, “uma história simbólica das realizações e lutas das mulheres”. Em 1970, Judy Gerowitz colocou um anúncio de página inteira em *Artforum*, aparecendo como boxeador no ringue e afirmando que, como a endêmica dominação masculina do mundo da arte militava contra a aceitação não apenas de seu trabalho, mas do de todas as outras ar-

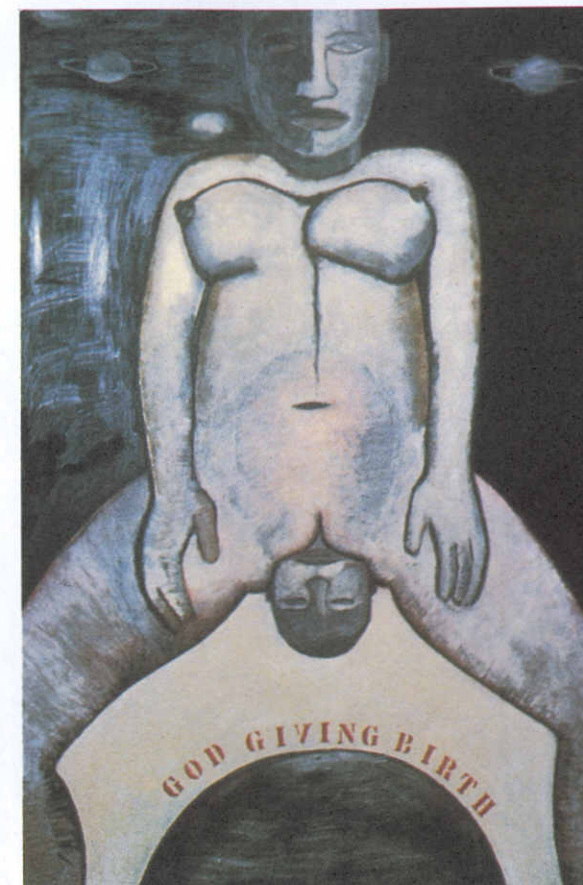
tistas mulheres, ela iria renunciar ao nome que seu pai lhe dera e seria conhecida dali em diante pelo nome de sua cidade natal: como Judy Chicago. Junto com sua colega Miriam Schapiro (1923-), ela estruturou o primeiro Programa de Arte Feminista no California Institute for the Arts. Chicago havia começado como pintora e, no final dos anos 60, passara a fazer obras atmosféricas utilizando fumaça colorida de um modo que se equiparava à preocupação com luz e ambiente no trabalho de seus contemporâneos da Costa Oeste, Robert Irwin, James Turrell e Larry Bell. O próximo movimento para além deste último, que não via a atmosfera como um espaço

92. Judy Chicago, *O jantar*, 1974-79

abstrato, universalizado, mas como algo disseminadamente socializado e politizado, foi uma coisa totalmente nova. Para uma mesa triangular, uma forma que negava a disposição hierárquica dos lugares e sugeria a identidade sexual feminina, Chicago desenhou 39 jogos de mesa, cada um celebrando a vida e a obra de mulheres famosas. O bordado nas toalhas individuais e as imagens pintadas e esmaltadas sobre os pratos refletiam as realizações dos sujeitos de cada jogo. Sob a mesa, o piso de porcelana de triângulos dourados apresentava outros 999 nomes de mulheres “corroborantes”.

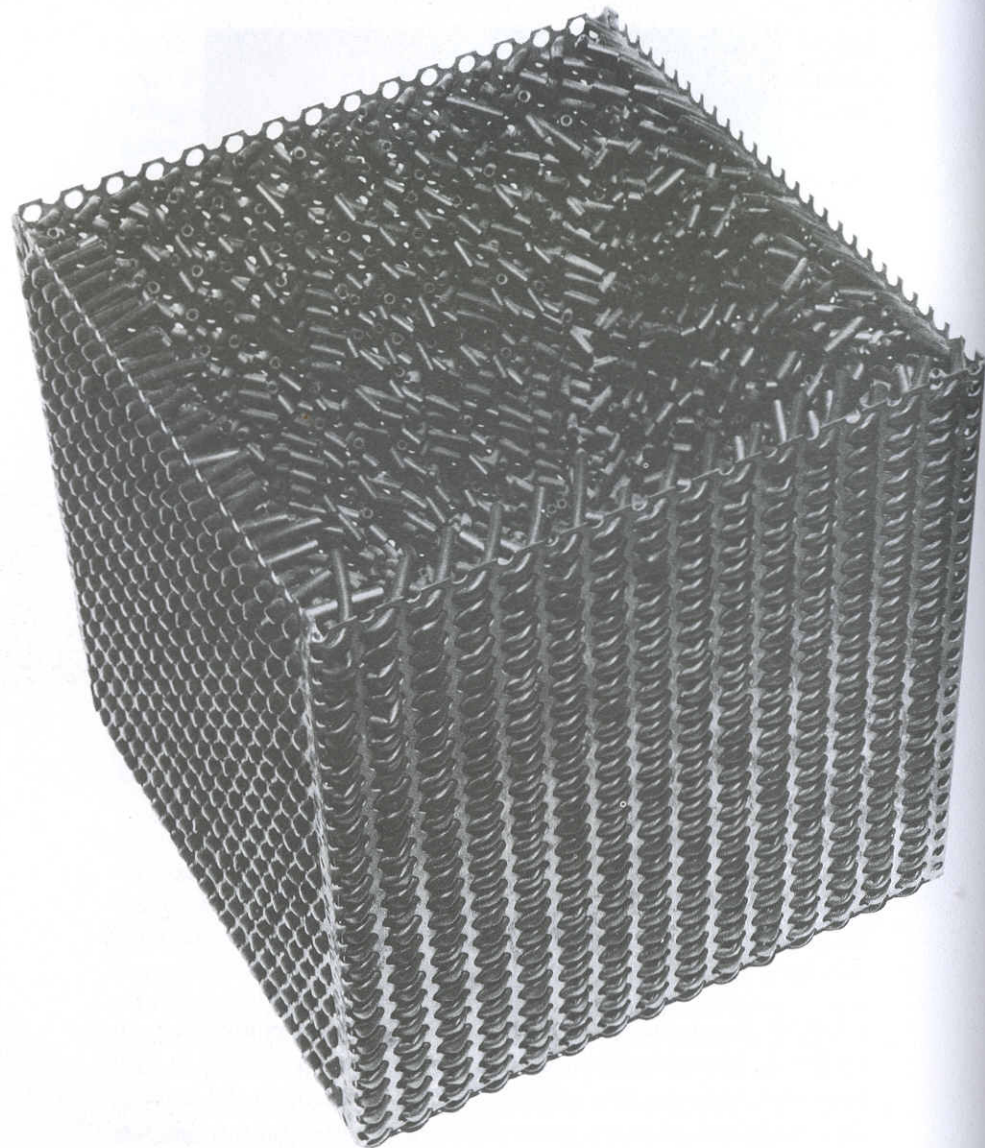
Relacionadas com este tipo de trabalho, houve diversas tentativas de investigar e estabelecer um legado espiritual alternativo que pudesse falar às necessidades e desejos das mulheres e não dos homens. Haveria, quem sabe, alguma forma de sistema social matriarcal que fosse velada por deusas, e não por deuses, podendo ser vista como anterior à atual dominação patriarcal das coisas? *Deus dando à luz* (1968) de Monica Sjoo (1942-) é um exemplo direto e precoce disto. Mary Beth Edelson produziu uma série de “Grandes Deusas” (1975), sobre a qual ela afirmou: “Os símbolos arquetípicos ascendentes do feminino desdobram-se hoje na psique da Mulher Comum moderna. Eles abrangem as múltiplas formas da Grande Deusa. Retornando através dos séculos, tomamos as mãos de nossas Irmãs Ancestrais. A Grande Deusa, viva e sã, levanta-se para anunciar aos patriarcas que seus 5.000 anos estão no fim. Aleluia! Aqui vamos nós.”

