

Seleção e tradução dos textos que compõem esta coletânea autorizadas pelos respectivos autores ou seus representantes legais; as fontes encontram-se indicadas a cada ensaio.

Copyright da seleção e comentários © 2006, Glória Ferreira e Cecília Cotrim

Textos de Joseph Beuys © VG Bild-Kunst, Bonn 2002

Textos de Jasper Johns © Jasper Johns / VAGA, N. York, NY

Textos de Donald Judd © Donald Judd Foundation / VAGA, N. York, NY

Texto de Allan Kaprow © 1993 Allan Kaprow

Texto de Robert Morris © 2001 Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), N. York

Textos de Robert Smithson © Estate of Robert Smithson / VAGA, N. York, NY

Todos os esforços foram feitos para identificar as fontes dos textos aqui reproduzidos. Estamos prontos a corrigir eventuais falhas ou omissões em futuras edições.

Copyright desta edição © 2006:

Jorge Zahar Editor Ltda.

rua México 31 sobreloja

20031-144 Rio de Janeiro, RJ

tel.: (21) 2108-0808 / fax: (21) 2108-0800

e-mail: jze@zahar.com.br

site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Tradução (com páginas onde se iniciam os textos): Pedro Sússekind (37, 58, 72, 96, 113, 120, 122, 139, 169, 176, 182, 203, 205, 208, 210, 235, 266, 275, 325, 330, 389 [com Flávia Anderson], 401 e 429), Fernanda Abreu (53, 150, 198, 249, 289, 292, 357, 364 e 421), Eliana Aguiar (35, 50, 142 e 300), Flávia Anderson (67) e André Telles (78).

Capa: Marcos Martins

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

E73 Escritos de artistas: anos 60/70 / seleção e comentários
Glória Ferreira e Cecília Cotrim; [tradução de Pedro Sússekind... et al.]. — Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2006

ISBN 85-7110-939-7

1. Crítica de arte. 2. Arte moderna - Século XX. I.
Ferreira, Glória, 1947-. II. Cotrim, Cecília.

06-2464

CDD 701.18
CDU 7.072.3

Sol LeWitt

Parágrafos sobre Arte Conceitual

O editor me escreveu que é a favor de evitar “a noção de que o artista é uma espécie de macaco que tem de ser explicado pelo crítico civilizado”. Isso devia ser uma boa notícia tanto para os artistas quanto para os macacos. Com essa convicção, espero justificar sua confiança. Para dar continuidade a uma metáfora do beisebol (um artista queria rebater a bola para fora do parque, outro queria ficar livre na base e rebater a bola onde ela fosse arremessada), estou grato pela oportunidade de rebater eu mesmo.

Vou me referir ao tipo de arte em que estou envolvido como Arte Conceitual. Na Arte Conceitual, a idéia de conceito é o aspecto mais importante da obra.* Quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório. A idéia se torna a máquina que faz a arte. Esse tipo de arte não é teórico nem ilustra teorias; é intuitivo, está envolvido com todo tipo de processos men-

* Em outras formas de arte o conceito pode ser modificado no processo de execução.

Sol LeWitt

[Hardford, 1928]

“Parágrafos sobre Arte Conceitual” e “Sentenças sobre Arte Conceitual” (ver p.205), de Sol LeWitt, marcam o início da tendência denominada Arte Conceitual. Ambos trazem questões que, sob o impacto das releituras de Duchamp, remontam ao final dos anos 50 e ao início dos anos 60 com a introdução da linguagem tanto como meio de reconstrução da significação e identidade do objeto de arte quanto para desvelar o aparato conceitual lingüístico usado pelas instituições de arte para conferir significados e identificar os objetos como arte, como já o declarava Henry Flynt em “Concept Art” (1961).

