

Modernismo em Disputa

A arte desde os anos quarenta

Paul Wood Francis Frascina
Jonathan Harris Charles Harrison



ARTE MODERNA
PRÁTICAS E DEBATES

Modernismo em disputa

ARTE MODERNA
PRÁTICAS E DEBATES

Modernismo em disputa
A arte desde os anos quarenta

Paul Wood Francis Frascina Jonathan Harris Charles Harrison



Cosac & Naify Edições

Este livro foi publicado originalmente em 1993 pela Yale University Press em associação com a Open University, com o título *Modernism in Dispute – Arte since the Forties*

Copyright © 1993 The Open University

Copyright © 1998 Cosac & Naify Edições Ltda.

Todos os direitos reservados. Esta publicação não pode ser reproduzida, no todo ou em parte, através de quaisquer meios, sem a prévia autorização por escrito da Editora, exceto quando para fins de crítica, artigo ou resenha.

Cosac & Naify Edições Ltda.

E-mail: info@cosacnaify.com.br

Tradução: Tomás Rosa Bueno

Revisão técnica: Cid Knipel

Preparação: Maria Eugênia Régis

Revisão: Nair Hitomi Kayo e Celso Cruz

Catálogo na Fonte do Departamento Nacional do Livro
(Fundação Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

Wood, Paul...[et alii]

[Modernism in Dispute – Art since the Forties. Português]

N37c

Modernismo em Disputa – A arte desde os anos quarenta:

Paul Wood [et alii] – São Paulo:

Cosac & Naify Edições, 1998.

276 p: 25,5 cm

ISBN 85-86374-18-0

1. Pintura no século XIX. 2. Paul Wood [et alii]

CDD-759.6

Impresso na Itália

ÍNDICE

PREFÁCIO 1

CAPÍTULO 1

MODERNISMO E CULTURA NOS ESTADOS UNIDOS, 1930-1960 2

Jonathan Harris

Introdução 3

Primeira parte: crise capitalista e cultura artística na década de 30 6

Segunda parte: o expressionismo abstrato e a política da crítica 42

Conclusão 65

Referências bibliográficas 74

CAPÍTULO 2

A POLÍTICA DA REPRESENTAÇÃO 77

Francis Frascina

Política e representação: uma introdução 77

Questões e debates: o final dos anos 60 como momento representativo 90

Atitudes: origens e diferença cultural 124

Uma esfera contra-pública 158

Referências bibliográficas 166

CAPÍTULO 3

MODERNIDADE E MODERNISMO RECONSIDERADOS 170

Charles Harrison e Paul Wood

Teoria Modernista e arte Modernista 170

Teoria crítica e ação cultural 180

Uma contra-tradição? 188

1967-1972: novas vanguardas 196

Contextos e restrições 209

Arte política 217

A situação da pintura 226

A idéia do pós-moderno 236

A crítica da diferença: classe, raça e gênero 238

Originalidade e apropriação 241

História 245

Referências bibliográficas 257

ÍNDICE REMISSIVO 261

CAPÍTULO 3 MODERNIDADE E MODERNISMO RECONSIDERADOS

Charles Harrison e Paul Wood

Teoria Modernista e arte Modernista

Neste capítulo, examinaremos a consolidação do Modernismo como paradigma teórico e prático do início dos anos 60, e abordaremos alguns sintomas e conseqüências do aparente colapso ou abandono desse paradigma no final dos anos 60 e início dos anos 70. Discutiremos algumas tendências da arte do final dos anos 70 e dos anos 80, e concluiremos com uma visão geral de alguns problemas e questões que podem estar associados à idéia do "pós-moderno" na arte.

Embora a origem da idéia de "modernismo" como qualidade ou valor relativos à experiência e à cultura possa ser situada na França do século XIX, a ressonância especial que o termo adquiriu no debate sobre crítica de arte deve muito aos escritos de Clement Greenberg e às várias reações suscitadas pelos mesmos. Embora tenha regularmente publicado críticas desde 1939, a influência de Greenberg sobre os críticos mais jovens atingiu o auge no início dos anos 60. Seu ensaio "Pintura modernista", publicado em 1961 e reeditado em 1965, apresentava um ambicioso corpo de idéias sobre a arte de um modo tal que tornava essas idéias ao mesmo tempo compreensíveis e acessíveis à análise crítica. Por um lado, à medida que as obras dos expressionistas abstratos alcançavam aclamação pública e sucesso no mercado, artistas e críticos passavam a ver em Greenberg uma fonte de apreciações sobre a arte "Após o Expressionismo Abstrato" (título de um ensaio de 1962). Por outro lado, sua condição de crítico Modernista *par excellence* fazia dele um alvo natural para os que procuravam compensar o que viam como os efeitos reguladores das prioridades Modernistas tanto na prática quanto na crítica da arte.¹

Está mais ou menos claro a que – ou pelo menos a quem – nos referimos quando falamos de crítica Modernista. Mas em que medida podemos falar do estabelecimento de uma "Arte Modernista" – ou seja, não apenas da arte moderna conforme estudada retrospectivamente por Greenberg e por aqueles cuja opinião ele ajudou a formar, mas de uma tendência artística coerente com a crítica e compartilhando intencionalmente de suas prioridades? A pergunta merece alguma consideração se quisermos examinar adequadamente os debates dos anos 60, quando aqueles que mais se opunham às prioridades da crítica Modernista também tendiam a desqualificar o trabalho dos artistas apoiados pelos críticos Modernistas.

As relações entre a arte e a crítica de arte são questões para uma investigação aberta. Não pretendemos sugerir que, caso haja – ou tenha havido – algo como uma arte ou uma pintura Modernista, esta se reduza a uma forma de prática regida pelas prescrições de um crítico. Quando pensamos no modo como a arte é pensada – inclusive no modo como os

¹ Usamos "modernismo" com "m" minúsculo para referir-nos de modo mais ou menos neutro à propriedade de ser moderno. Usamos "Modernismo", com "m" maiúsculo, para referir-nos à tradição crítica associada a Greenberg, uma tradição em que a propriedade do modernismo é identificada a uma tendência autocrítica intrínseca à arte.



140. Morris Louis, *Saraband (Sarabanda)*, 1959, resina acrílica sobre tela, 257 x 378 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York. Foto: David Heald. © The Solomon R. Guggenheim Foundation, FN 64.1685.

artistas pensam sobre ela – referimo-nos tanto à prática da arte quanto às deliberações da crítica. A arte é determinada em um mundo que está além do ateliê, mas também é feita de outra arte e de idéias sobre a arte. Os artistas precisam ser críticos de seu próprio trabalho em andamento e podem empregar conceitos de sucesso e fracasso tomados de empréstimo àqueles que falam e escrevem sobre arte, ou pelo menos com eles partilhados. Para alguns artistas da geração que se seguiu aos expressionistas abstratos, os pontos de referência para a continuação de uma prática incluíam claramente tanto a obra de Jackson Pollock quanto a conceituação do Modernismo, pela qual Greenberg foi em grande parte responsável. Pode-se discutir se esses são ou não os artistas mais dignos de consideração, mas nada concluiremos se não pudermos chegar a um acordo quanto a um conjunto de critérios para decidir quem é ou não “digno de consideração”. O que podemos seguramente dizer é que, por volta de 1960, a forma de crítica Modernista com que Greenberg se identificava parecia claramente compatível com uma tendência específica da arte contemporânea.

Entende-se a relevância da questão quando se lê o ensaio “Pintura modernista” de Greenberg referindo-o aos trabalhos dos artistas por cuja carreira ele se interessava quando o escreveu. Entre eles, destacam-se os artistas sediados em Washington, Morris Louis [140] e Kenneth Noland [141], que, juntos, haviam visitado Greenberg em Nova York em 1953 e cujas pinturas este discutira em um artigo publicado em 1960, descrevendo-os como “sérios candidatos a uma posição de destaque” (“Louis and Noland”, p. 27). A discussão encontrada em “Pintura modernista” não é apenas uma descrição do desenvolvimento da pintura desde Manet. É também uma tentativa de representar esse desenvolvimento em retrospectiva, de um modo que justifique e explique as pinturas contemporâneas que Greenberg estivera considerando e sobre as quais refletira durante anos. Ou



141. Kenneth Noland, *Bloom (Floração)*, 1960, acrílico sobre tela, 170 x 171 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. © Kenneth Noland/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1993.

seja, se começarmos por Manet e tivermos a intenção de terminar em Louis e Noland, então a idéia de um crescimento e evolução da "orientação para a planaridade" pode servir como uma espécie de nexos teórico com o qual conectar e ao mesmo tempo organizar seletivamente os passos intervenientes na pintura.

Os quadros *Sarabanda* [140], de Louis e *Floração* [141], de Noland, foram pintados com um intervalo de menos de um ano entre um e outro, e um ou dois anos antes da primeira publicação de "Pintura modernista". Os dois trabalhos são parecidos em diversos aspectos. Ambos são abstratos, ambos são grandes (com cerca de dois metros de altura) e ambos são pintados em acrílico (o pigmento pode ser diluído ou rarefeito sem a perda de brilho na cor, o que seria inevitável com a tinta a óleo). As duas são pinturas que exploram as propriedades do que era na época um meio relativamente novo. Em meados dos anos 50,

Louis e Noland experimentaram juntos os efeitos que podiam ser obtidos no tingimento de telas de algodão cru com tintas e corantes acrílicos. Por volta do final da década, cada um deles estava trabalhando em uma série, concentrando-se principalmente em um único tipo ou motivo — formas de alvo, no caso de Noland, e o que veio a ser chamado de “véu”, no caso de Louis. Nessas pinturas, as experiências dos artistas traduziam-se num estilo novo e distinto de pintura, ao qual Greenberg aplicou o rótulo de “Abstração Pós-Pictórica” — “pós-pictórica” porque, em sua opinião, ela dava seguimento e ao mesmo tempo contrastava com o estilo “pictórico” associado a Pollock, Still, Rothko e de Kooning.² Para Greenberg, a rigorosa identificação da cor com a superfície da tela “transmite não só uma sensação de cor como algo um tanto desincorporado, e portanto mais puramente ótico, mas também da cor como sendo algo que abre e expande o plano da imagem” (“Louis and Noland”, p. 28). Dessa forma, a perda de referência com o mundo físico, com o mundo de outros corpos e outras superfícies, é vista como algo que leva a um ganho compensatório na possibilidade de expressão por meio da abertura e da expansão do próprio plano da imagem. Sua mera dimensão constituía necessariamente um fator. Na opinião de Greenberg, Louis precisava “fazer a pintura ocupar a tal ponto o nosso campo visual que ela perde seu caráter de objeto tátil distinto e com isso se torna, na mesma medida, puramente uma imagem, uma entidade estritamente visual” (“Louis and Noland”, p. 28).

Se for verdade que a tendência da pintura moderna — da pintura moderna “ambiciosa” ou “importante”, pelo menos — tem sido uma eliminação gradual da ilusão de tridimensionalidade, pode-se dizer que essas são pinturas modernas paradigmáticas. Desprovidas, como parecem, de tudo o que o espaço ilusório havia anteriormente se prestado a conter no sentido da narrativa, da representação e da figuração, confirmam a tese greenberguiana segundo a qual a pintura teve de se concentrar naquilo que não partilha com nenhuma outra forma de arte: sua planaridade, seu discurso “só para a vista”. Ou, pelo menos, pode-se dizer que elas confirmam essa tese desde que sejam vistas como as mais representativas desse estado da pintura, mais dignas de consideração, efetivamente dotadas do mais elevado poder estético, distinguindo-se este último (porém, sem necessariamente desvincular-se) da virtude moral ou política, dos interesses normativos e assim por diante. Se, por outro lado, essas pinturas forem julgadas insignificantes e inferiores em relação a outras pinturas da mesma época, será preciso considerar que a tese ou foi solapada, ou é uma tese que — sejam quais forem suas pretensões — realmente não serve para decidir o que é o melhor em pintura. Como o próprio Greenberg colocou em 1963, “se essas pinturas fracassam como veículos e expressões de sentimento, fracassam inteiramente” (*Three New American Painters*). E, se nenhuma delas tiver êxito, então a tese de “Pintura modernista”, por implicação, fracassa com elas. (É claro que podemos perguntar quem está qualificado para resolver se esta ou aquela pintura é bem-sucedida ou não como veículo de sentimento, e em que base se supõe que ela o faça. Podemos presumir com segurança que, para Greenberg, o leigo que diz que “isto só me deixa frio” não conta necessariamente como um árbitro competente.)

Façamos um resumo. Partimos de um julgamento crítico feito por volta de 1960 segundo o qual os trabalhos de Noland e Louis são as melhores pinturas novas disponíveis. Se acreditarmos, como Greenberg, que o julgamento estético é involuntário (ver, por exemplo, o seu “Complaints of an Art Critic”, pp. 3-8) e que o gosto é “objetivo” no sentido de desinteressado, deduz-se que as características distintivas dessas pinturas devem ser do tipo que achamos que as pinturas precisam ter para garantir o nível de qualidade esperado da arte elevada. Em outras palavras, assim parecem porque é assim que pinturas deveriam parecer por volta de 1960, se pretendessem oferecer ao espectador um grau suficiente de poder estético (ou, como diz Greenberg no final de “Pintura modernista”, se pretendessem assumir seu papel “na continuidade inteligível do gosto e da tradição”, p. 201). A tarefa do crítico, portanto, é explicar como e por que essas características específicas são as características que as pinturas deveriam ter para serem bem sucedidas por volta de 1960. E essa

² “Pictórico” denota um estilo relativamente informal em que se confere alta prioridade aos efeitos de cor e textura, em oposição ao estilo cuja prioridade está na linha e em suas propriedades de definição da forma.

tarefa será uma tarefa de reverter a enunciação histórica, de retrair a suposta “lógica de desenvolvimento” por meio da qual essas pinturas podem ser ligadas a outras cujo status e poder estético sejam inquestionáveis – uma categoria exemplificada no ensaio de Greenberg pelos trabalhos de Manet.