Eva Hesse morrera de um tumor no cérebro em 1970, uma morte por demais precoce para que sua obra fosse vista como particularmente influenciada pelas idéias feministas. Contudo, ela serviu como poderoso exemplo para os que desejavam evitar a fria impessoalidade do Minimalismo, uma característica que, cada vez mais, era vista como indicativa da masculinidade. Hesse havia conservado a modularidade do Minimalismo, mas a empregou de maneira não-minimalista. Sua obra não era engenhada, mas produzida à mão, o que emprestava um sentido físico bastante diferente aos elementos muito similares, embora de forma alguma idênticos aos de suas obras de partes múltiplas. Também havia em sua obra uma clara dimensão psicológica, como, por exemplo, nos tubos de plástico que ziguezagueavam através do cubo aberto de *Acesso V* (1968), relembrando a imagem perturbadora daquele objeto surrealista e emblemático de Meret Oppenheim: a xícara e o pires forrados de pele,



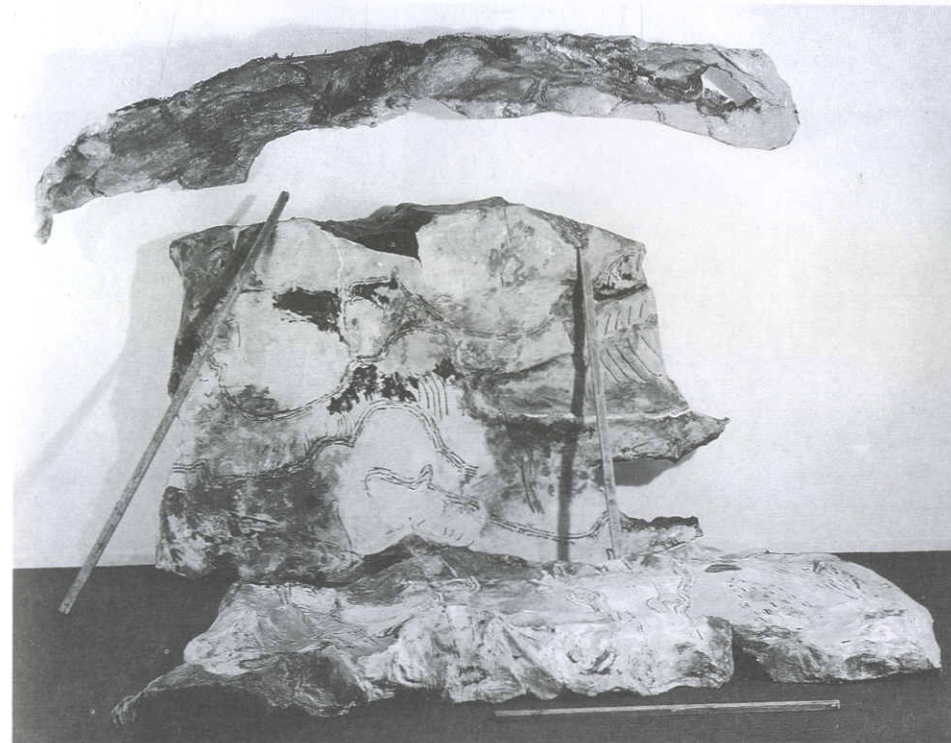
93. Monica Sjoo, *Deus dando à luz*, 1968

de 1936. A sexualidade das formas de Hesse aproximava-se, em termos da forma, das esculturas de Louise Bourgeois (1911-). Pertencentes a uma geração anterior, as obras erotizadas de Bourgeois, produzidas em mármore, gesso e látex, serviam como rica fonte de inspiração para muitas artistas. Tendo iniciado sua produção no começo dos anos 60, ela criou uma série de obras com a toca como tema. Embora envolventes e tranquilizadores, esses espaços podiam se transformar em armadilhas, sempre precisando de uma se-



94. (acima) Eva Hesse, *Acessão V*, 1968

97. (extrema direita) Harmony Hammond, *Presença IV*, 1972



95. (acima) Nancy Graves, *Pintura rupestre paleoindígena*, sudoeste do Arizona (para o Dr. Wolfgang Becker), 1970-71

96. (abaixo) Louise Bourgeois, *Fillette*, 1968



98. Louise Bourgeois, *Femme Couteau*, 1969-70

96 gunda entrada nos fundos para permitir que se escapasse deles. A fállica *Fillette*, de 1968, pendendo por uma de suas extremidades de um gancho de arame, e as suaves dobras e contornos da agressiva forma geral da *Femme Couteau* (1969-70) exemplificam a constante combinação, feita por Bourgeois, entre destruição e sedução. Ela escreveu: “Estas mulheres estão eternamente em busca de uma maneira de se tornarem mulheres. Sua ansiedade provém de sua dúvida de que, algum dia, possam vir a ser receptivas. A batalha é travada no nível de terror que precede qualquer coisa que seja sexual.”

95 As grades da artista canadense Jackie Winsor (1941-) também faziam um uso idiossincrático do Minimalismo, como no caso de Hesse. Regulares em seu padrão, elas, contudo, nunca eram previsíveis, devido ao fato de Winsor empregar galhos irregulares, e não madeira plana. A irregularidade repetitiva dessas grades possui algo da “estrutura antiformalista” a que se referia a americana Nancy Graves (1940-95). Mais que as instalações perturbadoramente ternas e diversificadas de Ree Morton (1936-77), as obras de técnica mista de Graves – a *Pintura rupestre paleoindígena, sudoeste do Arizona (para o Dr. Wolfgang Becker)* (1970-71), por exemplo – utilizavam realidades sociais fora do domínio masculino na cultura ocidental. Contudo, como no caso de Hesse, também havia um forte ante-

cedente à sua obra nas liberdades formais da pintura de respingos de Pollock, e o mesmo ocorria com relação a Harmony Hammond (1944-), outra artista americana. Hammond construiu suas “Presenças” usando fios, cabelo e tiras de tecido pintadas e arrancadas de vestidos. Nestas obras, cujo título coletivo expressa um desejo de afirmar uma identidade que não se subordina à autoridade de um macho nem depende dela, Hammond objetivava “contactar toda uma tradição de sentimentos femininos” e “eliminar as distâncias entre pintura e escultura, entre a arte e a ‘arte das mulheres’, bem como entre a arte presente no artesanato e o artesanato presente na arte”.