Utilizando-se de instruções escritas, como nos *wall drawings*, LeWitt assinala as diferenças entre o modo de informação conceitual e as implicações do reducionismo minimalista. Desenvolvidos a partir de informações conceituais,

impulsivas, ou seja, em intenções espontâneas, os *wall drawings* ou as séries de cubos geométricos, baseados em permutações e acasos, tornam explícita a desordem introduzida pela exploração dos intervalos entre a percepção, descrição e representação, e dos problemas de cognição e percepção colocados pela linguagem para a leitura de imagens.

Diplomado pela Universidade de Syracuse, LeWitt apresentou sua primeira exposição na Galeria Dwan, em Nova York, em 1966. No *press release*, Robert Smithson afirma: "Todo o conceito baseia-se em simples aritmética, embora o resultado seja extremamente complexo. Extrema ordem traz extrema desordem. A razão entre ordem e desordem é contingente. Cada passo em volta de seu trabalho traz inesperadas interseções com o infinito."

Um ampla apresentação dos trabalhos de Sol LeWitt, acompanhada de extenso catálogo, foi realizada em 2000 pelo Museu de Arte Moderna de San Francisco: "Sol LeWitt: a retrospective". Entre as antologias sobre a Arte Conceitual destacam-se: Ursula Meyer (org.), *Conceptual Art* (Nova York, Penguin, 1972) e Alexander Alberro e Blake Stimson (orgs.) *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge/Londres, The MIT Press, 2000).

"Paragraphs on Conceptual Art"

Publicado originalmente em *Artforum* (jun 1967).

tais e é despropositado. Normalmente é livre da dependência da habilidade do artista como um artesão. O objetivo do artista que lida com arte conceitual é tornar seu trabalho mentalmente interessante para o espectador, e por isso ele normalmente quer que o trabalho fique emocionalmente seco. Entretanto, não há nenhuma razão para supor que o artista conceitual pretenda entediar o observador. Apenas a expectativa de um impacto emocional, com o qual uma pessoa condicionada à arte expressionista está acostumada, impediria o observador de perceber essa arte.

A Arte Conceitual não é necessariamente lógica. A lógica de uma peça em particular ou de uma série de peças é um dispositivo que às vezes é usado só para ser destruído. A lógica pode ser usada para camuflar a verdadeira intenção do artista, para tranquilizar o observador com a crença de que ele entende a obra, ou para inferir uma situação paradoxal (tal como lógico *versus* ilógico).^{*} As idéias não precisam ser complexas. Muitas idéias bem-sucedidas são ridiculamente simples. Idéias bem-sucedidas geralmente têm a aparência de simplicidade porque parecem inevitáveis. Com relação à idéia, o artista é livre até para surpreender a si mesmo. Idéias são descobertas por intuição.

Não é muito importante com o que o trabalho de arte se parece. Ele precisa se parecer com alguma coisa se tem uma forma física. Seja qual for a forma que possua no final, ele deve começar com uma idéia. É com o

^{*} Algumas idéias são lógicas na concepção e ilógicas na percepção.

processo de concepção e realização que o artista está envolvido. Uma vez que tenha recebido do artista a sua realidade física, o trabalho está aberto para a percepção de todos, inclusive a do artista. (Uso a palavra “percepção” para designar a apreensão dos dados sensíveis, o entendimento objetivo da idéia e simultaneamente uma interpretação subjetiva de ambos.) O trabalho de arte só pode ser percebido depois de estar completo.

A arte que é primordialmente feita para a sensação do olho seria chamada de perceptiva, ao invés de conceitual. Isso incluiria a maior parte das artes óticas, cinéticas e as que usam luz e cor.

Já que as funções da concepção e da percepção são contraditórias (uma pré, outra pós-fato), o artista mitigaria a sua idéia ao aplicar a ela um julgamento subjetivo. Se o artista deseja explorar por completo a sua idéia, então as decisões arbitrárias ou casuais só seriam mantidas minimamente, enquanto capricho, gosto e outras extravagâncias seriam eliminados da feitura da arte. O trabalho não tem necessariamente que ser rejeitado se não tiver uma boa aparência. Algumas vezes o que a princípio se pensava ser incômodo acaba sendo visualmente agradável.