O que se nota nesse tipo de texto é a íntima implicação mútua que se presume entre juízo de valor e explicação histórica. O que afirmavam Greenberg e os críticos mais jovens que o seguiam, sobretudo Michael Fried, é que a história que concebem é nada mais (e nada menos) que uma tentativa de perceber as tendências e mecanismos que ligam as obras de arte que por acaso alcançam uma posição de destaque. Portanto, o que o Modernismo defende na crítica de arte não é só um conjunto particular de julgamentos e preferências, nem uma interpretação particular da história da arte, mas antes uma certa *relação* entre o primeiro e a segunda. Segue-se que falar de *arte* Modernista é supor um tipo de prática regida por preferências similares e por uma interpretação similar da própria arte moderna.

Como os críticos Modernistas dão prioridade absoluta ao que consideram prova empírica de qualidade – que acreditam ser desinteressada –, também tendem a desconfiar das abordagens que preparam o caminho para a reação e a réplica ao situarem a obra de arte em algum contexto social e histórico. Sua metodologia prefere estimular a concentração em propriedades e efeitos formais à custa, se necessário, dos aspectos figurativos ou ilustrativos, ou da consideração às posições ou intenções conhecidas do autor. Vêem essa concentração não só como uma exigência da crítica mas também como uma exigência determinante da obra em pauta; em outras palavras, o artista moderno que deixa de dar prioridade às propriedades e aos efeitos formais deixará de produzir arte da mais alta qualidade. Tal como disse Michael Fried em um trecho muito citado:

Grosso modo, a história da pintura desde Manet, passando pelo Cubismo Sintético e por Matisse, pode ser caracterizada em termos do afastamento gradual da pintura da tarefa de representar a realidade – ou da realidade em relação ao poder da pintura de representá-la – em favor de uma crescente preocupação com problemas intrínsecos à própria pintura. Pode-se deplorar que críticos como Fry e Greenberg concentrem sua atenção nas características formais das obras que discutem; mas os pintores cujas obras eles mais apreciam em bases formais – por exemplo, Manet, os Impressionistas, Seurat, Cézanne, Picasso, Braque, Matisse, Léger, Mondrian, Kandinsky, Miró – estão entre os melhores pintores dos últimos cem anos. Isso não quer dizer que só o aspecto formal de suas obras é digno de interesse. Ao contrário, como os objetos, pessoas e lugares reconhecíveis geralmente não são de todo eliminados de suas obras, a crítica que lida com o tema ostensivo de uma dada pintura pode ser altamente informativa; e, em geral, a crítica que se ocupa de aspectos da situação em que a obra de arte foi produzida que não os do seu contexto formal pode aumentar significativamente a nossa compreensão das realizações do artista. Mas a crítica desse tipo demonstrou ser em grande parte incapaz de discriminar de maneira convincente o valor de cada uma das obras de um determinado artista; e muitas vezes pode acontecer de as pinturas mais repletas de conteúdo humano explícito serem deficientes do ponto de vista formal ...

(Fried, *Three American Painters*, p. 5)

O ensaio do qual foi tirada esta citação foi escrito em 1965 para apresentar a exposição “Três pintores americanos: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, selecionados pelo próprio Fried. Ao traçar uma linha de sucessão, desde Manet até o seu próprio tempo – um presente que incluía estes três pintores –, Fried estava preenchendo os vazios do esquema concebido por Greenberg em “Pintura modernista”. Nesse mesmo ano, a recém-lançada revista *Artforum* transferiu seus escritórios editoriais da Costa Oeste para Nova York, e a nova geração de críticos Modernistas “pós-greenberguianos” adquiriu uma espécie de quartel-general. Ao longo dos três anos que se seguiram, Fried publicaria uma série de artigos na *Artforum* defendendo os trabalhos dos pintores americanos Noland, Louis, Olitski [142] e Stella, e do escultor inglês Anthony Caro.



142. Jules Olitski, *Judith Juice (Essência de Judith)*, 1965, acrílico sobre tela, 249 x 173 cm. Cortesia de Salander-O'Reilly Galleries, Nova York. © Jules Olitski/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1993.

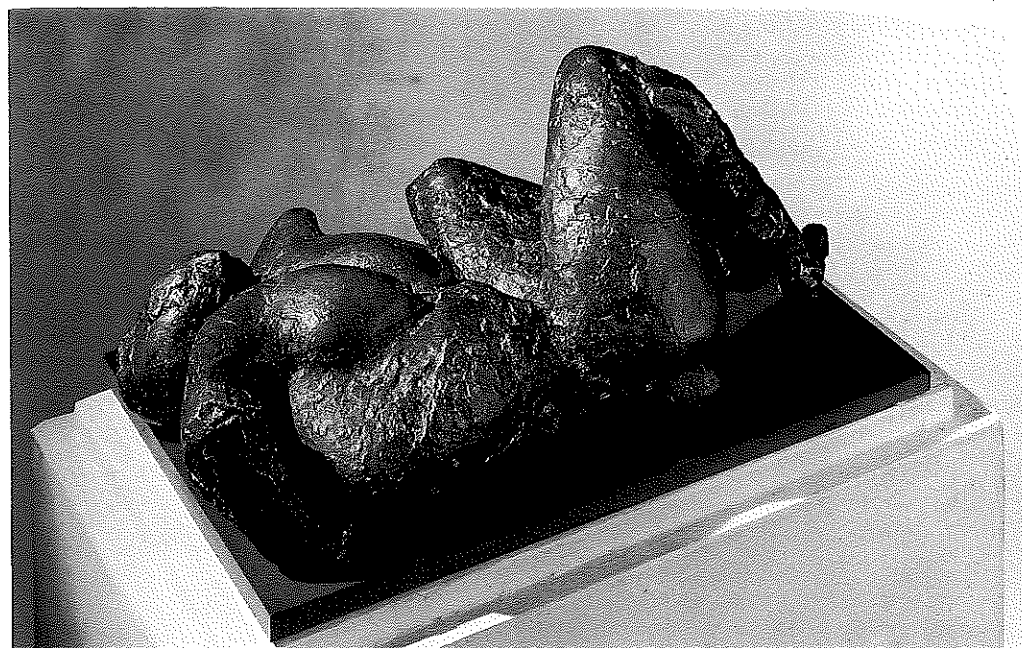
O Modernismo na escultura

Se Louis e Noland podem ser considerados pintores Modernistas paradigmáticos, Caro aparece na crítica dos anos 60 como o escultor Modernista paradigmático. Ele havia trabalhado como assistente de Henry Moore de 1951 a 1953 e, pelo resto da década, praticado a forma de escultura expressiva, figurativa e modelada muito difundida na Inglaterra e na França naquela época (ver figuras 143 e 144). Mas, como muitos artistas ingleses de sua geração, ficara profundamente impressionado com as obras dos expressionistas abstratos, que eram expostas de tempos em tempos em Londres em meados dos anos 50 e que haviam figurado em duas grandes exposições em 1956 e 1959. Caro parece ter aceitado que as obras em questão mudavam os termos de referência para toda a arte subsequente, e não só para a pintura, conclusão reforçada por uma visita aos Estados Unidos em 1959 e pela amizade que se seguiu com Greenberg e com Noland, que tinha a mesma idade que ele. Em 1960, Caro terminou seu primeiro trabalho inteiramente abstrato [145]. A técnica adotada — soldagem de vários elementos de aço fundido — era estranha à maioria dos escultores ingleses da época. Tinha claros precedentes, porém, na obra de Picasso, de Julio Gonzalez e, sobretudo, do escultor americano David Smith [146], com quem Caro se avistara brevemente durante sua viagem aos Estados Unidos. A configuração resultante combinava referências à colagem cubista com uma repetição do motivo do alvo, presente nas pinturas que Noland fazia na época.

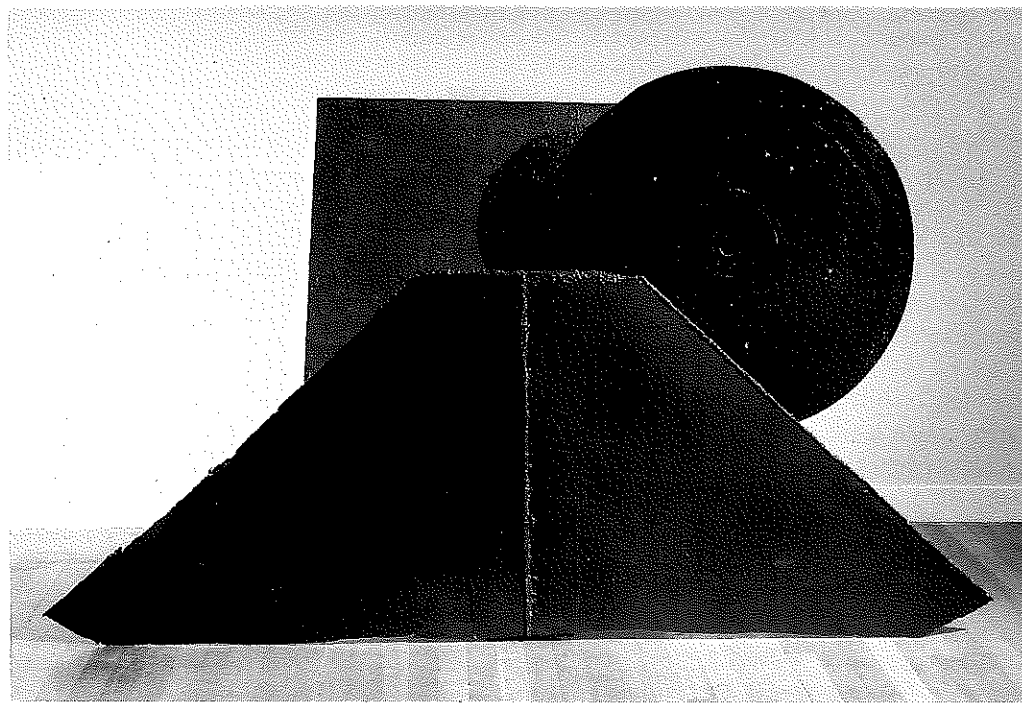
O estilo abstrato e construído adotado por Caro [147], que Greenberg chamaria de sua “ruptura” (“Anthony Caro”, p. 116), tem um claro significado em relação àquele momento de coesão entre a crítica Modernista e a pintura abstrata que acabamos de discutir. Nesse sentido, dois textos específicos merecem atenção. O primeiro é um ensaio de Green-



143. Henry Moore, *King and Queen (Rei e rainha)*, 1952-1953, bronze, 161 x 149 x 95 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington. Doação de Joseph H. Hirshhorn, 1966, HMSG 66.3635. Reproduzido com permissão da Henry Moore Foundation.

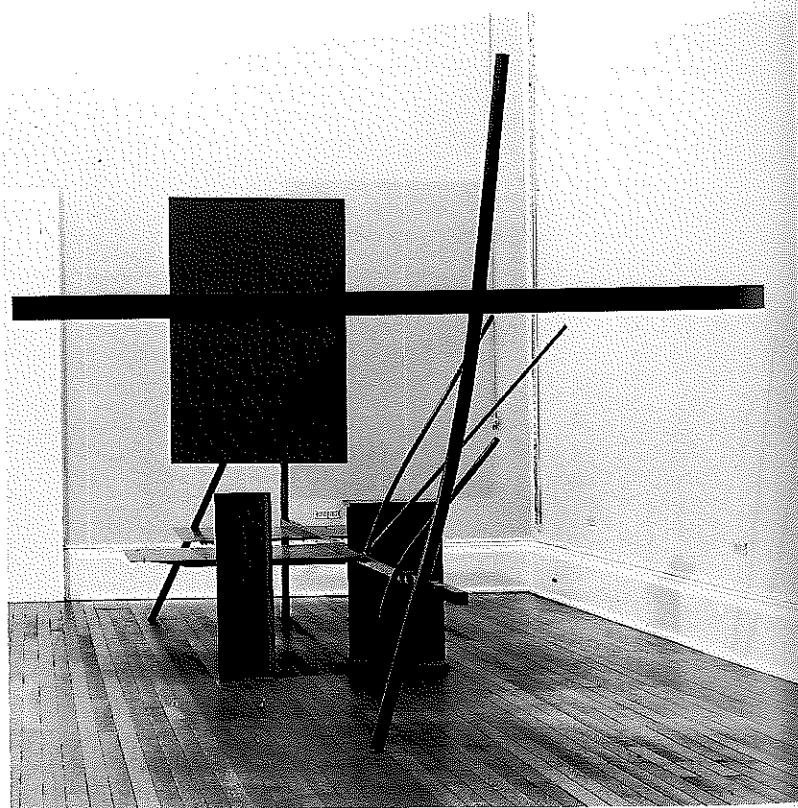
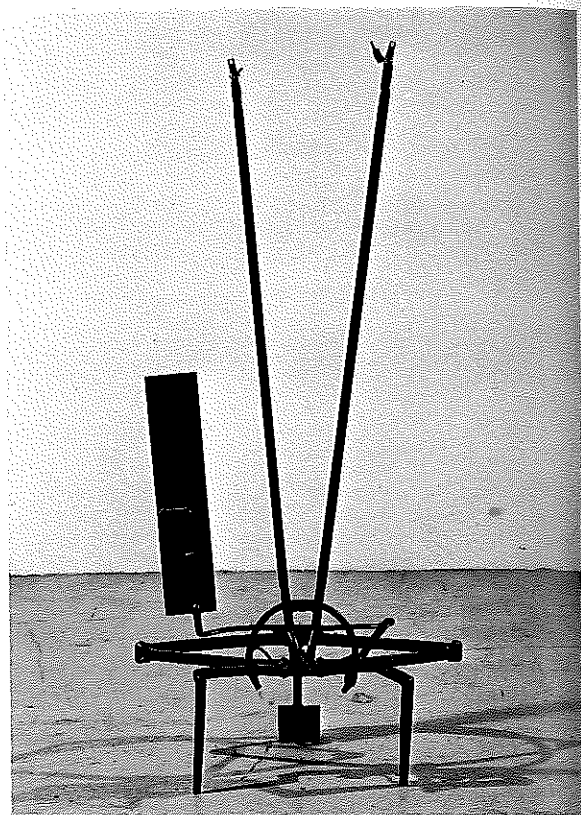


144. Anthony Caro, *Woman Waking Up* (*Mulher despertando*), 1955, bronze, 27 x 68 x 35 cm. Tate Gallery, Londres. Com permissão dos curadores da Tate Gallery.