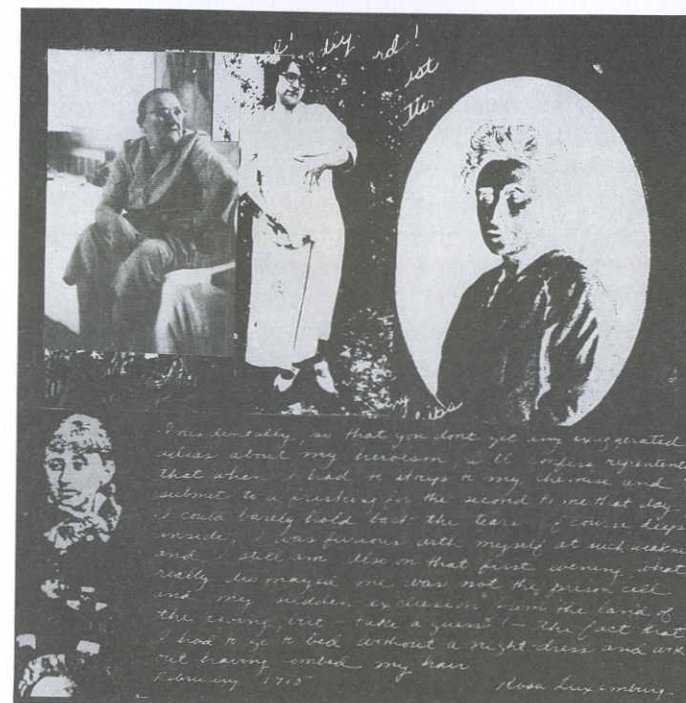
Apesar das muitas facetas positivas do empenho de Chicago, logo surgiram algumas questões. *O jantar* foi um projeto enorme, e Chicago não trabalhou nele sozinha, necessitando da ajuda de alguns assistentes para concluí-lo. A natureza de sua colaboração, a de líder e amanuense, não era, na essência, diferente daquela das estruturas hierárquicas predominantes na sociedade. Apesar de seu sucesso parcial na tarefa de atrair para o grande número de mulheres artistas a atenção dos curadores, colecionadores e críticos responsáveis por decidir o que deveria ser mostrado e criticado, que garantias havia de que essa atenção seria mantida? O que poderia impedir que esses mesmos curadores, colecionadores e críticos, depois de um intervalo razoável, encontrassem outras razões, igualmente “válidas”, para devolver, mais uma vez, as obras de arte ao porão? Evidentemente, não bastava promover as mulheres artistas sem, ao mesmo tempo, esforçar-se por dismantelar os pressupostos e as ortodoxias institucionais dos museus e galerias, dos colecionadores e dos críticos. Nos anos seguintes à série “Grandes deusas”, Mary Beth Edelson elaborou uma série de pôsteres que objetivavam essa subversão. Em *A morte do patriarcado / A lição de anatomia de A. I. R.* (1976), por exemplo, ela tomou a *Lição de anatomia* de Rembrandt e colocou cabeças de mulheres artistas contemporâneas nos estudantes da assistência, transformando o cadáver, do corpo de um indivíduo do sexo masculino, no corpo do patriarcado.

As implicações mais amplas da maneira como feminismo pensava a arte foram-se tornando cada vez mais claras em meados dos anos 70. Insistir no direito de não agir nem como sujeito neutro nem como substituto do macho, mas como mulher, havia posto em foco a questão da identidade. Contudo, apesar de reconhecida como tal, não

era uma questão que pudesse se confinar aos limites do gênero. A identificação e a compreensão de que alguém se diferencia dos outros englobam considerações sobre sexualidade, classe social, origem racial e cultural.

Muitas artistas que já apresentavam um certo envolvimento com questões políticas em suas obras passaram a incluir nessas questões a área da consciência feminista. Adrian Piper (1948-) começou sua carreira como um conceitualista linha-dura, mas foi-se tornando cada vez mais consciente do quanto sua identidade como negra afetava a forma e a intenção de sua obra. Em suas *performances*, ela adotou uma identidade andrógina e culturalmente ambígua. Com maquiagem branca no rosto, um bigode pintado, cabelo em estilo afro e envolta por uma luz difusa, ela se tornou, como em *Eu sou a localização #2* (1975), ponto de convergência de crenças, atitudes e forças sociais. Ela afirmou: "Sou um rapaz anônimo do Terceiro Mundo, vagando em meio à multidão, dizendo a mim mesmo, em voz alta, que sou a localização da consciência... Sou hostil à presença dos outros e, ao mesmo tempo, dela me distancio."

Também nos Estados Unidos, May Stevens (1924-) produziu uma obra centrada em Rosa Luxemburgo, a comunista alemã assassinada, e Martha Rosler explorou a *anorexia nervosa* em *Perder: uma conversa com os pais* (1976), ligando a condição feminina não apenas ao problema da identidade feminina, mas também ao papel



100. May Stevens, Rosa da prisão, 1977-80

da indústria alimentícia no jogo maior das forças econômicas e políticas que moldam nossa noção do ideal de beleza. Nancy Spero (1926-) fez amplos painéis, semelhantes a rolos de papel, que continham desenhos, fragmentos de texto e repetidas imagens de natureza mítica. Em *Tortura das mulheres* (1976), por exemplo, a lenda babilônica de Marduk e Tiamat – em que o corpo de Tiamat é dividido ao meio para formar a Terra e o céu – é posta ao lado do relato de uma modelo chilena que foi presa e torturada pela polícia secreta do general Pinochet.

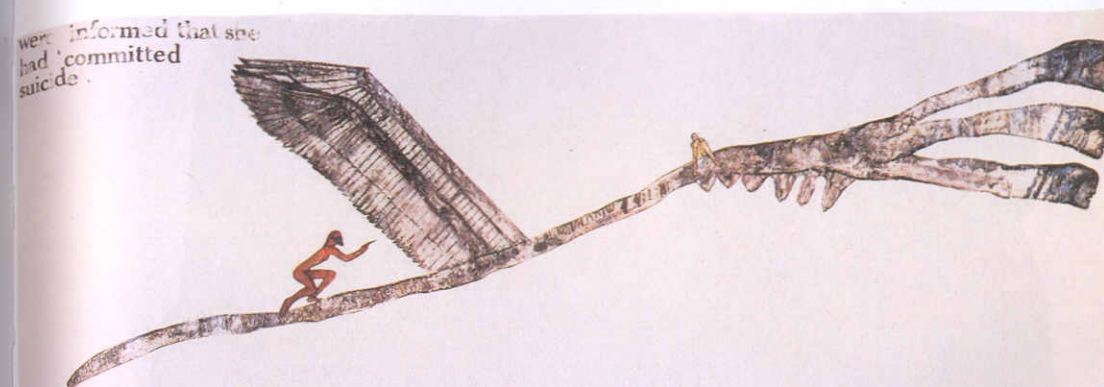
Na Europa, muitas obras mostravam-se expressamente preocupadas com as questões sociais, tais como igual pagamento, cuidados com as crianças, salário para o trabalho doméstico e representação sindical para o trabalho de meio período. Todas estas questões afetavam predominantemente as mulheres, ligando-se à sua preocupação mais ampla de encontrar uma voz para se expressar. Como

99. (esquerda) Adrian Piper, *Eu sou a localização #2*, 1975

comprovam os comentários de Lippard, em sua própria caligrafia, o problema remontava à ferramenta básica da expressão: a linguagem. Até esta, por meio de sua estrutura e das idéias ligadas às palavras, contribuía para o predomínio das atitudes patriarcais. Ao falar, um homem podia ser ele mesmo. Em contraste, a mulher era forçada a usar uma linguagem que, num sentido real, não lhe pertencia e não podia falar por ela. Para falar, ela estava sempre desempenhando um papel, adotando uma *persona* ou fingindo ser algo ou alguém que ela não era. Se isto era verdadeiro com relação à linguagem, sem dúvida também o era com relação às técnicas da arte. Como uma mulher poderia pintar sem aceitar a história de um meio de expressão em que seu sexo havia desempenhado um papel tão pequeno? Como os tradicionais materiais empregados pela escultura poderiam se separar de seu valor inerente sem um sistema de mercado baseado nas estruturas de poder, igualmente tradicionais, dominadas pelo macho?

Um rápido exame da história da pintura revela a representação da mulher como objeto do desejo masculino. As mulheres começaram a perguntar como lhes seria possível representar-se por meio de formas que não levassem, automaticamente, ao incremento dessa tradição. Da mesma maneira que o separatismo estabeleceu um distanciamento com relação aos homens, com o objetivo de se organizar e tomar decisões, o uso de novos (ou, pelo menos, mais novos) materiais e técnicas provocava, até certo ponto, o problema de ter que se ocupar de toda a história da arte antes de poder dizer alguma coisa nova. A fotografia, o vídeo, o filme, o som, a *Performance* – todas as táticas fornecedoras de informações que haviam começado a ampliar o domínio da arte tão recentemente – tudo parecia constituir meio apropriado para a abordagem desse tema.