Trabalhar com um plano preestabelecido é um modo de evitar a subjetividade. Isso também evita a necessidade de projetar cada trabalho a seu turno. O plano projetaria o trabalho. Alguns planos iriam requerer milhões de variantes e alguns, um número limitado, mas em ambos as variações são finitas. Outros planos implicam o infinito. Contudo, em cada caso o artista selecionaria a forma básica e as regras que iriam orientar a solução do problema. Depois disso, quanto menos decisões tomadas no percurso de completar o trabalho, melhor. Isso elimina tanto quanto possível a arbitrariedade, o capricho e o caráter subjetivo. Essa é a razão para usar esse método.

Quando um artista usa um método múltiplo modular, normalmente escolhe uma forma simples e prontamente disponível. A própria forma tem uma importância muito limitada; ela se torna a gramática para a obra como um todo. De fato é melhor que a unidade básica seja deliberadamente desinteressante, de modo que se torne com mais facilidade uma parte intrínseca do trabalho inteiro. Usar formas básicas complexas só rompe a unidade do todo. Usar uma forma simples repetidamente restringe o campo do trabalho e concentra a intensidade para o arranjo da forma. Esse arranjo se torna o fim e a forma, os meios.

A Arte Conceitual na verdade não tem muito a ver com matemática, filosofia ou qualquer outra disciplina mental. A matemática usada pela maioria dos artistas consiste em simples aritmética ou simples sistemas numéricos. A filosofia do trabalho é implícita a ele, e não uma ilustração de qualquer sistema filosófico.

Não importa realmente se o observador, ao ver a arte, entende os conceitos do artista. O artista não tem nenhum controle sobre a maneira como o observador vai perceber o trabalho, uma vez saído de suas mãos. Pessoas diferentes vão entender a mesma coisa de maneiras diferentes.

Ultimamente, tem se escrito muito sobre Arte Minimal, mas não encontrei ninguém que admita estar fazendo esse tipo de coisa. Existem por aí outras formas de arte chamadas estruturas primárias [*primary structures*], arte redutiva [*reductive art*], arte recusativa [*rejective art*], arte *cool* [*cool art*], e miniarte [*mini-art*]. Nenhum artista que conheço tampouco vai aceitar qualquer uma dessas denominações. Portanto, concluo que é parte de uma linguagem secreta que os críticos de arte usam quando se comunicam uns com os outros por meio de revistas de arte. Miniarte é melhor porque lembra as minissaías e as garotas de pernas compridas. Deve se referir a trabalhos de arte muito pequenos. É uma ótima idéia. Talvez mostras de miniarte possam ser enviadas para o país todo em caixas de fósforo. Ou quem sabe o mini-artista seja uma pessoa muito pequena, que meça, digamos, menos de 1,50m. Se for isso, vão se achar muitos trabalhos de boa qualidade na escola primária (escola primária — estruturas primárias).

Se o artista leva sua idéia adiante e chega a dar-lhe uma forma visível, então todos os passos do processo são importantes. A própria idéia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado. Todos os passos intermediários — rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalho malsucedido, modelos, estudos, pensamento, conversas — interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final.

É difícil determinar o tamanho que uma peça deve ter. Se uma idéia requer três dimensões, parece que qualquer tamanho serve. A questão seria qual tamanho é melhor. Se a coisa for feita com dimensões gigantescas, o tamanho vai impressionar por si só e a idéia pode se perder inteiramente. Por outro lado, se ela for pequena demais, pode se tornar

irrelevante. A altura do observador pode ter alguma influência sobre o trabalho, assim como o tamanho do espaço onde ele vai ser posto. O artista pode desejar que os objetos fiquem em uma posição acima do nível dos olhos do observador, ou abaixo. Acho que a peça deve ser grande o suficiente para dar, ao observador, quaisquer informações de que ele necessite para entender o trabalho, e deve ser posicionada de uma maneira que facilite este entendimento. (A não ser que a idéia seja de impedimento e exija dificuldade de visão ou de acesso.)