145. Anthony Caro, *Twenty Four Hours* (*Vinte e quatro horas*), 1960, aço pintado de marrom-escuro e preto, 138 x 223 x 79 cm. Tate Gallery, Londres. Com permissão dos curadores da Tate Gallery.

146. David Smith, *Five Spring* (*Primavera cinco*), 1956, aço, aço inoxidável e níquel, 197 x 91 x 37 cm. Foto: cortesia da Tate Gallery, Londres. © Espólio de David Smith/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1993.



147. Anthony Caro, *Early One Morning* (*Cedo certa manhã*), 1962, aço e alumínio pintados de vermelho, 290 x 620 x 333 cm. Tate Gallery, Londres. Com permissão dos curadores da Tate Gallery.

berg sobre a colagem, publicado pela primeira vez em 1958, pouco antes de seu primeiro encontro com Caro. Nele, discutia a formação de um “novo gênero de escultura” por meio de técnicas de colagem e construção cubistas:

A escultura-construção foi libertada há muito tempo de sua frontalidade de baixo-relevo e de todas as demais sugestões do plano do quadro, mas continua até hoje marcada por suas origens pictóricas. Não foi à toa que o escultor-construtor Gonzalez descreveu-a como a nova arte de “desenhar no espaço”. Mas seria igualmente justo e mais descritivo chamá-la de ... a nova arte de unir formas bidimensionais no espaço tridimensional.

(Greenberg, “Colagem”)

A segunda referência é a revisão de Greenberg de um ensaio que escrevera dez anos antes, “A nova escultura”. (A revisão visava a republicação do ensaio na coletânea de textos de Greenberg *Art and Culture*, de 1961; a versão original fora publicada em junho de 1949 na *Partisan Review*.) Entre os acréscimos mais significativos de Greenberg estava a conclusão de que “a escultura — esta arte há tanto tempo eclipsada — está numa posição de ganho com a ‘redução’ modernista, o que não acontece com a pintura”, e que a escultura adquiriria a condição de “arte visual representativa do modernismo”, contanto que apresentasse “a maior quantidade possível de visibilidade com o menor dispêndio possível de superfície táctil” (*Art and Culture*, p. 140). Segundo as propostas apresentadas por esses dois ensaios, o que era exigido para uma escultura autenticamente Modernista é que ela fosse construída, e não modelada ou esculpida, e que seguisse a tendência da pintura Modernista abjurando o físico e refinando o “puramente visual”. Dado o respeito dedicado a Greenberg pelos artistas ingleses, entre eles Caro, e dado o evidente desejo deste último de abrir sua prática às sugestões da pintura americana, é provável que o escultor tenha entrado em contato com essas propostas e as tenha assumido seriamente. Greenberg, por sua vez, não podia deixar de inclinar-se em favor de uma forma de escultura que ele podia associar à de David Smith. E, com certeza, tanto Greenberg como Fried reagiram com entusiasmo à escultura abstrata construída que Caro produziu ao longo dos anos 60.

Na época da mudança técnica em seu trabalho, Caro lecionava na St. Martin School of Art, de Londres. Ali, formou-se em torno dele um grupo de jovens escultores cujos trabalhos e interesses, por um certo tempo, foram claramente compatíveis com os dos pintores americanos. Uma exposição dos trabalhos do grupo foi realizada na Whitechapel Art Gallery em 1965, na mostra intitulada “Nova Geração” [148]. Por um breve período, de meados até o fim da década de 60, uma tendência abstrata aparentemente comum à pintura americana e à escultura inglesa foi destacada como a forma autêntica e dominante de uma “Arte Modernista” transatlântica. A tendência era sustentada como tal por vários críticos sérios, para os quais Clement Greenberg fora um modelo influente de escritor de arte engajado.

Segundo o Greenberg de “Pintura modernista”, a abstração como tal ainda não provava ser necessária para a tendência “autocrítica” da arte pictórica. O que ele ressaltava era que o tipo de profundidade imaginária requisitada para sustentar a figuração levava a um comprometimento da “singularidade” da pintura como meio. Do mesmo modo, o desenvolvimento observado por Fried em seu *Three American Painters* não era, especificamente, um movimento na direção da abstração na pintura mas, antes, “uma crescente preocupação com problemas intrínsecos à própria pintura” (p. 5). Com efeito, as posições teóricas dos dois autores dependiam da convicção de que a verdadeira arte culta da época era a arte abstrata. Por esse motivo, pode-se considerá-los como representantes de uma forma claramente “abstracionista” de teoria Modernista, que respondia às — e ao mesmo tempo encontrava uma resposta nas — formas avançadas de arte abstrata Modernista praticadas nos anos 60 pelos pintores Kenneth Noland e Jules Olitski, pelo escultor Anthony Caro e por muitos outros artistas com carreiras menos consolidadas.

148. Vista da instalação, exposição New Generation (Nova Geração), Whitechapel Art Gallery, Londres, 1965. Foto: Martin Koretz.



Teoria crítica e ação cultural

Discutimos a aparente coerência de uma pintura, uma escultura e uma crítica supostamente “Modernistas” no início dos anos 60. É preciso reconhecer, no entanto, que essa aparente coerência foi obtida graças a uma série de exclusões. Para colocar a questão de outra maneira, poderíamos dizer que aceitar as principais conclusões da crítica Modernista dos anos 60 é concordar com os seguintes princípios:

1. o que mais interessa na arte e na crítica é a busca e a identificação da qualidade – ou seja, qualidade enquanto parâmetro inquestionável, inefável e auto-suficiente da experiência, e não só como a adequação da habilidade ou abundância de referências ao mundo ou a eficácia em relação a algum fim prático;
2. no que diz respeito ao período moderno, o modernismo é uma condição necessária de qualidade na arte culta (ou seja, embora possa haver virtudes em algumas formas conservadoras de arte, elas nunca atingirão uma qualidade “significativa”);
3. em relação ao período aqui analisado, a possibilidade de qualidade na arte culta deve ser associada às formas de pintura e escultura abstratas para as quais os trabalhos de Noland e Caro, respectivamente, podem ser tomados como paradigmas.

Em princípio, é possível aceitar qualquer um desses preceitos isolado dos demais. Podemos acreditar que a qualidade, ou aquilo que preferirmos conceber como “poder estético”, seja o mais importante na arte, mas que ela não se encontra em nenhuma medida extraordinária nas obras de Noland e Caro. Podemos acreditar que o modernismo seja uma condição necessária do poder estético, mas encontrar suas manifestações em tra-

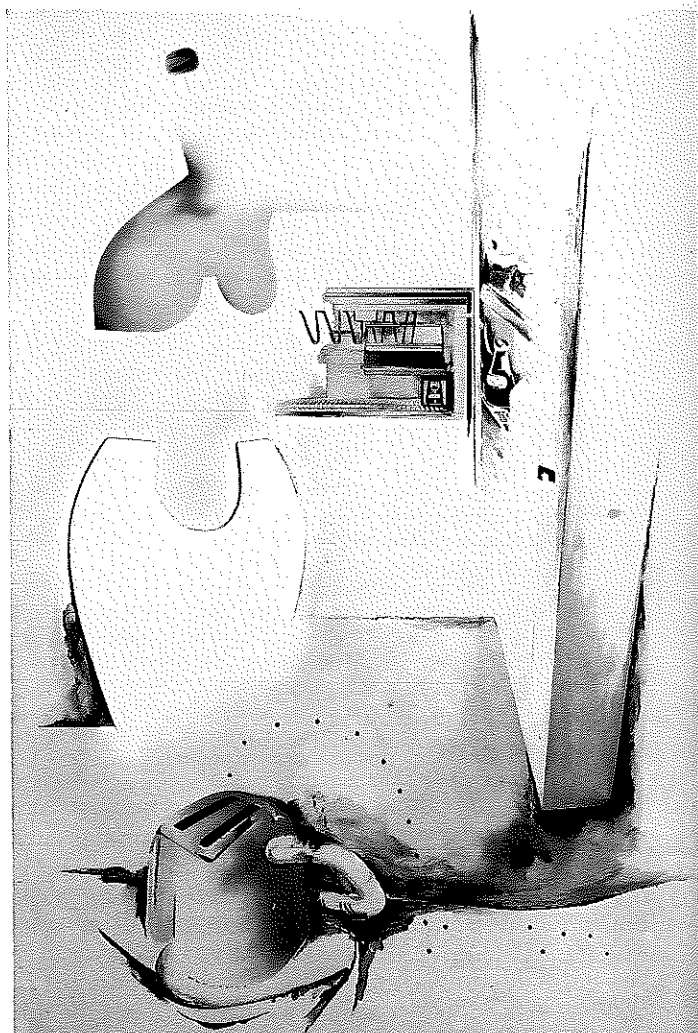
balhos de outros artistas: Jasper Johns [154] e Andy Warhol [179], por exemplo, ambos artistas desqualificados pela crítica Modernista. Ou poderíamos acreditar que os trabalhos de Noland e Caro são de fato notáveis, mas não no sentido que os críticos Modernistas sugeriram. Poderíamos concluir, por exemplo, que o seu valor não decorre da expressão de sentimento intenso por meio da forma abstrata, mas, sim, de uma aparência de modernidade crua e de eficácia técnica sintética que supostamente partilhariam com a Arte Pop contemporânea.³ Na prática, aqueles que não se convenceram do poder estético desses trabalhos e da necessidade de sua abstração raramente encontraram algum outro motivo para interessar-se por eles, ao passo que aqueles acostumados a aplicar à arte outra medida que não o teste de qualidade do efeito de Greenberg tenderam a ver os trabalhos de Noland e Caro como meros objetos sintomáticos — sintomáticos, talvez, de uma cultura em que as preferências baseadas em classe ou sexo são dignificadas e mitificadas com o status de gosto objetivo.

Dois pontos devem ficar imediatamente claros a partir de uma análise adequada da história mais ampla da arte moderna no final dos anos 50 e nos anos 60. O primeiro é que a aparência de coerência e coesão associada à tendência abstracionista é sustentada à custa de outros artistas e tendências que são depreciados, marginalizados ou simplesmente ignorados na crítica Modernista. As formas da chamada Arte Pop predominantes na Inglaterra a partir do final dos anos 50 (figura 149, por exemplo) e em Nova York a partir do início dos anos 60 (figura 150) são todas figurativas, embora sua iconografia seja tipicamente de segunda mão. Em outras palavras, essas imagens derivam do mundo da propaganda, de histórias em quadrinhos, do cinema e de outras formas de publicação de massa, nos quais figuras, objetos, paisagens etc. já receberam um sentido de representação. Essa derivação não pode ser desconsiderada como um simples desprezo pela exigência de originalidade, como tenderia a sugerir certa modalidade ingênua de Modernismo. Ao contrário, sua função intencional era, em geral, a de re-efetuar um engajamento das belas-artes numa cultura mais ampla. O segundo ponto é que existe um conjunto considerável de trabalhos, também desqualificados ou ignorados pela crítica Modernista, que escapa a uma mera categorização como pinturas ou esculturas. Grande parte da arte de vanguarda do final dos anos 50 e dos anos 60 teve de ser classificada em outros termos, como, por exemplo, “montagem” [151], “performance” ou *happening* [152], ou “instalação” [153]. Algumas dessas formas serão discutidas em detalhe mais adiante.

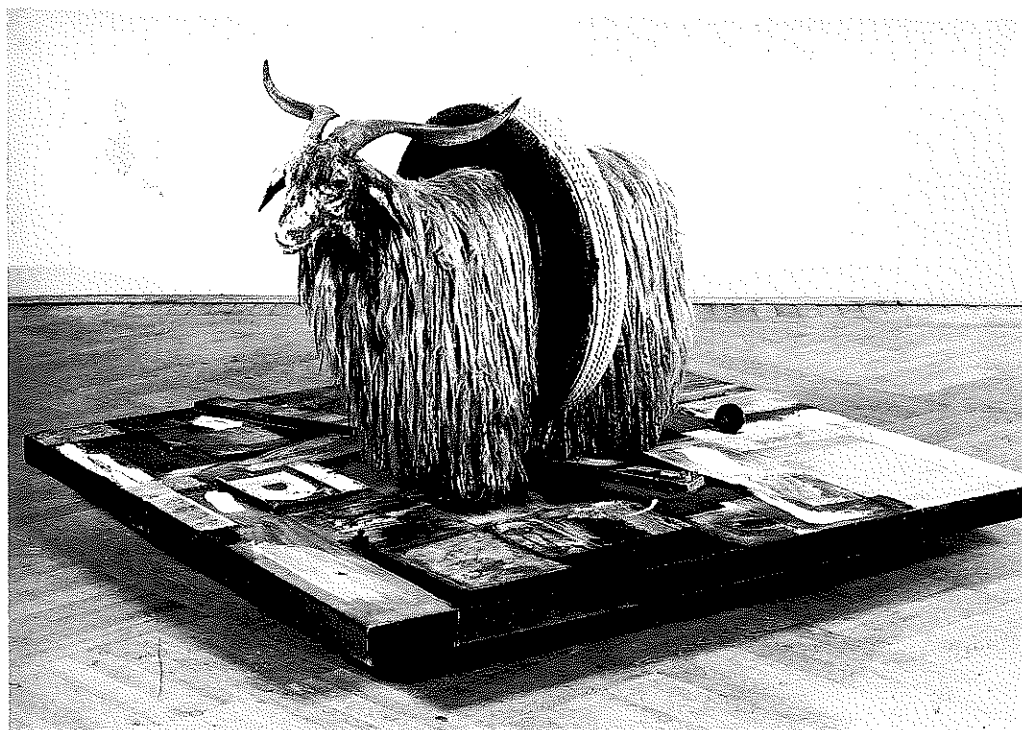
Ao falar sobre a crítica Modernista e suas exclusões, devemos ser claros sobre as relações entre diferentes formas e sentidos do Modernismo. Entendemos o Modernismo discutido na seção anterior como a forma tardia de uma tradição crítica significativa, que apresenta uma determinada explicação teórica do desenvolvimento da arte moderna, intimamente ligada à prática artística e influenciando tipos específicos de prática. Suas representações, argumentos e conclusões são suscetíveis de verificação. Mas o termo “Modernismo” também é empregado em referência a um conjunto mais amplo, mais informal e menos discriminatório de posturas e convicções em relação à arte moderna, e até mesmo em referência às práticas de escritores e instituições que corporificam tais posturas e convicções. Nesse sentido, podemos falar de uma exposição ou galeria Modernistas, de um curador ou historiador da arte Modernistas, de uma monografia ou resenha Modernistas, e em nenhum desses casos teríamos em mente a formulação *explícita* de uma posição teórica. Sem dúvida estaríamos querendo dizer que as idéias e valores materializados por meio dessas ações “Modernistas” são coerentes com os expressados na tradição Modernista da crítica, e talvez — mas não necessariamente — que essas idéias e valores podem ser atribuídos à influência da teoria crítica Modernista. Mas precisamos ter cuidado. As formas de valoração utilizadas para facilitar a *distribuição* da cultura artística são muitas vezes paródias, quando não francas contradições, das empregadas na *análise crítica* de conjuntos específicos de trabalhos. Atribuir o caráter do Modernismo enquanto forma de *ação cultural* inteiramente à influência do Modernismo como forma de *teoria crítica* seria ignorar diferenças substanciais nas condições determinantes de cada

³ Rosalind Krauss, em seu ensaio “Theories of Art after Minimalism and Pop”, pp. 60-1, apresenta uma opinião similar.