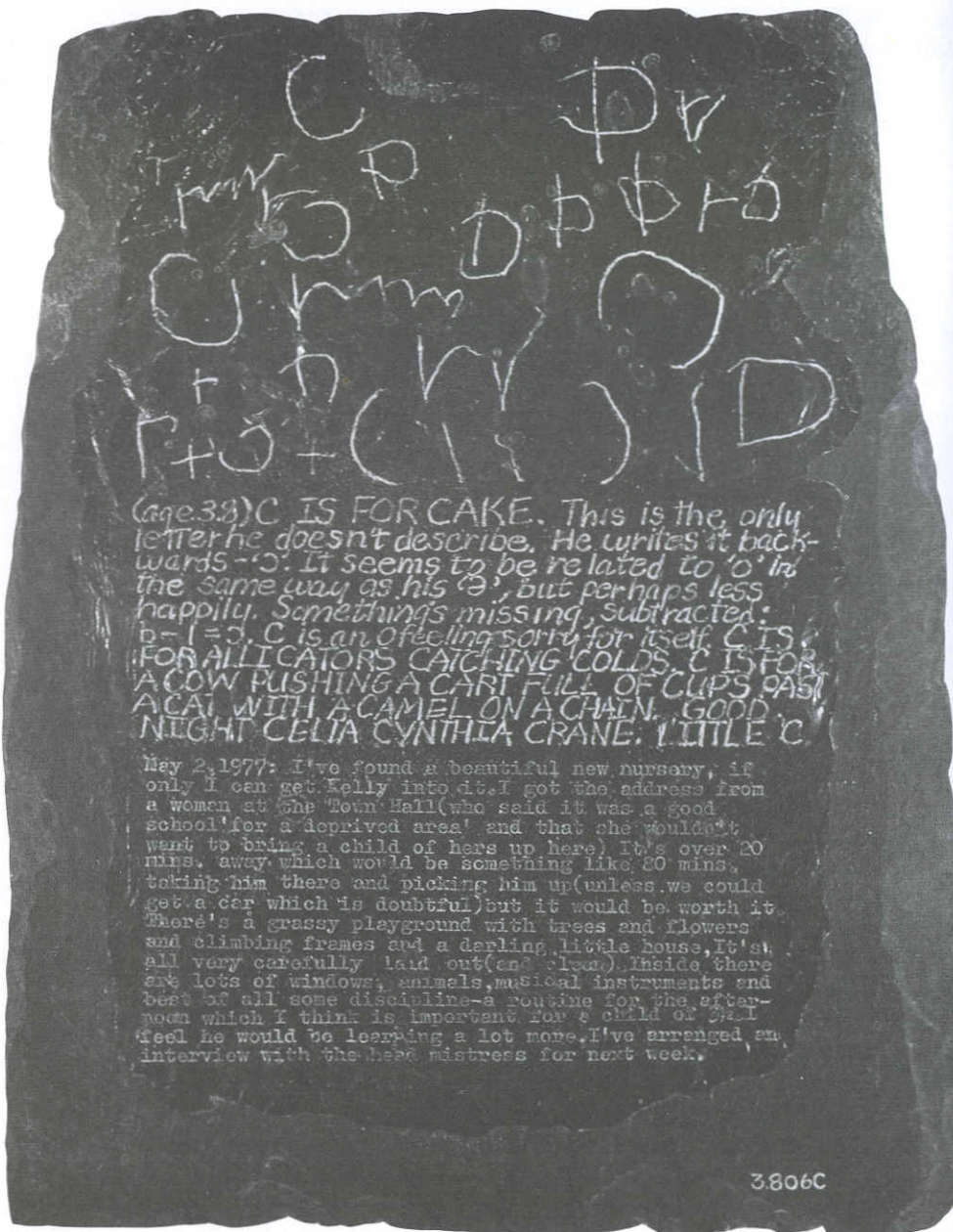
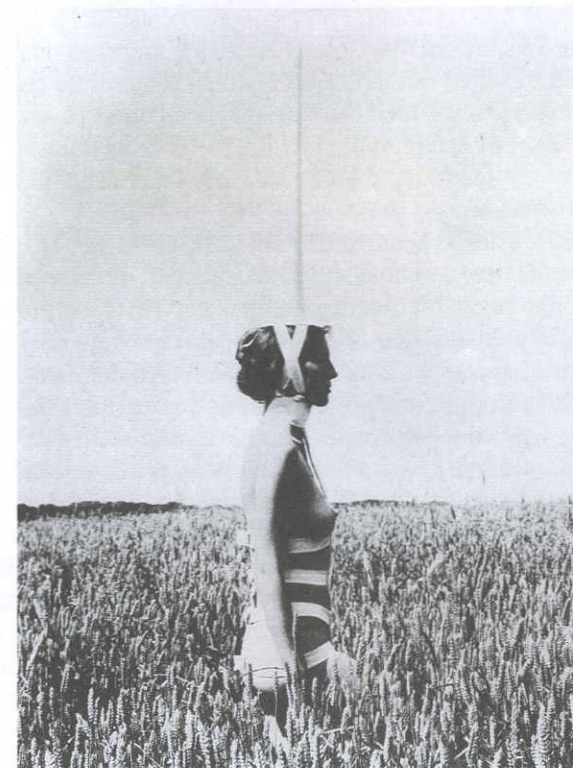
Nos EUA, Martha Wilson (1947-) e Jackie Apple (1941-) executaram *performances* em que mudaram de identidade e se redefiniram. Trabalhando juntas e com outras artistas em *Transformação: Cláudia* (1973), elas almoçaram, já devidamente caracterizadas, num restaurante de Manhattan antes de se dirigirem, de uma forma agressiva e consumista, para as galerias do SoHo. Eleanor Antin (1935-) também executou *performances* assumindo diferentes *personae* e escrevendo biografias para elas. Embora algumas delas – uma *prima ballerina*, uma enfermeira – acentuassem as qualidades femininas tradicionalmente aceitas, outras – um rei, um ator de



101. Nancy Spero, *Tortura de mulheres*, 1976 (detalhe)

cinema negro – exploram, de maneira incomum, a questão de quem ela era. Antin afirmou a respeito destes *alter egos* que “as usuais referências para a autodefinição – sexo, idade, talento, tempo e espaço – são apenas limitações tirânicas à minha liberdade de escolha”. Em *Entalhe: uma escultura tradicional* (1972), Antin fotografou-se nua diariamente durante um período em que perdeu vários quilos devido a um regime. Outras artistas americanas, inclusive Laurie Anderson (1947-), Julia Heyward (1949-) e Joan Jonas (1936-) com seu alter ego, Organic Honey, envolveram-se em *performances* e no trabalho com som e vídeo.

A divisão entre a esfera pública dominada pelos homens e a privacidade do lar, convencionalmente imposta, “contrastante” e “feminina”, foi abalada pela obra que incorporava a convicção feminina de que o pessoal é político. Em vez de algo que sufocava a atividade artística, a vida doméstica, repensada e transformada, tornou-se a própria temática da arte. A série “Arte de manutenção”, de Mierle Laderman Ukeles (1939-), iniciada em 1969, enfocava as funções necessárias da vida urbana cotidiana, particularmente o destino do lixo e a limpeza, em geral ignoradas. Numa *performance*, *Saneamento de toque* (1979-80), ela apertou a mão de todos os empregados do departamento de limpeza pública de Nova York. Na Grã-Bretanha, as *performances* de Bobby Baker (1950-) giravam em torno de suas inevitáveis responsabilidades como mãe: fazer compras, cozinhar e cuidar dos filhos. Este enfoque na realidade do-

102. Mary Kelly, *Documento pós-parto, documentação VI*, 1978-79103. Rebecca Horn, *Unicórnio*, 1970-72

méstica, também presente na obra de Tina Keane, Rose Finn-Kelcey (1945-), Kate Walker (1938-), Sally Potter, Rose English e muitas outras, desafiava o bom senso tradicional de que certos tipos de temática eram mais importantes que outros. No final dos anos 70, Keane, em vez de se limitar às responsabilidades que tinha para com sua filha pequena, passou a explorá-las, incorporando canções e jogos infantis como conteúdo e princípio estruturador em várias ocasiões. Para *Falando em línguas* (1977), uma *performance* com fitas e slides, Potter combinou uma fala sua dirigida à multidão no Speakers' Corner* do Hyde Park de Londres com uma meditação sobre o per-

* Espécie de tribuna livre em que qualquer pessoa pode se dirigir a seus concidadãos. (N. do T.)

sonagem que deveria assumir para poder executar sua *performance*. Helen Chadwick (1953-96), ainda estudante no início dos anos 70, começou a trabalhar usando como material seu próprio corpo, bem como as experiências, memórias e o potencial desse corpo, além do fato inevitável de sua mortalidade. Em todas essas obras, a evidente intenção era fazer que a identidade e a experiência pessoal tornassem a ser tema respeitado.