O espaço pode ser pensado como uma área cúbica ocupada por um volume tridimensional. Qualquer volume ocuparia espaço. Ele é ar e não pode ser visto. É o intervalo entre as coisas que pode ser medido. Os intervalos e as medidas podem ser importantes para um trabalho de arte. Se determinadas distâncias forem importantes, elas se tornarão evidentes na peça. Se o espaço for relativamente sem importância, pode ser regularizado e uniformizado (as coisas posicionadas a distâncias iguais), para mitigar qualquer interesse pelo intervalo. O espaço regular também pode se tornar um elemento métrico temporal, um tipo de batida ou pulso regular. Quando o intervalo se mantém regular, qualquer coisa que seja irregular ganha mais importância.

Arquitetura e arte tridimensional possuem naturezas completamente opostas. A primeira tem a intenção de fazer uma área com uma função específica. O que a arquitetura faz, seja um trabalho de arte ou não, precisa ser utilitário, senão ela fracassa completamente. A arte não é utilitária. Quando a arte tridimensional começa a assumir algumas das características da arquitetura, tais como formar áreas utilitárias, ela enfraquece a sua função como arte. Quando o observador é diminuído pelo tamanho de uma peça muito grande, essa dominação enfatiza a força física e emotiva da forma, pondo a perder a idéia da peça.

Novos materiais são uma das grandes atribuições da arte contemporânea. Alguns artistas confundem novos materiais com novas idéias. Não há nada pior do que ver uma arte que chafurda em ninharias espalhafatas. Em geral, a maioria dos artistas que são atraídos por esses materiais são aqueles a quem falta o rigor mental que lhes permitiria usar bem os materiais. É preciso um bom artista para usar novos materiais e torná-los um trabalho de arte. Acho que o perigo está em tornar o aspecto físico do material tão importante que ele passe a ser a idéia do trabalho (outro tipo de expressionismo).

Arte tridimensional de qualquer tipo é um fato físico. Esse aspecto físico é o conteúdo mais óbvio e mais expressivo. A Arte Conceitual é feita para cativar a mente do observador, mais do que seu olho ou suas emoções. O aspecto físico de um objeto tridimensional torna-se então uma contradição com a sua intenção não-emotiva. Cor, superfície, textura e forma [*shape*] apenas enfatizam os aspectos físicos da obra. Qualquer coisa que chame atenção e desperte o interesse do observador em seu aspecto físico constitui um impedimento para a nossa compreensão da idéia, e é usada como um artifício expressivo. O artista conceitual desejaria aperfeiçoar essa ênfase na materialidade tanto quanto possível ou usá-la de um modo paradoxal. (Convertê-la em uma idéia.) Esse tipo de arte deve, então, ser apresentada com o máximo de economia de recursos. Qualquer idéia que se encaminhe melhor em duas dimensões não deveria ser realizada em três dimensões. As idéias também podem ser apresentadas por meio de números, fotografias ou palavras, ou qualquer modo que o artista escolha, sendo a forma sem importância.

Esses parágrafos não foram escritos como imperativos categóricos, mas as idéias expostas se aproximam ao máximo de meu pensamento atual.* Essas idéias são o resultado do meu trabalho como artista e estão sujeitas a mudanças à medida que a minha experiência muda. Tentei apresentá-las com a maior clareza possível. Se as declarações que fiz não são claras, isso pode significar que o pensamento não é claro. Mesmo ao escrever essas idéias parecia haver inconsistências óbvias (que tentei corrigir, mas outras provavelmente passarão despercebidas). Não defendo uma forma conceitual de arte para todos os artistas. Descobri que ela funcionou bem para mim, enquanto outras direções não funcionaram. Trata-se de um modo de fazer arte; outros modos se ajustam a outros artistas. Também não acho que toda arte conceitual mereça a atenção do observador. A Arte Conceitual só é boa quando a idéia é boa.

* Não gosto do termo "trabalho de arte" porque não sou a favor de trabalho e o termo soa pretensioso. Mas não sei que outro termo usar.