149. Richard Hamilton, *She (Ela)*, 1958-1961, óleo, celulose e colagem sobre painel, 122 x 81 cm. Tate Gallery, Londres. © Richard Hamilton, 1993. Todos os direitos reservados DACS.



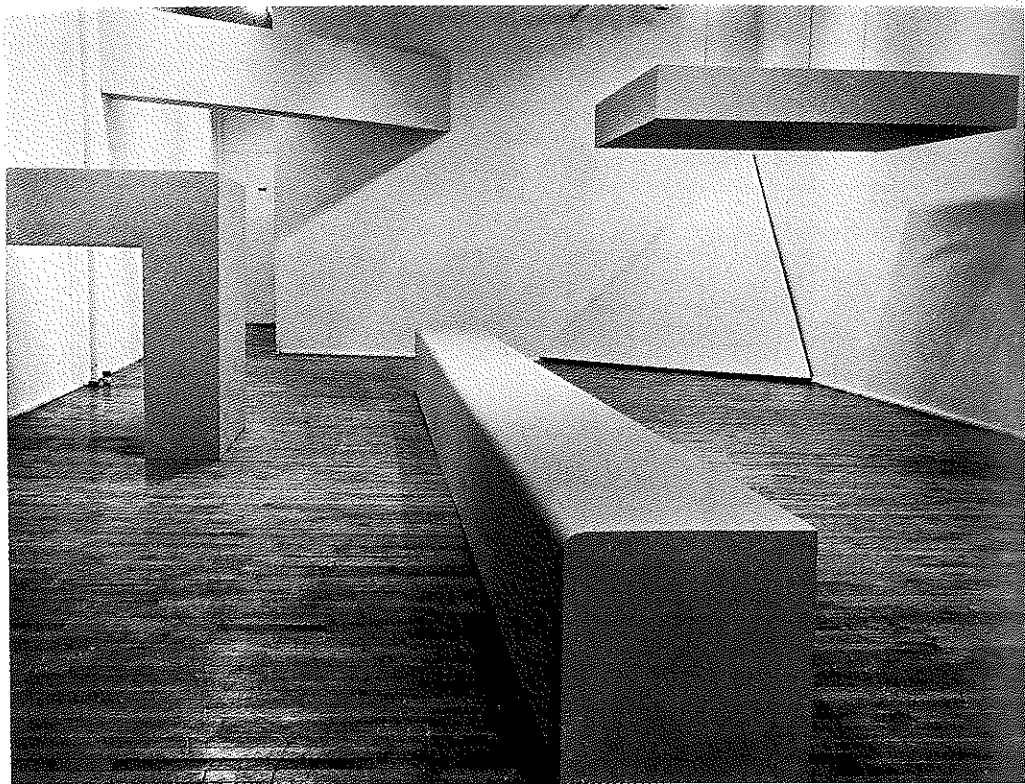
150. Roy Lichtenstein, *Sussex*, 1964, óleo e resina sobre tela, 91 x 173 cm. Coleção do dr. e sra. Robert Rosenblum, Nova York. © Roy Lichtenstein/DACS, 1993.



151. Robert Rauschenberg, *Monogram (Monograma)*, 1955-1959, meios mistos, 122 x 183 x 183 cm. Moderna Museet, Estocolmo. Foto: Statens Konstmuseer. © Robert Rauschenberg/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1993.



152. Allan Kaprow, *Record 11 (Registro 11)*, Austin, Texas, 1968. Foto: cortesia do artista.



153. Robert Morris, instalação de exposição na Green Gallery, Nova York, dezembro de 1964. Foto reproduzida com permissão do artista.

uma. O curador de um museu "Modernista", por exemplo, pode ter motivos para expor ou adquirir determinados tipos de trabalho que o crítico Modernista não perdoaria. Seria enganador, portanto, formar conclusões sobre a tendência da crítica com base apenas no que é exposto no museu. Teríamos de, no mínimo, reconhecer que tais exposições podem estar revelando outros tipos de tendência – por exemplo, aquela que diz respeito especificamente à administração de museus, que podem ser contrários aos valores expressados pela teoria crítica.

Ao falar das exclusões do Modernismo, portanto, precisamos reconhecer que essas podem ser de ordens diferentes conforme as condições, e podem não funcionar do mesmo modo em práticas Modernistas diferentes. Assim, por exemplo, se o curador e historiador da arte Alfred H. Barr Jr. e o crítico Clement Greenberg devem ser discutidos como Modernistas, haverá limites rígidos aos tipos de generalização permitidos quanto à representação Modernista da arte moderna, pois todas as avaliações e decisões colocadas em prática por Barr não eram, de modo algum, as mesmas que Greenberg teria endossado. Os destinos de Jasper Johns e dos artistas pop americanos ilustram o que estamos dizendo. A primeira exposição individual de Johns em 1958 foi sem dúvida um sucesso e desde então tem-lhe sido atribuído um papel importante no desenvolvimento da arte americana. Mas, embora Fried e Greenberg tenham dedicado bastante atenção ao trabalho de Johns no início dos anos 60, ambos acabaram negando-lhe o status de "arte maior". Se essa desqualificação teve algum peso no atraso da incorporação de Johns às instituições "Modernistas" e à história "Modernista" da arte, é difícil verificar. Os artistas pop Warhol e Lichtenstein estavam consolidados como importantes figuras de vanguarda em meados dos anos 60, a despeito de seu trabalho ter sido estigmatizado por Greenberg como "arte

novidadeira”, mas que não se distingue por nenhuma “novidade” real (ver, por exemplo, Lucie-Smith, “An Interview with Clement Greenberg”, p. 5).

Duas coisas precisam ser ditas a esse respeito. Em primeiro lugar, como já sugerimos, a crítica na tradição Modernista *sempre* foi altamente seletiva em suas explicações da arte moderna. Era constante a presença das “outras”, as formas de arte consideradas de vanguarda no campo amplo da arte moderna, mas elas eram continuamente marginalizadas pela crítica Modernista: o trabalho dos dadaístas, avanços da fotomontagem nos anos 20 e o construtivismo russo, por exemplo. Essa exclusividade é em si a principal característica pela qual as diferentes contribuições à tradição crítica Modernista podem ser reconhecidas como tais e relacionadas entre si. Entretanto, era inevitável que diferentes princípios de seleção, e às vezes de exclusão, atuassem na história da arte, na curadoria e no comércio do mundo artístico, mesmo onde essas práticas estivessem sujeitas à influência da crítica Modernista. Alfred Barr, por exemplo, interessou-se pelo Construtivismo russo no final dos anos 20 e montou uma grande exposição de arte surrealista e dadá no Museu de Arte Moderna em 1937. Muitas das práticas marginalizadas na teoria crítica Modernista foram incorporadas às narrativas de história da arte e às representações das instituições de arte moderna quando uma *cultura* Modernista menos especializada expandiu o território de sua legitimação. Mas é preciso observar que, em geral, as iniciativas como as do Dadá e do construtivismo russo não foram representadas nas instituições da cultura Modernista com o mesmo espírito com que eram empreendidas em sua origem: como formas de oposição e de alternativa ao capitalismo e aos seus sistemas representativos de avaliação.

A segunda coisa que pode ser dita – com a vantagem da visão retrospectiva – é que a própria vanguarda americana já se estava dividindo ou fragmentando no início dos anos 50; em outras palavras, imediatamente após o momento do final dos anos 40 em que vários membros da pequena vanguarda expressionista abstrata, sobretudo Pollock, atingiram a individualidade e a coerência estilística em seu trabalho. Embora os trabalhos de Louis e Noland, e até os de Caro, possam ser vistos, de um ponto de vista greenberguiano, como formas de continuação do caráter expressivo, da técnica improvisadora e da abstração do trabalho de Pollock entre 1947 e 1950, outros artistas nos anos 50, sobretudo Jasper Johns e Robert Rauschenberg, trataram de modo diferente o legado do Expressionismo Abstrato, como se a própria possibilidade de expressão se houvesse esgotado, como se a cor, a textura, o contraste, a pincelada e assim por diante não fossem mais concebíveis como “veículos de sentimento”, mas precisassem ser tratados como componentes convencionais de esquemas manifestamente artificiais. Em *Pintura com duas bolas* [154], Johns parece parodiar a noção de pintura como forma de ação viril independente das convenções da linguagem.⁴ Rauschenberg produz uma pintura, *Factum I* [155], usando justaposições aparentemente aleatórias e pinceladas “espontâneas” para produzir uma configuração original; mas depois produz outra versão, praticamente a mesma, *Factum II* [156], colocando em questão a própria noção de casualidade, espontaneidade e originalidade.

Pode-se argumentar que Johns e Rauschenberg estavam abordando as condições de *vulgarização* da arte moderna, a sua legitimação como forma consumível de cultura refinada. Por sua vez, sua própria representação dessas condições reivindicava o status de arte de vanguarda. A crescente divergência de opinião e valoração, discernível durante os anos 60, entre a crítica Modernista ortodoxa e uma cultura Modernista mais ampla da arte moderna pode ter-se originado numa importante divergência nas práticas artísticas da década anterior.

Duas questões importantes parecem ter sido suscitadas pela arte americana do final dos anos 50 e início dos 60. A primeira é se a tarefa permanente de autocrítica, conforme concebida por Greenberg, era a de encontrar os meios técnicos de sustentar a possibilidade de expressão (ou de sentimento), ou se os recursos expressivos da arte haviam ficado irremediavelmente convencionalizados, a tal ponto que a tarefa de autocrítica seria, antes, a de descobrir formas adequadas e práticas de ironia, negação e recusa. A

⁴ Para mais argumentos nessa linha, ver Harrison e Orton, “Jasper Johns: Meaning What you See”.



154. Jasper Johns, *Painting with Two Balls* (*Pintura com duas bolas*), 1960, pintura encáustica e colagem sobre tela com objetos, 165 x 137 cm. Coleção do artista. Foto: cortesia da Leo Castelli Gallery, Nova York. © Jasper Johns/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1993.



155. Robert Rauschenberg, *Factum I*, 1957, pintura combinada com objetos, 157 x 90 cm. Coleção particular. Foto: cortesia da Leo Castelli Gallery, Nova York. © Robert Rauschenberg/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1993.



156. Robert Rauschenberg, *Factum II*, 1957, pintura combinada com objetos, 156 x 90 cm. Coleção particular. Foto: cortesia da Leo Castelli Gallery, Nova York. © Robert Rauschenberg/DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1993.

segunda questão é se os principais recursos e possibilidades críticas da arte ainda podiam ser associados às respectivas tradições da pintura e da escultura, ou se estas deveriam passar a ser vistas como formas obsoletas e redundantes de especialização e, portanto, como *limites* efetivos ao desenvolvimento da arte e à sua relevância potencial para as condições da existência moderna. Nos anos 60, e depois, essas questões foram colocadas e discutidas nos contextos restritos das revistas de arte e dos catálogos de exposição, mas suas várias implicações estendiam-se muito além do mundo da arte. Desde meados dos anos 60, questões históricas e políticas mais amplas fizeram-se sentir muitas vezes no contexto do debate artístico, na forma específica de controvérsias sobre o status do Modernismo e de suas categorias técnicas favoritas.

Uma contra-tradição?