Em 1973, a artista americana Mary Kelly (1941-), que então morava na Inglaterra, deu início a seu *Documento pós-parto*, um projeto de longo prazo. O objetivo da obra era discutir o processo de socialização pelo qual seu filho recém-nascido teria que passar durante os primeiros cinco anos de sua vida. Para fazer isto, Kelly registrou e analisou as comunicações entre ela e o filho. No primeiro estágio de vida do menino, antes que ele tivesse adquirido qualquer linguagem, ela utilizava outros sinais para verificar se ele estava bem, principalmente a situação de seu intestino, revelada pelo conteúdo de suas fraldas. Estes sinais, posteriormente, deram lugar a palavras, desenhos, frases e, de maneira mais intensa, sinais de autoconsciência. Com este material, Kelly construiu um quadro do processo de entrada para a sociedade e, ao mesmo tempo, revelou como sua participação nesse processo, como mãe da criança, reforçou sua própria posição social subordinada. A teoria neomarxista não foi a única coisa decisiva para Kelly desenvolver seu pensamento nesta obra; de igual importância foi a reinterpretação estruturalista de Freud desenvolvida pelo psicanalista francês Jacques Lacan.

As obras fotográficas, cinematográficas e de *performance* das artistas alemãs Ulrike Rosenbach, Katharina Sieverding (1944-) e Rebecca Horn (1944-) preocupavam-se com o pessoal e o psicológico, e não com os aspectos declaradamente políticos da identidade. As obras feitas por Horn serviram como vestuário em seus primeiros filmes. Normalmente projetadas para serem usadas, elas exageravam ou atenuavam algum aspecto da anatomia ou de uma função do corpo: estendendo a cabeça, como em *Unicórnio* (1970-72), e, em outras ocasiões, prolongando os dedos, cobrindo o corpo com penas ou amarrando cuidadosamente as pernas e braços de dois protagonistas uns nos outros de modo que o movimento independente se tornasse impossível.

Susan Hiller (1942-), outra americana que morava e trabalhava na Grã-Bretanha, formara-se antropóloga e continuava a usar ele-

mentos da técnica do trabalho de campo em sua arte. Reunindo fragmentos da cultura material – cartões-postais, cacos de louça, recortes de jornais, papéis de parede –, ela incorporava estes artefatos, amiúde baratos ou triviais, às instalações que revelavam e examinavam a forma como refletiam e reforçavam as atitudes e crenças da sociedade que os produzia. *Dedicado aos artistas desconhecidos* (1972-76) teve início quando Hiller notou que muitas cidades da costa britânica vendiam cartões-postais que mostravam o mar encapelado. Ela escreveu: “Tratei os materiais como chaves para o lado inconsciente de nossa produção cultural coletiva. *Dedicado aos artistas desconhecidos* tratava das contradições entre as palavras e as imagens, ocupando-se do fato de as palavras não explicarem as imagens – elas existem em universos paralelos.” O interesse de Hiller pelo mundo dos sonhos e pela noite levou a uma apropriação feminista das técnicas surrealistas de escrita automática que, como a escrita, o discurso e a canção “proficuaemente incoerentes”, se fez presente em muitas pinturas e instalações de som e vídeo a partir dos anos 70.

Em 1978, *Fragmentos*, uma obra de Hiller, registrou, dispôs e interpretou fragmentos de cerâmica dos índios pueblo. Cada fragmento de cerâmica formava uma linha, ao mesmo tempo real e imaginária, entre a cultura de Hiller e aquela da qual se originara. Este tipo de ligação, em que uma ancestralidade mitologicamente rica irrompe na realidade contemporânea, também podia ser encontrada nas instalações de Charles Simonds (1945-). Simonds produzia sítios arqueológicos em miniatura, ruínas de supostas civilizações pré-colombianas, colocando-os nos cantos e rachaduras de edifícios dos bairros hispânicos de Nova York. O crítico Alan Moore escreveu que suas diminutas habitações “fornecem um modelo de civilização divorciado de seu contexto e casado com outro, ao mesmo tempo que imprimem à comunidade uma subvida imaginária”. *Fora/Dentro* (1974), como sugere seu título, foi disposto dos dois lados da vitrine de uma loja, de modo que, à medida que o tempo avançava, a parte exterior se desintegrava, enquanto a metade protegida permanecia intacta. Este contraste entre o destino das duas partes da obra de Simond representou um dilema para muitos artistas dos anos 70. O total questionamento da arte e suas instituições que havia se desenvolvido nos anos precedentes seria de pouco valor se a compreen-



104. Susan Hiller, *Dedicado aos artistas desconhecidos*, 1972-76 (painel único, detalhe; instalação, vista parcial; cartão-postal)





105. Christo e Jeanne-Claude, *Costa recoberta, Little Bay, Austrália, 1969*

são por ele revelada – da importância de coisas como o meio ambiente, o poder, a propriedade e a identidade cultural e sexual na determinação do significado de uma obra de arte – não pudesse ser “usada”. O sistema comercial de galerias era, evidentemente, apenas uma parte de uma economia de mercado capitalista mais ampla. Inevitavelmente, havia o conflito de quando a arte que expressava sua rejeição desse sistema era forçada a depender dele para ser exibida, apreciada e consumida. A arte pública desenvolveu-se, em parte, como resultado de um desejo de contornar este dilema. Usando locais alternativos como lojas, hospitais, bibliotecas e a própria rua como espaço para exposição e os meios de comunicação – televisão, rádio e publicidade – como caminho mais direto para um público mais amplo e igualitário, a arte pública deu as costas para as galerias.

Como já argumentara o feminismo com relação à obra das mulheres, não bastava apenas mudar o julgamento. O método de trabalho também tinha que ser reavaliado. Não era mais aceitável que os artistas contratados para realizar obras destinadas a locais públicos simplesmente impusessem suas soluções a um público passivo. Longos períodos de consulta, de reuniões e de discussões abertas eram necessários para estabelecer os desejos e necessidades da população local antes que a obra fosse realizada. Um método de trabalho como o de Christo e Jeanne-Claude – que nunca haviam sido contratados para executar obras e pagavam seus projetos do próprio bolso – poderia, nessas condições, receber o devido reconhecimento. Foi o que aconteceu com suas grandes obras de arte temporária, tais como *Cerca corrente, Califórnia* (1972-76), *Cortina do vale, Colorado* (1970-72) e *Costa recoberta, Little Bay, Austrália* (1969), em que o longo período de tempo necessário para a obtenção das autorizações necessárias e para a organização de recursos e trabalhadores era parte integrante do resultado final.