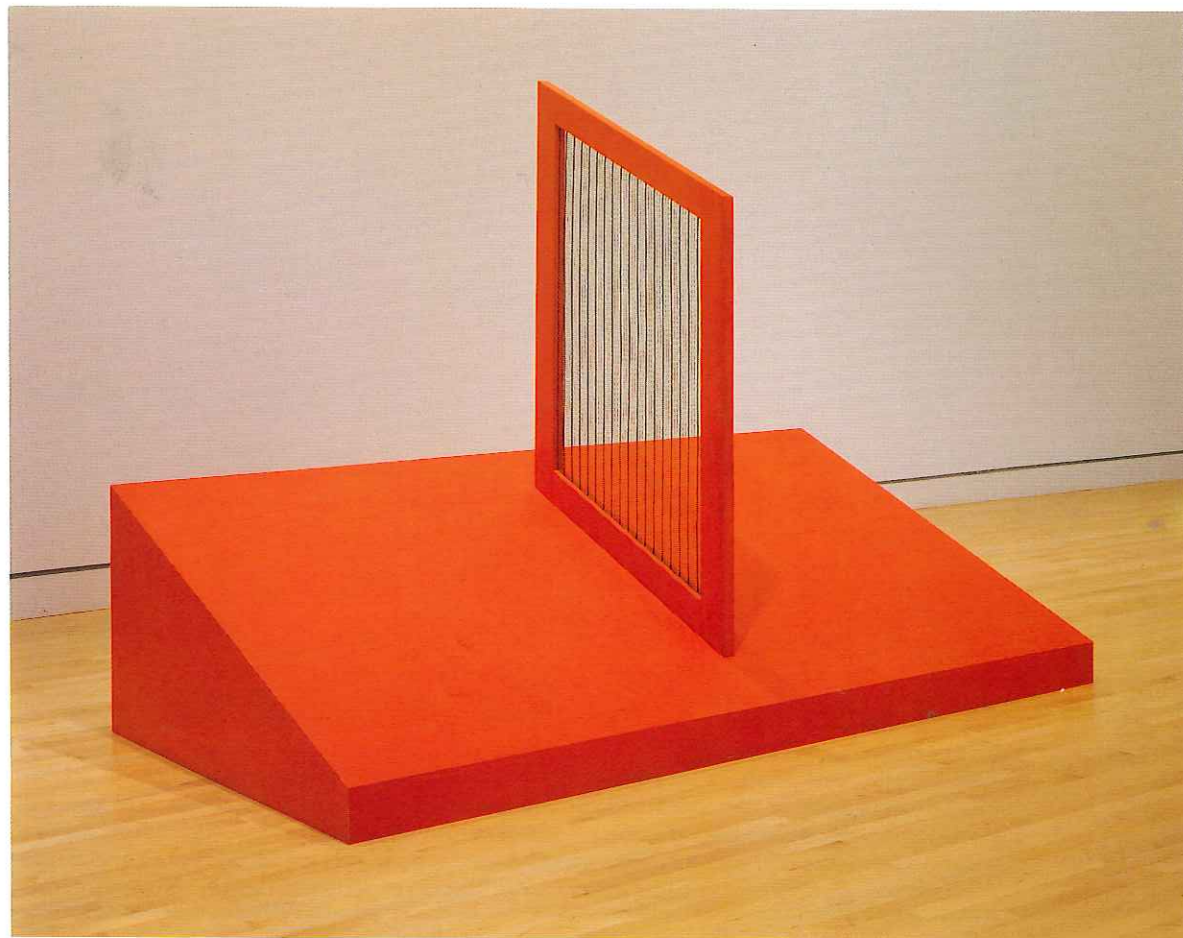
Um desafio diferente à autoridade da versão "abstracionista" da arte moderna foi lançado em meados dos anos 60 pelos artistas americanos que viriam a ser agrupados sob o nome de minimalistas. (Esta designação é enganosa em muitos sentidos, e cada um dos artistas a que ela dizia respeito tentou explicitamente em um momento ou outro rejeitar a identificação. Como ocorre com muitos desses rótulos, a denominação, apesar disso, ficou.) Donald Judd começou como pintor, mas em 1963 estava fazendo objetos avulsos com formatos de caixa ou moldura (figuras 157 e 158). Em 1965, escreveu uma resenha sobre os desenvolvimentos recentes da arte, publicada sob o título "Specific Objects", propondo a nova categoria técnica de "trabalho tridimensional" frente ao que via como o agora inevitável conservadorismo da pintura e da escultura:

Metade ou mais dos melhores trabalhos novos dos últimos anos não foram nem pintura, nem escultura. Normalmente têm apresentado uma relação, íntima ou distante, com uma das duas. Os trabalhos são diversificados e, neles, grande parte do que não é pintura nem escultura também é diversificado. Mas há algumas coisas que acontecem quase em comum ... O desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse em repeti-las ... (Judd, "Specific Objects", p. 74)

Dois anos depois, o artista Robert Morris detalhou um pouco mais a causa "minimalista" contra a pintura (exemplos do trabalho desse artista são mostrados na instalação da figura 153):



157. Donald Judd, instalação na Green Gallery, Nova York, dezembro de 1963. Foto: cortesia da Paula Cooper Gallery, Nova York, fotografia de Rudolph Burkhardt. © Don Judd, 1989.

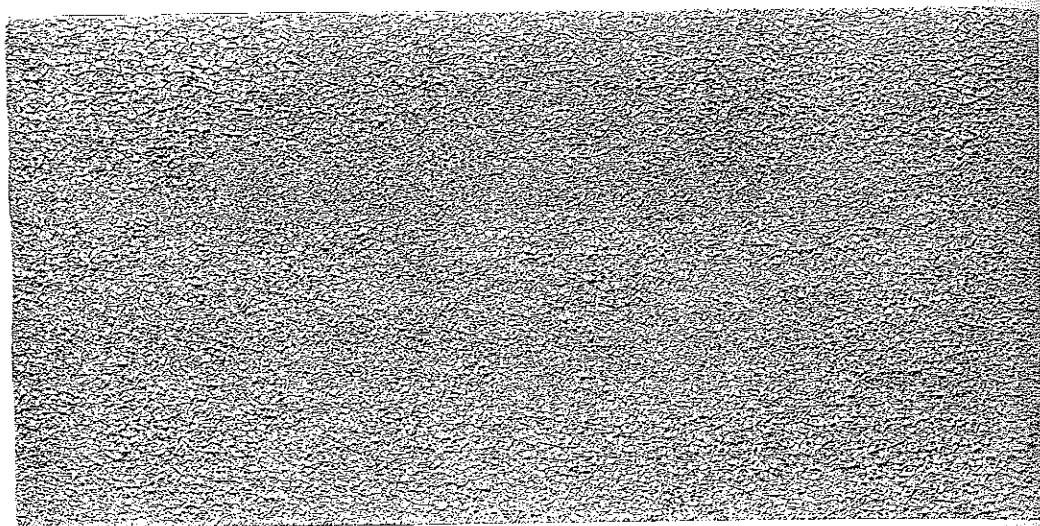


158. Donald Judd, *Untitled (Sem título)*, 1963-1975, tela de metal e madeira com tinta a óleo vermelho cádmio claro, 183 x 264 x 124 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. © Donald Judd.

O problema da pintura não é o seu ilusionismo inelutável *per se*. Mas esse ilusionismo inerente traz consigo uma indefinição ausente ou uma alusão indeterminada. O estilo tornou-se arcaico. O que há nele de especificamente arcaico é a divisibilidade da experiência suscitada por marcas em uma superfície plana. Existem óbvias razões culturais e históricas para que isso aconteça. Por muito tempo, a dualidade entre coisa e alusão sustentou-se sob a força de profundas inovações organizacionais na própria obra. Mas essa força minguou, e suas premissas deixaram de convencer. A dualidade da experiência não é direta o bastante. Aquilo que tem em si a ambigüidade não é aceitável para uma visão empírica e pragmática ... (Morris, "Notes on Sculpture 3: Notes and non Sequiturs", p. 25)

Morris partilhava com Judd a convicção de que uma das tarefas atuais para uma arte moderna era emancipar-se da idéia de que a composição envolvia um processo de relacionamento de partes. Tanto Judd como Morris tendiam a ver o conceito "relacional" da composição como um elemento agora dispensável do legado da tradição européia, embora já no início dos anos 50 o vanguardista francês Yves Klein tivesse sido motivado por uma repulsa similar pelo relacional quando produziu uma série de pinturas monocromáticas "puras" [159].⁵ Judd criticou o trabalho de Caro pelo que via como uma "fragmentação cubista"

⁵ Os argumentos de Klein a esse respeito podem ser encontrados em seu texto "Sorbonne Lecture".



159. Yves Klein, *Monochrome blanc M69 (Monocromia branca M69)*, 1958, óleo sobre tela, 50 x 100 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, Paris. © ADAGP, Paris, e DACS, Londres, 1993.

(Judd, "Complaints Part 1", p. 183). Para Morris, o novo "trabalho tridimensional" decorria de processos menos artísticos e menos especializados de produção e composição:

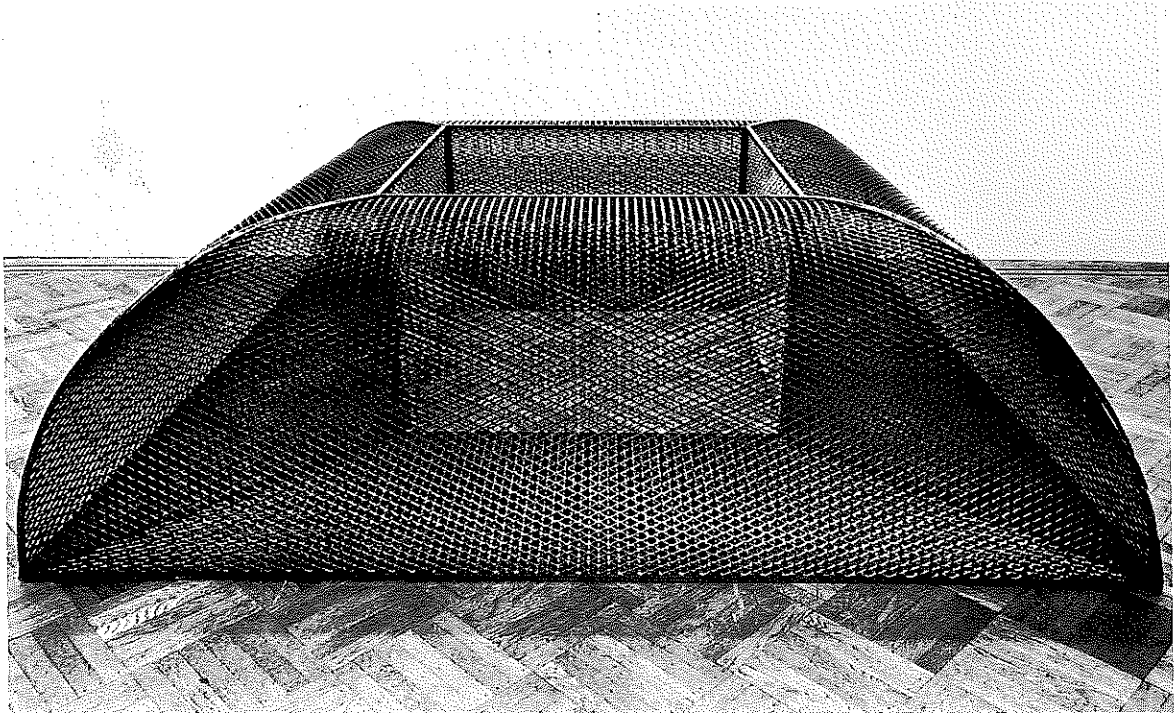
Esse trabalho, que produz a sensação e tem a aparência de abertura, expansibilidade, acessibilidade, consensualidade, repetibilidade, equanimidade, integridade, imediatismo e foi composto mais pela decisão clara do que pelo ofício tateante, pareceria ter algumas implicações sociais, nenhuma delas negativa. Esse trabalho seria sem dúvida entediante para aqueles que anseiam por acesso a uma especialidade exclusiva, cuja experiência confirme sua percepção superior.

(Morris, "Notes on Sculpture 3: Notes and non Sequiturs", p. 29)

Morris estava efetivamente acusando os críticos Modernistas de elitismo. A acusação pode parecer plausível em certos aspectos, mas é preciso levar em conta os objetos físicos que Morris propunha colocar no lugar dos "exclusivos" do olhar dos Modernistas: por exemplo, *Sem título* [160], incluído em suas "Notes and non Sequiturs", das quais foram extraídas as citações acima. O que quer que fosse, não devia ser um objeto que pudesse despertar interesse e atração imediata no leigo desinformado.

Em defesa de trabalhos como esse, pode-se dizer que sua aparência não é o que mais importa – e que têm a intenção explícita de frustrar essa forma de olhar que se delicia com efeitos fenomenais complexos e relações compositivas engenhosas. Sua identidade particular reside, antes, nos processos pelos quais foram compostos e nos materiais de que são feitos. O que Morris parece estar propondo é uma troca de prioridades, uma mudança no modo como identificamos um objeto como um objeto de arte. Na verdade, o que cada vez mais parecia estar em questão nos debates de crítica de arte do final dos anos 60 era se a "arte" precisava de fato de "objetos".

"Notes and non Sequiturs" de Morris foi a terceira de uma série de "notas sobre a escultura" escritas entre 1966 e 1969. Foram publicadas na *Artforum* do verão de 1967 em um número especial sobre a escultura americana. Essa edição trazia também um longo artigo de Michael Fried intitulado "Art and Objecthood", que era um ataque veemente às idéias dos minimalistas tal como ele as entendia e, ao mesmo tempo, uma defesa apaixonada dos valores do Modernismo abstracionista. Caso não tivessem percebido antes, os leitores da *Artforum* estavam sendo contemplados com provas contundentes de um profundo cisma no mundo profissional da arte moderna americana. Nesse caso, quais eram as questões, e o que estava em jogo?



160. Robert Morris, *Untitled (Sem título)*, 1967, tela de aço, 79 x 269 x 269 cm. Coleção particular. Reproduzido com permissão do artista.

Literalismo e presentidade

A argumentação de Fried baseia-se na distinção que faz entre dois modos diferentes de experiência. Em um, o espectador percebe um objeto tal como ele concretamente é, algo que existe no espaço e no tempo. Dessa forma, a experiência é interessante na medida em que a relação entre espectador e objeto pode ser envolvida em drama; ou seja, na medida em que esse relacionamento possa ser tornado "teatral". No outro modo de experiência, o espectador é envolvido por uma configuração formal que parece "instantaneamente presente", de maneira que o sentido de tempo e espaço é suspenso. No primeiro caso, as relações que importam são as que regem a *interação* entre espectador e objeto; no segundo, o que importa são as *relações internas* que conferem à obra de arte sua própria identidade (aos olhos do espectador adequadamente alerta e receptivo).

Para Fried, é o segundo modo de experiência que é introduzido pela arte Modernista autêntica. Os minimalistas, por outro lado, são "literalistas", criadores de "meros" objetos, cujos efeitos dependem do estabelecimento de condições que Fried chama de "teatrais" – condições que conduzem a formas de autoconsciência física e psicológica. O efeito que valoriza é aquela suposta *perda* do sentido de si que ele associa à absorção no "presente" duradouro da obra de arte. Ele afirma que "hoje em dia o teatro e a teatralidade estão em guerra, não só contra a pintura modernista (ou a pintura e a escultura modernistas), mas contra a arte como tal e – na medida em que as diferentes artes possam ser descritas como modernistas – contra a sensibilidade modernista como tal" ("Art and Objecthood", p. 21).

E decompõe a afirmação em três teses sucintas:

- (1) O sucesso e até a sobrevivência das artes passou a depender cada vez mais de sua capacidade de derrotar o teatro ...
- (2) A arte degenera-se ao aproximar-se da condição de teatro ...

(3) Os conceitos de qualidade e valor – e, na medida em que estes são centrais para a arte, o próprio conceito de arte – só são significativos, ou plenamente significativos, *nas artes* individuais. O que está *entre* as artes é teatro.

(Fried, "Art and Objecthood", p. 21)

Para Fried, o modelo de virtude estética é uma obra típica de Caro, que estabelece sua identidade distinta como escultura "instantaneamente", em virtude de suas relações internas e sua sintaxe, de onde quer que seja contemplada. Ao derrotar a condição de teatro, a autêntica obra de arte Modernista suspende ao mesmo tempo o sentido de sua literalidade como objeto e a percepção que o espectador envolvido tem do tempo como duração. Vale citar a conclusão de Fried na íntegra:

Este ensaio será lido como um ataque a certos artistas (e críticos) e como uma defesa de outros. Naturalmente, é verdade também que o desejo de distinguir entre o que é para mim a arte autêntica do nosso tempo e outros trabalhos – que, por mais dedicados, apaixonados e inteligentes que sejam os seus criadores, me parecem compartilhar de certas características aqui associadas aos conceitos de literalismo e teatro – motivou em grande parte o que escrevi. Nessas últimas sentenças, porém, quero chamar a atenção para a total ubiqüidade – a virtual universalidade – da sensibilidade ou modo de ser que caracterizei como corrompido ou pervertido pelo teatro. Somos todos literalistas durante a maior parte ou a totalidade de nossa vida. A presentidade é a graça.

(Fried, "Art and Objecthood", p. 23)



161. Anthony Caro, *Prairie (Pradaria)*, 1967, aço pintado de amarelo fosco, 96 x 582 x 320 cm. Coleção particular. Foto: cortesia da Barford Sculptures.

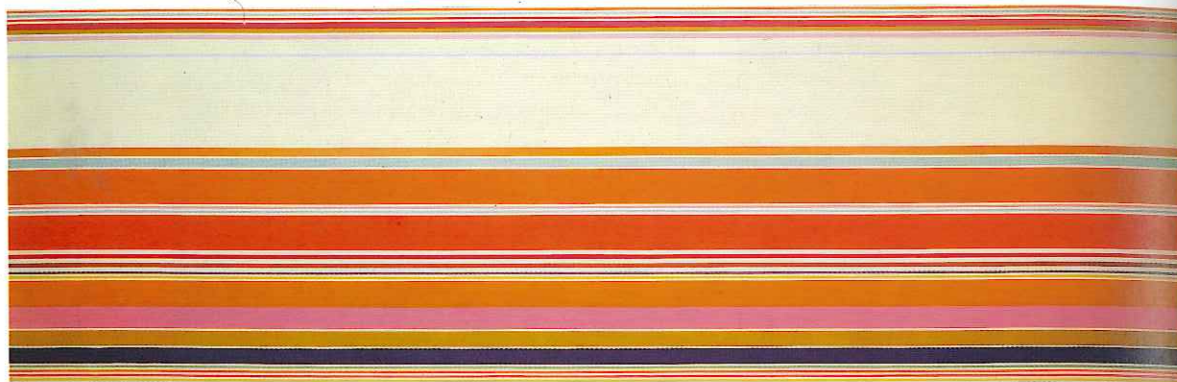


162. Robert Morris, *Untitled (Sem título)*, 1967-1968, 264 pedaços de feltro curtido com 1 cm de espessura, várias dimensões. National Gallery of Canada, Ottawa. Reproduzido com permissão do artista.

Qualquer que seja o significado que se possa dar a isso, trata-se claramente de uma defesa da autonomia da experiência estética e da centralidade dessa experiência para o sentido da existência humana. Em que medida Fried tinha razão em sua crítica aos minimalistas? Será que ele diagnosticou corretamente uma ausência de poder estético nos trabalhos dos mesmos, ou as virtudes desses trabalhos eram tais que seus preconceitos estéticos o impediram de percebê-los?

Podemos explorar mais essas questões mediante uma comparação de trabalhos específicos. Quando a escultura de Caro, *Pradaria* [161], foi exposta em Londres, no outono de 1967, foi saudada por Fried como uma obra-prima, a melhor obra de arte de um inglês desde Constable (em conversa com Charles Harrison na época). *Sem título* [162] é um trabalho em feltro de Morris. Os primeiros trabalhos dessa série também foram feitos em 1967, dando início à exploração daquilo que o artista chamou de "antiforma" (ver Morris, "Anti-Form" e "Notes on Sculpture 4: Beyond Objects").

A impressão imediata que se tem ao ver *Pradaria* pela primeira vez é que as quatro barras paralelas estão pairando no ar. O resto da estrutura serve para estabelecer as condições dessa ilusão. Na verdade, uma delas está soldada à superfície de uma placa vertical; outra tem as extremidades presas nos pontos em que se apóia nas chapas inclinadas para fora, unindo assim a estrutura toda, enquanto as duas restantes, em aparente contradição com as leis da física, são sustentadas apenas por um único ponto próximo a uma das extremidades. A tensão é reduzida mediante o aumento do peso das extremidades curtas dessas barras. Examinando mais de perto, percebe-se uma junção em cada uma delas, no lado mais longo da solda. Esse método de construção permite em parte o arranjo apresentado pela obra. Mas as evidências desse mesmo método são ocultas sob uma camada uniforme de tinta. Faz-se assim a sugestão de que a junção é irrelevante para a *aparência* da escultura. Um engenheiro competente poderia descobrir como a escultura foi feita e fazer algumas deduções sobre como ela deveria ser montada. E no entanto, de algum modo, essa



163. Kenneth Noland, *Magus (Mago)*, 1967, acrílico sobre tela, 255 x 686 cm. Propriedade do sr. e sra. David Mirvish, Toronto. © Kenneth Noland, DACS, Londres/VAGA, Nova York, 1993.

forma de reconstrução parece imprópria para o que deve ser o *efeito* pretendido da obra, que é o de uma coisa visualmente complexa, mas percebida como um todo indivisível. O exame mais acurado que revela o ponto de junção das barras – e portanto a ruptura em sua extensão aparentemente contínua – não é o tipo de exame que a aparência da obra convida a fazer. Em outras palavras, uma espécie de fidelidade à *visão* ou *idéia* da obra teve precedência sobre o que foi chamado de “fidelidade aos materiais”.⁶ É claro que *Pradaria* era um tipo de objeto. Vista como uma obra de arte Modernista, porém, ela existe para ser objeto da *visão* e, como tal, para ser ao mesmo tempo “instantânea” e “inesgotável”: “instantânea” no sentido a que nos referimos antes – porque sua identidade é supostamente apreendida de uma vez só e como um todo pelo espectador estacionário – e “inesgotável” devido à “retidão” incomparável de suas relações. Para o crítico abstracionista, esta “retidão” não tem nada a ver com o estabelecimento, pela escultura, de alguma referência figurativa – por exemplo, a referência ao tipo de paisagem aberta que o título poderia sugerir. Ao contrário, se uma tal leitura tivesse de ser considerada como parte integrante do sentido da obra, o crítico abstracionista a veria como um comprometimento da identidade dessa obra como *escultura*, assim como os trabalhos contemporâneos e compatíveis de Noland (figura 163, por exemplo) ficariam comprometidos em sua identidade como pintura se sugerissem ser vistos como tipos de imagem. (Na verdade, “ouro pradaria” [*prairie gold*] era o nome de fábrica para a cor específica que Caro escolheu. Embora possamos dizer que o nome já não pode ser inteiramente divorciado do efeito da escultura, ele parece ter sido adotado tarde demais no processo de composição para ter sido determinante no formato da escultura. Segundo o testemunho do próprio Caro [em D. Waldman, *Anthony Caro*, p. 61], em dado momento a escultura foi pintada de azul.)

O trabalho de Morris apresenta diversos pontos de contraste. Não é composto por um conjunto em desenvolvimento de relacionamentos formais entre diferentes componentes. É todo feito com um único material, feltro, e um só processo, o corte. É apenas o resultado da aplicação desse processo a esse material. Podemos fazer mais algumas deduções. O fato, por exemplo, de as tiras serem de diferentes comprimentos e larguras sugere que o processo foi relativamente informal e aplicado sem regularidade mecânica. Frente a esse trabalho, seria impróprio falar de realização de uma *visão* ou de *retidão* das relações. Por um lado, o que é visível tem pouco interesse do ponto de vista da engenhosidade ou complexidade formal; por outro lado, as relações específicas entre as várias par-

⁶ A “fidelidade aos materiais” foi associada particularmente ao movimento Arts and Crafts e, em seguida, à extensão de seu *ethos* à prática da escultura. Segundo essa doutrina, um trabalho feito em madeira deveria ter uma forma e uma superfície próprias a esse material; um trabalho de pedra deveria expor, e não ocultar, as propriedades de dureza, fragilidade etc.

tes materiais estão presumivelmente sujeitas a mudança. Transportar a obra de uma situação de visualização para outra causa inevitavelmente uma alteração do arranjo formal específico pelo qual o espectador pode tê-la conhecido. Se a obra é interessante como um tipo de idéia, deve ser porque desloca a nossa atenção do objeto de arte acabado para o processo pelo qual os materiais tomam forma – para o ponto exato de interação entre intenções e materiais que *Pradaria* oculta sob sua camada de tinta.

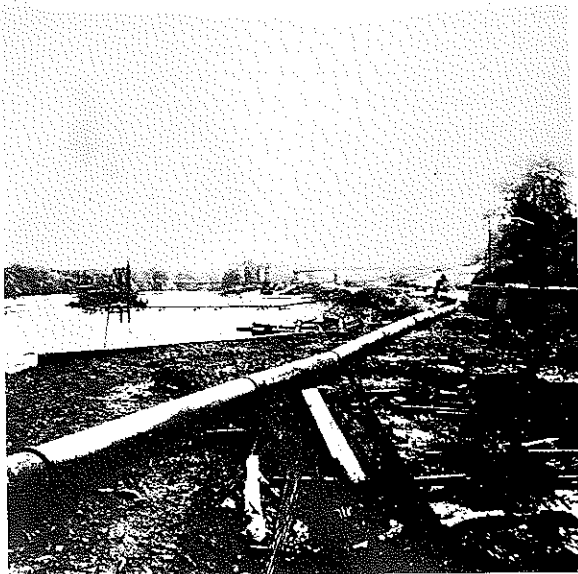
Pradaria tem uma única forma visível apropriada, que ao mesmo tempo gera e corresponde à forma apreendida pelo espectador competente. Seus materiais existem como materiais de arte enquanto forem portadores daquela forma apreendida ou intuída. Por outro lado, os componentes da peça de feltro de Morris podem receber um número infinito de formas, algumas das quais ainda seriam, presumivelmente, formas daquela obra de arte. Com efeito, pode-se dizer que vir a conhecer a obra é sentir, dentre os arranjos concebíveis de seus componentes, quais seriam os da forma da obra e quais não. Será que eles têm de assumir a forma de pilha? Será que as peças poderiam ficar espalhadas pela sala? Ou em duas salas? Ou em um campo? Poderiam estar penduradas em um varal? Para nós, fazer essas perguntas não é só indagar qual é a forma da obra. É também considerar os termos com os quais poderíamos resolver questões desse tipo; ou seja, é considerar os próprios fundamentos sobre os quais isolamos algo como “arte”, “obra” ou “objeto”. É talvez também reconhecer que, ao realizarmos essa seleção, arriscamo-nos a fazer a suposição de que os nossos *eus* que contemplam podem ser isolados do desordenado mundo de materiais e processos no qual se encontra o nosso ser e o da obra. Talvez a forma real da obra de feltro de Morris seja *qualquer arranjo* de seus materiais, ou qualquer arranjo que cumpra uma condição básica: *servir para colocar essas questões*. Ver esse questionamento como uma função crítica da obra de Morris é oferecer uma objeção à desqualificação dessa obra por Fried como “teatral” e do relacionamento do espectador com ela como “cúmplice”.

Podemos tirar uma conclusão importante do contraste de prioridades e valores revelado nessa comparação. Tanto em sua forma do início deste século, associada a escritores como Clive Bell e Roger Fry, como na forma posterior que lhe foi dada por Greenberg, a teoria Modernista tendeu implícita ou explicitamente a distinguir os valores da arte moderna dos da modernização técnica e científica.⁷ Modernismo e modernidade, antes tão intimamente ligados, parecem ter-se separado há muito. A experiência pela qual a arte acaba sendo reconhecida e definida na crítica Modernista é a experiência intuitiva e supostamente desinteressada de um valor emocional ou espiritual. O aspecto crítico desse valor apóia-se precisamente no fato de estar divorciado de considerações de utilidade. Para Morris, por outro lado, a manufatura é a própria atividade pela qual a natureza e a existência humanas são definidas. Em seu conceito do que é ser artista, aplicar um processo a um material é agir *naturalmente*, mesmo que os materiais sejam sintéticos e os processos, industriais. A arte é assim definida como um tipo de atividade, interação ou forma de mudança.