A arte russa revolucionária e os murais dos mexicanos Diego Rivera (1886-1957) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974) foram vistos como influência precursora pelos artistas públicos dos anos 70. A pintura mural tinha dois objetivos: representar eventos que celebravam o poder político da classe trabalhadora (em cujas áreas eles predominavam) e propiciar um certo incentivo visual no que, originalmente, era uma área decadente. Muitos desses projetos de caráter comunitário foram realizados nos EUA e na Europa. Rejeitar o sistema de galerias devido a seu inerente elitismo só seria aceitável se as alternativas buscadas constituíssem arte popular, e não populista. Para aparecer num local público, essa arte deveria ser aceita pela maioria e ter um significado claro, nunca se limitando a ser agradável às pessoas. A consulta durante o planejamento do mural de Desmond Rochfort a ser pintado na base e nos suportes da Westway, uma via expressa londrina, por exemplo, gerou papel suficiente para formar uma exposição chamada “Arte para quem?” na Galeria Serpentine.

Stephen Willats (1943-), que também expôs obras na “Arte para quem?”, trabalhava numa sistemática fechada e bem definida. Usando casas da zona oeste de Londres como unidades sociais geograficamente distintas, ele desenvolveu, com alguns de seus morado-

res, um questionário que toda a comunidade foi convidada a responder. As folhas com as respostas foram exibidas para que todos vissem como os problemas comuns a todos, tais como saúde, poluição sonora, ausência de opções de lazer, transporte, educação, e assim por diante, podiam ser resolvidos. Entretanto, *De um mundo codificado* (1976), *Vivenda vertical* (1978) e o *Projeto de Recursos Sociais do Oeste de Londres* (1974) também eram obras de caráter social. Elas duravam o tempo necessário para que pudessem gerar perguntas e obter respostas. Qualquer mudança que os projetos pudessem provocar não constituía parte integrante deles.

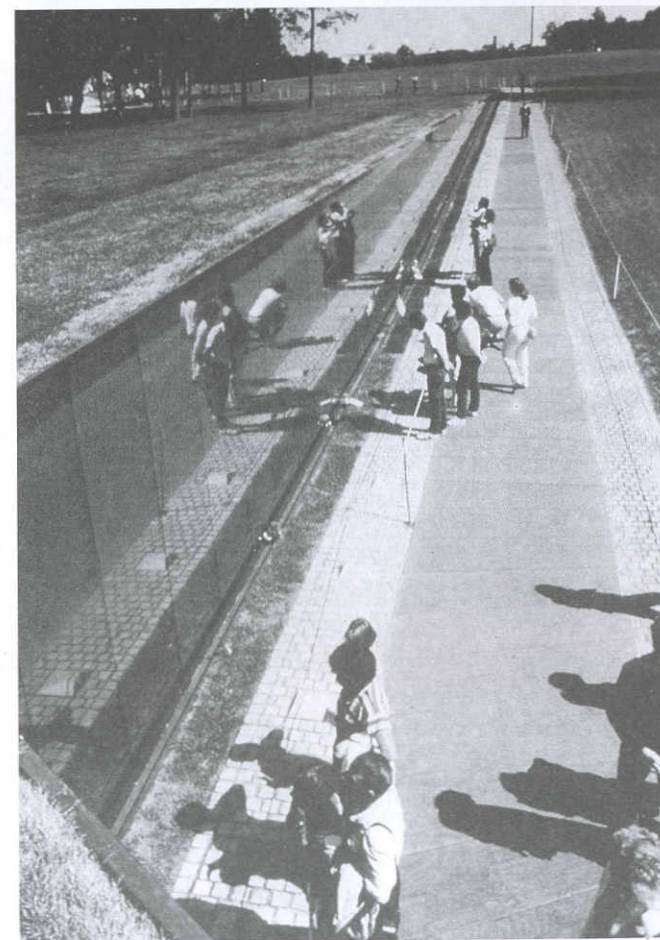
Para satisfazer o critério da aceitabilidade do público em geral, essas obras eram âmiúde tradicionais quanto à forma e inequívocas quanto ao significado, exibindo uma forte intenção moral e educativa. Uma notável exceção ao caráter figurativo da arte pública foi o *Memorial dos veteranos do Vietnã* (1982) em Washington D.C., da autoria de Maya Ying Lin. Aqui, a abstração sóbria e radical do Minimalismo dos anos 60, em vez de rejeitada e tida como irrelevante por todos – com exceção de uma minoria privilegiada –, foi aceita como totalmente apropriada a uma comemoração sem celebração. Um importante fenômeno a ganhar destaque nessa época foi a arte do grafite, que discutiremos posteriormente.

A arte com base na comunidade não estava mais livre das limitações econômicas que a arte da qual ela tentava se distanciar. A dificuldade de “consumir” a *Performance*, a *Instalação* e a arte pública da maneira normal – adquirir a obra e levá-la para casa – significava que ela exigia um fundo subsidiário para poder existir de alguma forma. Os anos 70 testemunharam um crescimento no patrocínio público. Isto não significava uma decadência do mercado de arte, mas uma transferência de seus imperativos operacionais para a esfera do governo nacional e local. É fácil ser cínico e sorrir com superioridade do idealismo equivocado dos que achavam que, ao fazer um apelo direto à população como um todo, tornariam convincente o valor da arte para muitas pessoas. Mas o cinismo rematado também se equivocaria, pois a expansão do envolvimento governamental e semigovernamental no financiamento das artes era sintomática de uma crença cada vez maior na necessidade da arte na moderna sociedade democrática. A arte, sem dúvida, não era um luxo, mas algo que qualquer sociedade evoluída que se prezasse de-

veria ter como marca de sua condição de civilizada. Pode ter parecido a algumas pessoas que receber uma bolsa do National Endowment for the Arts, nos Estados Unidos, ou do Arts Council, na Inglaterra, ou beneficiar-se, na Holanda, de uma remuneração estatal registrando-se como artista profissional, não passava de uma forma sofisticada de parasitismo. Uma interpretação mais esclarecida significava reconhecer tal fato como mais uma responsabilidade de uma política de consenso. Contudo, não foi casual que este estado de coisas surgisse nos anos 70, exatamente naquele período em que o consenso político do pós-guerra já se preparava para dar lugar às realidades mais ásperas e, em termos fiscais, mais desreguladas dos anos 80.

Uma estratégia alternativa para a obtenção de fundos lutava pela auto-suficiência. Em 1971, um grupo de artistas, músicos e baila-

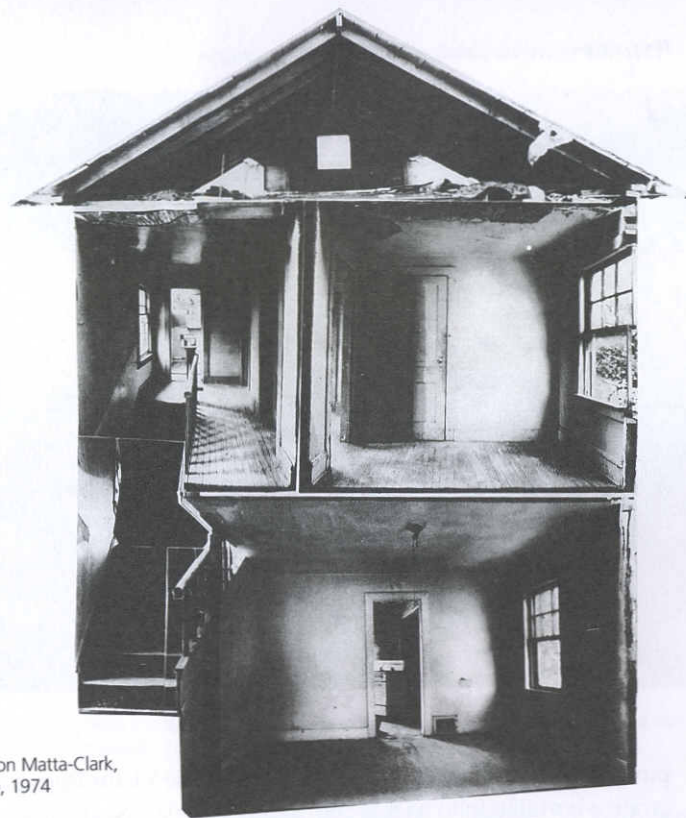
106. Maya Ying Lin,
*Memorial dos
veteranos do Vietnã*,
1982



rios, que incluía Gordon Matta-Clark (1943-78), Richard Landry (1938-), Tina Girouard (1946-) e Carol Goodden, estabeleceu-se num imóvel do SoHo de Nova York, remodelando-o e abrindo o restaurante “Food”. Os antigos armazéns e edifícios industriais da Baixa Manhattan tinham sido ocupados por artistas ansiosos por encontrar estúdios espaçosos e baratos. O “Food” não oferecia apenas um serviço a essa crescente comunidade, mas também um trabalho e, portanto, um apoio financeiro a muitos de seus membros.