Dada a noção de Fried do tipo de experiência que ele procura na arte, não é difícil entender por que rebaixava a obra de Morris como teatral. Mas e se a experiência da arte fosse concebida em termos da forma de atividade inquieta e questionadora que a obra de Morris propõe? Um trabalho como *Pradaria* poderia então ser visto como conceitualmente frágil, dependente de condições de exposição altamente especializadas e de um espectador já sintonizado e receptivo. Como representante desse tipo de espectador, Fried valoriza obras como *Pradaria* por sua auto-suficiência; pela sensação de plenitude e de “presentidade” duradoura que eles podem oferecer. Contudo, de acordo com uma versão influente da “condição pós-moderna”, esse sentido de plenitude e completude é produto de uma ilusão e, portanto, desfrutar dele é essencialmente nostálgico. Se realmente for esta a forma de desfrute que a arte Modernista permite, então o que identifica uma obra como *pós-moderna* é a sua apresentação da própria *impossibilidade* de plenitude – de fato, sua manifestação da “ausência de presença”.⁸

⁷ Ver, por exemplo, Bell, “The Aesthetic Hypothesis” (1914), e Fry, “An Essay in Aesthetics” (1909).

⁸ Ver Jean-François Lyotard, “Answering the Question: What is Postmodernism?”; e Victor Burgin, “The Absence of Presence: Conceptualism and Post-Modernisms”.



164. Robert Smithson, Monumento Grandes Tubulações (esquerda) e Monumento Fonte (direita), de "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey" (Passeio pelos monumentos de Passaic, New Jersey), *Artforum*, dezembro de 1967. Reproduzido de *The Writings of Robert Smithson*, 1979, New York University Press, com permissão de Nancy Holt.

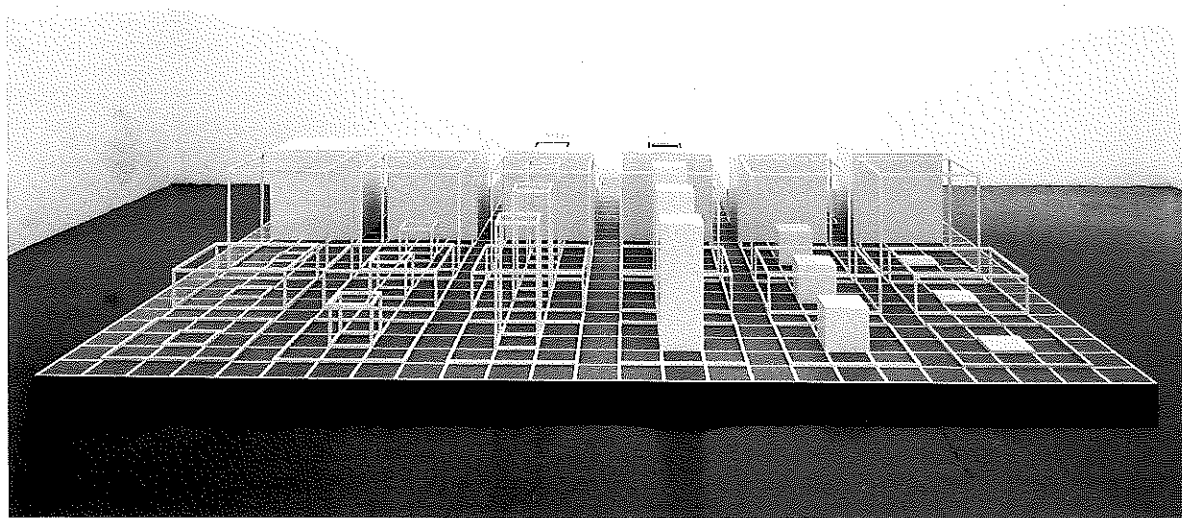
Será que devemos ler o Fried de 1967 como um elitista que procurava defender os bastiões decadentes de um Modernismo conservador, como uma espécie de Canute* brandindo sua vassoura estética contra a maré montante do pós-moderno ou como um bravo defensor dos valores humanos insubstituíveis que se encontram ameaçados por formas de teatralidade meramente sensacionais e pelo fascínio por formas de novidade meramente jornalísticas? Seria razoável considerá-lo justificado em sua defesa da importância crítica do estético, mas equivocado ou simplesmente parcial demais em sua seleção dos objetos que vê como exemplos do estético? (Esta é a avaliação feita por Rosalind Krauss em seu ensaio "A View of Modernism".) De que modo as nossas respostas a perguntas desse tipo afetam as nossas respostas à arte em questão, e vice-versa?

1967-1972: novas vanguardas

As perguntas com que encerramos a seção anterior são perguntas abertas, ou seja, convidam à especulação sobre as questões tratadas e não exigem decisões entre posições alternativas. O que é indiscutível, porém, é que, embora na prática ainda houvesse pintura e escultura no espírito Modernista, no final dos anos 60 e início dos 70, a abstração Modernista foi virtualmente eclipsada como recurso prioritário para os artistas mais jovens e como tema de interesse crítico para novos autores, não só nos Estados Unidos como em todo o vasto campo da arte moderna ocidental.

Entre outras colaborações na edição da revista *Artforum* do verão de 1967, havia os artigos "Towards the Development of an Air Terminal Site", de Robert Smithson, e "Paragraphs on Conceptual Art", de Sol LeWitt. Smithson defende uma forma de *land art*: uma arte que toma forma mediante a exploração de "lugares" e que aborda os diferentes recursos do mundo natural e industrial sem pressuposições sobre quais materiais são "artísticos". O seu *Passeio pelos monumentos de Passaic* [164] apresenta uma estetização irônica do mundo tradicionalmente sem estética dos detritos industriais e da expansão

* N. do T. Canute ou Knud – combativo rei dinamarquês que derrotou Edmundo II da Inglaterra em 1016; invadiu a Escócia em 1027 e expulsou Olaf II da Noruega em 1028.



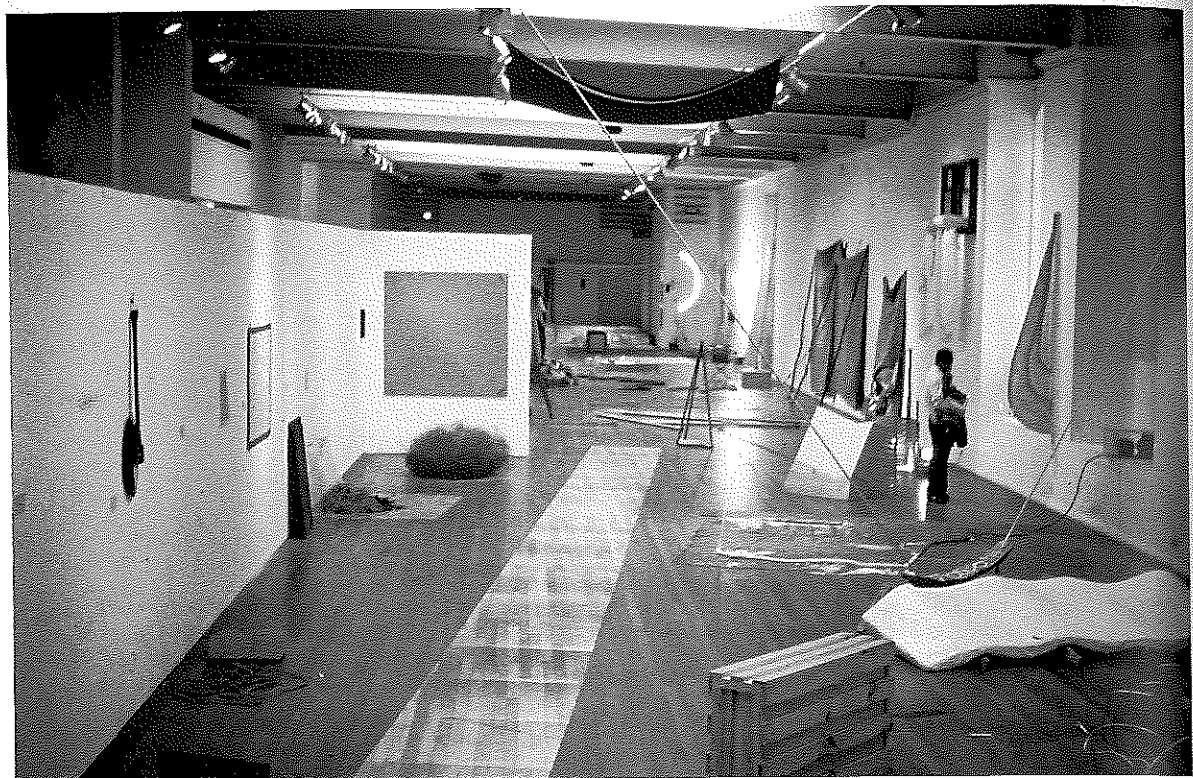
165. Sol LeWitt, *Serial Project Nº 1 (ABCD)*, (*Projeto em série nº 1(ABCD)*) 1966-1967, esmalte cozido sobre alumínio, 51 x 39 x 399 cm. Coleção, Museum of Modern Art, Nova York. Doação de Agnes Gund e aquisição (por troca). © 1993 Sol LeWitt/ARS, New York.

urbana. LeWitt argumenta que “a própria idéia, ainda que não concretizada visualmente, é uma obra de arte como qualquer produto acabado” (“Paragraphs on Conceptual Art”, p. 80; ver figura 165). Isso está bem longe de “All that Matters is Results”, de Greenberg (*The Open University*, “Greenberg on Criticism”). Como testemunham esses textos, o estilo enxuto associado ao Minimalismo nos anos 1963-1966 serviu como prelúdio para vários tipos de trabalho informal ou “antiformal” em três dimensões, para formas de performance, instalação e extensão no “campo expandido” das paisagens, propostas e objetos imaginários.

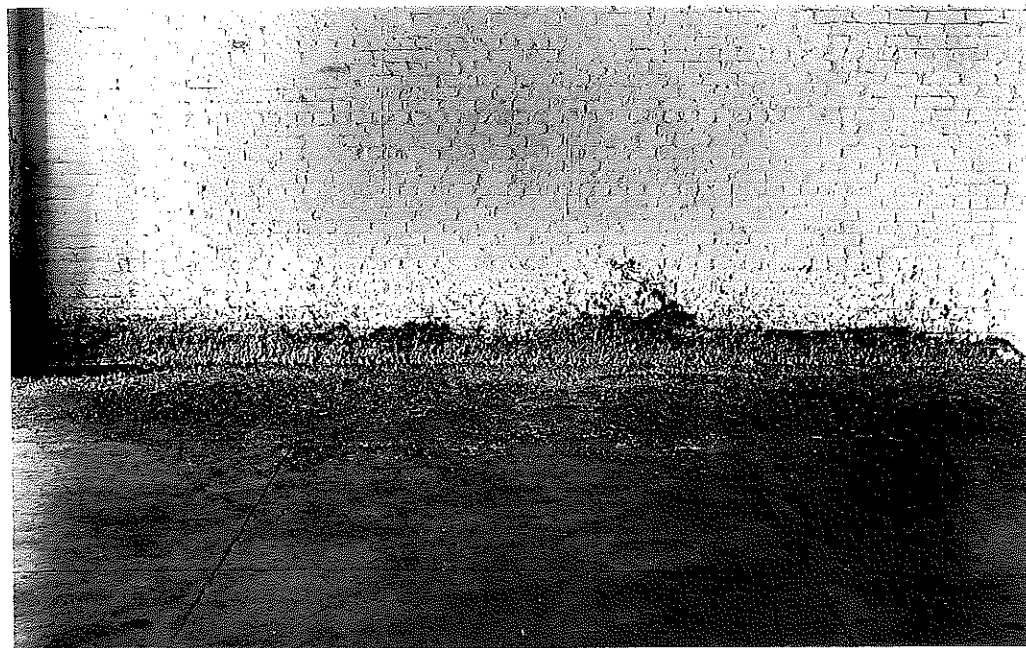
A *land art* e a arte conceitual surgiram no final dos anos 60 e início dos 70 como tendências bem distintas no contexto dessa ruptura mais geral com as formas tradicionais de prática. No início, porém, era mais fácil perceber que ocorrera uma mudança generalizada de prioridades do que discriminar entre posições diferentes. Essa mudança era reconhecida em uma série de exposições internacionais de grande escala montadas entre 1969 e 1972, cada uma tentando fazer um levantamento geral das várias produções do que parecia ser uma vanguarda ampla e cosmopolita.

Uma das primeiras dessas exposições, “Quando as atitudes se tornam forma” [*When Attitudes Become Form*], foi montada em Berna, Londres e Krefeld entre março e setembro de 1969 (a figura 166 mostra duas vistas da exposição em sua montagem londrina). Além da representação de várias formas de *land art* e de arte conceitual, essa mostra incorporava a tendência antiformal americana à qual Morris estava associado (a figura 167 é um exemplo de um trabalho desse tipo, feito por Richard Serra), o movimento da Arte Povera na Itália e a obra de Joseph Beuys e seus seguidores na Alemanha [168].⁹ Uma característica distintiva dessas exposições era o convite aos artistas para instalar seus próprios trabalhos. No caso daqueles que faziam suas obras no local, com materiais percebíveis ou relacionadas a espaços específicos, o comparecimento dos artistas era condição necessária para sua inclusão. Esse ajuntamento de artistas de vários países e continentes levou a uma rápida troca de informações e ao estabelecimento de redes internacionais de contato e amizade. O próprio termo “exposição” tornou-se elástico. Em alguns casos, uma insti-

⁹ O movimento da Arte Povera foi uma variante especificamente italiana das tendências antiformais e supostamente libertárias que proliferaram no final da década de 60; ver Harrison e Wood, *Art in Theory*, p. 886.



166. Vista de instalações da exposição "When Attitudes Become Form" ("Quando as atitudes se tornam forma"), ICA, Londres, setembro de 1969. Fotos: Charles Harrison.



167. Richard Serra, *Splashing (Borrifo)*, 1968, chumbo, 46 x 792 cm. Instalado na Castelli Warehouse, Nova York, 1968 (destruída). Foto de Harry Shunk reproduzida por cortesia da The Place Gallery, Nova York. © Richard Serra/ARS, Nova York.