O próximo projeto colaborativo de Matta-Clark, com alguns colegas do “Food” e também Richard Nonas (1936-) e Laurie Anderson, foi a “Anarquitectura”. O objetivo do grupo era ocupar-se dos lugares vazios e não desenvolvidos do espaço urbano: não tanto os edifícios, mas “os locais em que paramos para amarrar os sapatos, lugares que não passam de interrupções em nossos movimentos diários”. Esta atitude foi radicalizada, obtendo efeito surpreendente na série de alterações que Matta-Clark fez em edifícios entre 1974 e sua morte, em 1978. Penetrando profundamente neles – o primeiro, *Fragmento* (1974), envolveu o corte total de uma casa pela metade –, ele praticou o que Dan Graham chamava de “ecologia urbana”. Ele explicava: “Seu procedimento não significa construir com materiais caros, mas chegar a realizações arquitetônicas por meio da remoção a fim de revelar aspectos históricos dos edifícios comuns e civis. Assim, a exaustão capitalista do material negociável é revertida.”

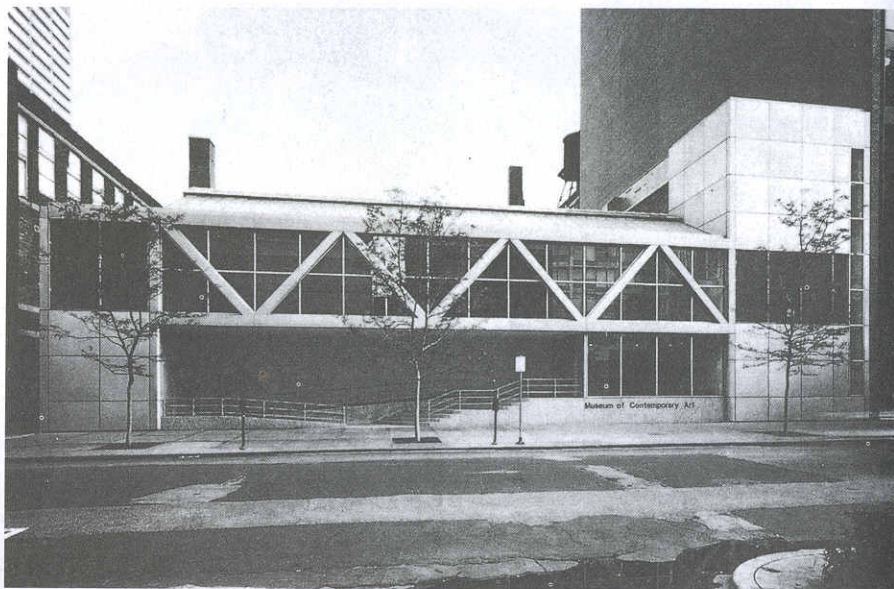
Embora alguns artistas tivessem decidido que a necessidade de uma arte com objetivo social exigia deles que voltassem as costas para as galerias, esta não foi, de forma alguma, uma conclusão universal. A norma continuou a ser, como no caso da *Land Art* e da Arte Ambiental, que os artistas trabalhassem em vários lugares e de várias maneiras. Além disso, é claro, a galeria mostrava-se aberta à investigação. A prática conceitual e pós-minimalista forneceu-lhes o modelo. As econômicas instalações de Michael Asher fizeram da galeria o objeto de uma atenção contemplativa, um “objeto” que incorporava as dimensões históricas, econômicas, administrativas e outras dimensões institucionais ao espaço construído. Para uma mostra na galeria de Claire Copley em Los Angeles em 1973, ele removeu a parede que separava o espaço para exibição do escritório, incorporando a administração diária do local, os planos para futuras exposições, os trâmites das vendas e o trabalho de publicidade à



107. Gordon Matta-Clark,
Fragmento, 1974

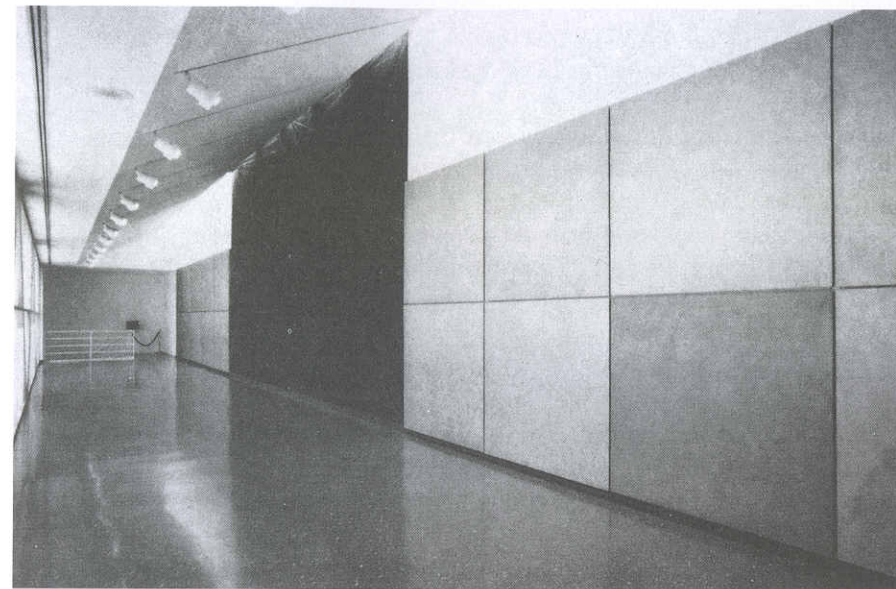
mostra. Em 1979, convidado a executar uma obra para a coleção permanente do Museu de Arte Contemporânea de Chicago, Asher chamou de “obra” uma parte externa do edifício que ele havia recoberto. Durante a exposição, a cobertura foi removida da fachada e pendurada numa parede interna do edifício. Portanto, a decisão de exibi-la, por parte dos curadores, não foi sem consequências, pois afetou todo o conjunto da instituição. O museu passou a ser, quase literalmente, moldado por sua política de exposições. Depois que o período de exposição terminava, a obra era retirada e outra a substituída na fachada do museu.

A pintura não se fez ausente, de nenhuma forma, durante os anos 70, embora o impacto do novo quadro teórico em que a arte estava sendo produzida a tenha forçado a uma total reavaliação crítica. Para alguns, encantados com o radicalismo crítico do Conceitualismo, a



pintura continuou a ser, segundo as palavras de Victor Burgin, “o anacrônico borratão feito na tela com lama colorida”. Segundo esta visão, contudo, o Conceitualismo só poderia ser a oposição academicamente aprovada ao Modernismo. Se ele tinha algo a oferecer, tratava-se apenas de uma possibilidade de novas técnicas e práticas, e não de prescrições estéticas que se limitassem a substituir um conjunto de materiais e técnicas por outro. A arte política ou social, com seu interesse pela relação entre o campo da estética e o da política, ampliou a perspectiva desta dicotomia, sem dúvida branda. Nos anos 60, para os seguidores de Clement Greenberg, tratava-se da recusa de representar a arte distanciada da realidade sórdida, enquanto para os chamados “literalistas” de Michael Fried, o registro da “objetividade” tornava-a parte da realidade. Assim, em pintura, o que nos anos 60 havia sido uma discussão quanto à interpretação da abstração transformou-se, nos anos 70, em um debate quanto ao significado aparente e às conotações políticas da obra figurativa ou não-figurativa.

No final dos anos 70, a Art & Language começou a trabalhar numa série de “Retratos de Lênin ao estilo de Jackson Pollock”. O



108, 109. Vista externa e interna do Museu de Arte Contemporânea de Chicago, com a obra de Michael Asher instalada, 1979

casamento entre o quintessencial abstrato e o símbolo do Realismo Socialista – a representação heróica subordinada à vontade política do Estado – parecia impossível; na verdade, tão impossível quanto as realidades sociais por ele representadas, os programas ideológicos e culturais do capitalismo e do comunismo, entrarem em acordo. Contudo, devido a este paradoxo, e não apesar dele, as pinturas do Realismo Socialista funcionam. A técnica de respingos de Pollock, talvez a assinatura mais individual da pintura do século, mostra-se facilmente reproduzível e de sua confusão – que parece arbitrária, mas neste caso, evidentemente, é deliberadamente disposta – surgem os traços do pai da Revolução Russa. As pinturas são, ao mesmo tempo, abstratas e representacionais; entretanto, seus elementos podem ser vistos como se estivessem representando alguma coisa. Esta compreensão de que todas as coisas conotam um significado, quer se pareçam ou não com alguma outra coisa, fez a arte parecer política, fosse esta ou não a sua intenção. Portanto, descartar o engajamento político como algo fora da responsabilidade da estética, como

preferiram fazer alguns escultores e pintores, podia ser facilmente tachado de reacionário devido a seu fomento da abordagem tradicional e formalista da arte.

Em 1975, Rosalind Krauss e Annette Michelson, duas colaboradoras da *Artforum*, deixaram a revista para fundar um novo periódico, a *October* (Outubro). Este nome foi “em comemoração daquele momento de nosso século em que a prática revolucionária, a inquirição teórica e a inovação artística uniram-se de maneira exemplar e única”. Rejeitava-se a tosca argumentação socialista de que a causa política era favorecida por sua representação solidária. O editorial da primeira edição da *October* proclamava: “A arte começa e termina com o reconhecimento de suas convenções. Não vamos contribuir para a crítica social que, afundada em sua própria falsidade, dá crédito a um objeto de repressão como um mural sobre a guerra do Vietnã, pintado por um liberal branco residente em Nova York, uma guerra travada, em sua maior parte, pelos habitantes dos guetos, comandados por elementos provenientes da classe-média baixa sulista.”

O desejo expresso pelas editoras da *October*, o de um profundo debate teórico interdisciplinar, era sintomático da crescente aceitação de que algo havia efetivamente mudado na arte. Embora o Pop e o Minimalismo, bem como seus abalos sísmicos secundários, ainda pudessem ser descritos como respostas ao Modernismo tardio, fazendo, assim, parte dele, o tipo de “intertextualidade” que aqui se propunha era de natureza diferente. A Universidade Livre Internacional de Beuys mantinha uma declarada intenção revolucionária ao apegar-se à idéia de que era possível imaginar um conjunto totalmente diferente de condições sociais e conseguir orientar-se na direção de sua obtenção. A intertextualidade da *October*, incentivando o neomarxismo das revoltas dos anos 60, a análise psicanalítica da subjetividade e da identidade do feminismo, e a tradição fenomenológica explorada pelo Minimalismo (de maneira mais bem-sucedida e aparente nos escritos do filósofo francês Jacques Derrida, cuja influência, em meados dos anos 70, havia transformado o discurso da crítica), representavam o emaranhado de uma realidade social abrangente, da qual era impossível escapar. O artista era tão prisioneiro dessa realidade – ou, pelo menos, das descrições teóricas dessa realidade – quanto qualquer outra pessoa, e a percep-



110. Art & Language V. I. Lénin de V. Charangovitch (1970) ao estilo de Jackson Pollock II, 1980

ção deste fato significa que a noção da arte como reflexão sobre as condições do mundo feita a partir de uma distância crítica segura era agora insustentável.

O Modernismo possuía, segundo as palavras do historiador inglês Perry Anderson, três elementos inter-relacionados: um forte senso do progresso histórico na área econômica, política e social, um *status quo* acadêmico contra o qual se devia operar e os frutos de um considerável avanço tecnológico. O primeiro, a idéia do pro-

gresso, era menos crível devido às sucessivas guerras, ao caráter repressor do comunismo e à crescente percepção de que o progresso, para o Ocidente, amiúde significava exatamente o oposto para outras partes do mundo. Da mesma forma, no campo das idéias, a percepção de que a pesquisa, longe de ser uma inquisição inocente, era quase inteiramente ditada pelas circunstâncias econômicas e políticas alheias a seu objeto acabou por minar o pensamento de que o aumento do conhecimento era sempre dirigido para um maior esclarecimento. Normalmente, as pessoas extraíam o conhecimento a partir das informações necessárias para que pudessem construir melhores armas ou manipular os atingidos por elas de maneira mais efetiva. Por fim, o caráter inquisitivo da arte contemporânea, com seu prolífico arsenal de materiais e formas, há muito deixara de validar a novidade em si mesma como arma potencial, se é que algum dia havia feito tal coisa. A diversidade da arte, mesmo sob suas formas radicais e “políticas”, agora se transformara em norma acadêmica e institucional. A acomodação da arte pública, do artista e da *Performance* devida a fundos nacionais e regionais refletia-se na educação, com as faculdades ampliando seus currículos a fim de incluir cursos não apenas de pintura e escultura, mas também de desenho mural e outras “disciplinas” abrangentes que incluíssem elementos combinados, alternativos ou experimentais. Acreditava-se que o Modernismo, pelo menos como havia sido entendido e descrito a partir de Manet e do Impressionismo, tinha chegado ao fim; agora víamos o mundo como pós-moderno. A utopia havia sido substituída pela distopia.

4. PÓS-MODERNISMOS

Os problemas financeiros tiveram um grande impacto na arte, como em tudo mais, e nos anos 80 os negociantes voltaram a trabalhar com seus próprios recursos. Em 1981, o curador Christos Joachimedes, que operava na Alemanha, escreveu: “Os estúdios dos artistas estão novamente cheios de potes de tinta.” Esta observação serviu como introdução à exposição “Um novo espírito na pintura”, realizada na Academia Real de Londres e organizada por Joachimedes com Norman Rosenthal, da Academia Real, e Nicholas Serota, então diretor da Galeria de Arte de Whitechapel e, posteriormente, da Tate. No ano seguinte, o crítico italiano Achille Bonito Oliva cunhou o termo “Transvanguarda internacional” como título de seu livro que proclamava o ressurgimento da pintura como predominância na arte mundial. Ele assim escreveu: “A desmaterialização da obra e a impessoalidade da execução que caracterizou a arte dos anos 70, segundo linhas estritamente duchampianas, estão sendo suplantadas pelo restabelecimento da habilidade manual, por meio do prazer da execução que traz de volta à arte a tradição da pintura.”

Oliva destacava a morte da idéia do progresso em arte. Não havia mais uma “história da arte” linear, mas uma multiplicidade de atitudes e abordagens que exigiam nossa atenção. Uma das consequências de a arte ter-se livrado do desenvolvimento passo a passo era a liberdade de buscar inspiração em toda parte: em vez de lutar por desenvolver um estilo atual avançando o caráter do período ime-