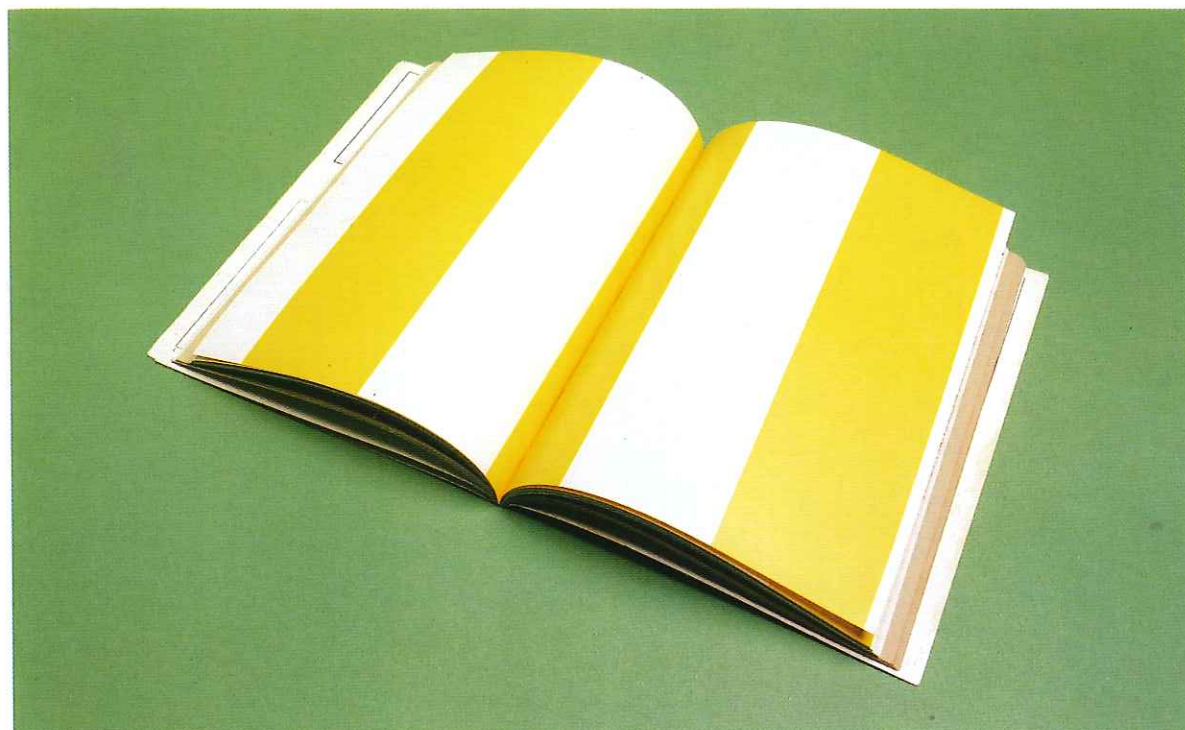


168. Joseph Beuys, *Das Rudel (A matilha)*, 1969, perua Volkswagen com trenós (Documenta, 1983). Foto: Charles Harrison.

169. Victor Burgin, "Any moment previous to the present moment ..." ("Algum momento antes do momento presente ..."), *Studio International*, julho/agosto de 1970, p. 28. Reproduzido com permissão do artista.

0
ANY MOMENT PREVIOUS TO THE
PRESENT MOMENT
1
THE PRESENT MOMENT AND ONLY
THE PRESENT MOMENT
2
ALL APPARENTLY INDIVIDUAL
OBJECTS DIRECTLY EXPERIENCED
BY YOU AT 1
3
ALL OF YOUR RECOLLECTION AT
1 OF APPARENTLY INDIVIDUAL
OBJECTS DIRECTLY EXPERIENCED
BY YOU AT 0 AND KNOWN TO BE
IDENTICAL WITH 2
4
ALL CRITERIA BY WHICH YOU
MIGHT DISTINGUISH BETWEEN
MEMBERS OF 3 AND 2
5
ALL OF YOUR EXTRAPOLATION
FROM 2 AND 3 CONCERNING THE
DISPOSITION OF 2 AT 0
6
ALL ASPECTS OF THE DISPOSITION
OF YOUR OWN BODY AT 1 WHICH
YOU CONSIDER IN WHOLE OR IN
PART STRUCTURALLY ANALOGOUS
WITH THE DISPOSITION OF 2
7
ALL OF YOUR INTENTIONAL BODILY
ACTS PERFORMED UPON ANY
MEMBER OF 2
8
ALL OF YOUR BODILY SENSATIONS
WHICH YOU CONSIDER CONTIN-
GENT UPON YOUR BODILY CONTACT
WITH ANY MEMBER OF 2
9
ALL EMOTIONS DIRECTLY EXPERI-
ENCED BY YOU AT 1
10
ALL OF YOUR BODILY SENSATIONS
WHICH YOU CONSIDER CON-
TINGENT UPON ANY MEMBER OF 9
11
ALL CRITERIA BY WHICH YOU
MIGHT DISTINGUISH BETWEEN
MEMBERS OF 10 AND OF 8
12
ALL OF YOUR RECOLLECTION AT 1
OTHER THAN 3
13
ALL ASPECTS OF 12 UPON WHICH
YOU CONSIDER ANY MEMBER OF 9
TO BE CONTINGENT

tuição melhor equipada reuniria pessoas, objetos, documentos e filmes, montando performances, simpósios e outros encontros. Em outros casos, o catálogo era a "exposição", veiculando trabalhos na forma de propostas, relatórios e esboços. A edição da revista inglesa *Studio International* do verão de 1970 assumiu a forma de uma exposição desse tipo, sob a direção do editor convidado Seth Siegelau, um empreendedor americano de vanguarda. Seis críticos dos Estados Unidos, da Itália, da França, da Inglaterra e da Alemanha foram convidados a selecionar alguns artistas. Estes receberam então um certo número de páginas para a publicação de relatórios ou fotografias, ou para a realização de obras de arte especialmente concebidas para a ocasião. Uma característica notável dessas iniciativas era que levantavam problemas de definição. Para ser mais exato, chamavam a atenção para os



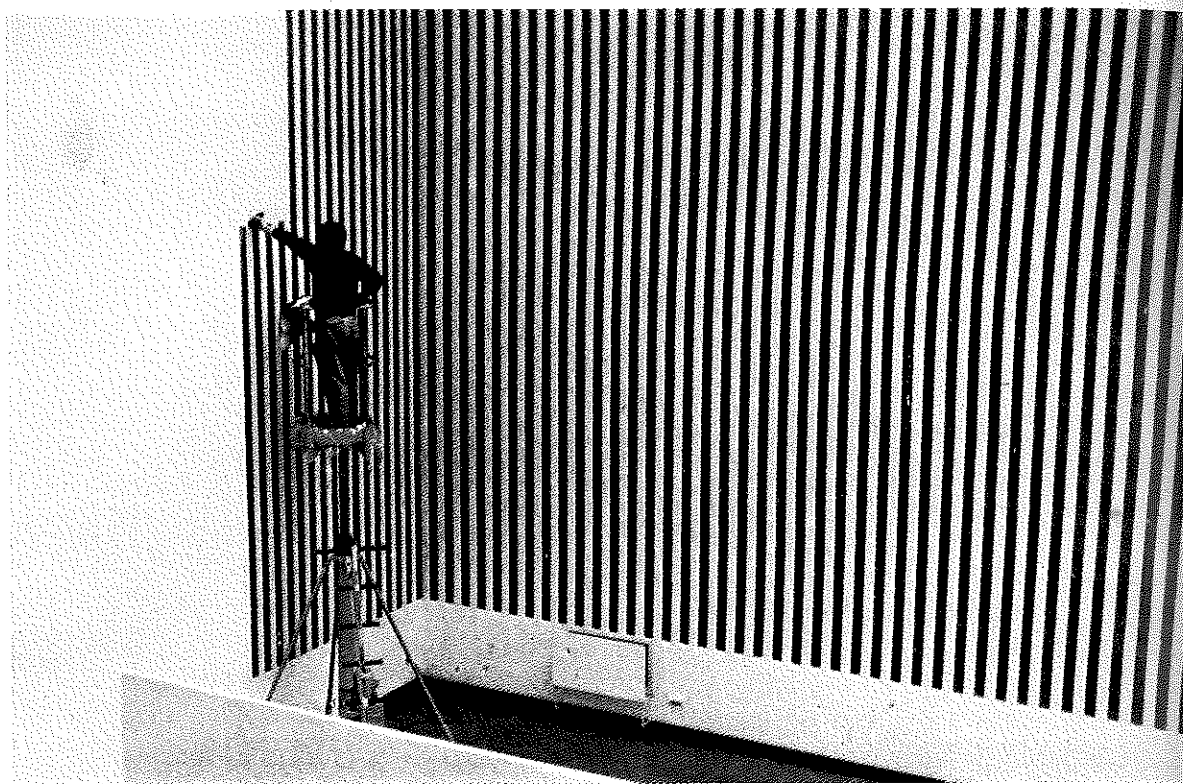
170. Daniel Buren, página dupla de sua contribuição para a *Studio International*, julho / agosto de 1970. © ADAGP, Paris, e DACS, Londres, 1993.

complexos relacionamentos entre conceito artístico, objeto de arte e meio de apresentação. O artista inglês Victor Burgin preencheu as páginas que lhe foram designadas com uma forma de trabalho conceitual [169]. O trabalho de Burgin usa palavras impressas como meio e, na medida em que estas definem um objeto, é este que se forma na mente do espectador. O conceito que está por trás do trabalho é o conceito de algo assim *como uma obra de arte*.

Sugerimos anteriormente que o desenvolvimento da arte americana no final dos anos 50 e nos anos 60 levantou a questão da contínua centralidade da pintura e da escultura. Os conceitos de pintura e escultura não foram de todo abandonados pelas novas vanguardas dos anos 60, mas revistos e ampliados de maneiras que tendiam a sublinhar sua relevância e autoridade *como* conceitos. Dois exemplos bastarão, um relativo à "pintura" e outro à "escultura".

Na "Exposição de verão" de 1970 da *Studio International*, o crítico francês Michel Claura transferiu seu espaço de oito páginas para Daniel Buren, que deu instruções para que fossem impressas com largas listras brancas e amarelas [170]. Em 1967, Buren expusera com três outros pintores na Bienal dos Jovens em Paris: cada um adotara um motivo único como marca pessoal, simplesmente repetindo-o num trabalho após outro.¹⁰ O motivo de Buren eram listras verticais alternadas entre o branco e outra cor. No momento de escrever, seu trabalho ainda assume a forma de tela pintada ou papel impresso em branco e outra cor, com dimensões e meios de aplicação variando segundo a estratégia adotada pelo artista para diferentes exposições e instalações [171]. O objetivo desse trabalho não é ser esteticamente agradável, mas ser notado: chamar a atenção tanto para a sua própria "neutralidade", sua falta de interesse formal, atração estética, conteúdo emocional e assim por diante, quanto para a sua diferença em relação ao seu "recipiente" ou cenário circundante:

¹⁰ A declaração conjunta divulgada pelos artistas na ocasião é reproduzida em Harrison e Wood, *Art in Theory*.



171. Daniel Buren, vista da instalação na Prospect 68, Düsseldorf, setembro de 1968. Reproduzido em *Studio International*, janeiro de 1969, p. 47. © ADAGP, Paris, e DACS, Londres, 1993.

Assim, a localização assume uma considerável importância por sua fixidez e sua inevitabilidade; torna-se a “moldura” (e a segurança que ela pressupõe) no próprio momento em que nos faziam crer que tudo o que ocorre dentro destrói todas as molduras (algemas) existentes para atingir a “liberdade” pura. Um olhar claro reconhecerá o que se quer dizer com liberdade na arte, mas um olhar um pouco menos educado enxergará melhor do que se trata ao adotar a seguinte idéia: que o local ... em que uma obra é vista é a sua moldura (seu limite).

(Buren, “Beware!”, p. 104)

Na teoria Modernista, o poder libertador da arte estava associado às relações internas da obra individual (“o que ocorre dentro”) e ao potencial destas para envolver completamente o espectador, transportando-o assim das contingências de tempo e lugar para um sentido permanente de “presentidade” (pelo menos na imaginação). Buren, por outro lado, propõe uma total exclusão de tudo o que possa tentar satisfazer ao gosto em função de uma liberdade imaginária. Dada a ausência de interesse ou variedade formais, as únicas relações a que o espectador pode conferir algum significado são as existentes entre a obra e seu contexto. A intenção de Buren é que o trabalho, portanto, chame a atenção não só para si mesmo, mas também para as circunstâncias do seu – e também, por implicação, do nosso – refreamento. Ele pretende relançar a “pintura” como prática da teoria, pois “a teoria, e apenas a teoria, como todos sabemos, pode possibilitar uma prática revolucionária” (“Beware!”, p. 104). Um sentido convencional da pintura, portanto, está à espreita nos bastidores do trabalho de Buren, mas só como imagem do que deve ser negado e transcendido.

Um segundo exemplo é dado pelo trabalho de um artista inglês constantemente associado à prática da *land art*. Richard Long já usava locais e materiais da paisagem para fazer o que chamava de “escultura” quando ainda era aluno, em 1967, no curso avançado de escultura da St. Martin School of Art em Londres [172, 173]. Em dezembro de 1967, “insta-



172. Richard Long, *A Line Made by Walking* (*Uma linha feita pelo andar*), dezembro de 1967, fotografia.
© Cortesia da Anthony d'Offay Gallery, Londres.

lou" um trabalho a nordeste de Londres. Em sua própria descrição, a obra consistia em "dezesesseis peças similares dispostas irregularmente em torno de uma área de 6.218 km². Junto a cada peça havia uma placa com informações. Assim, um espectador poderia ver apenas uma peça (nenhuma informação era dada para localizar as demais), mas teria uma percepção mental do todo" (citado em C. Harrison, "Some Recent Sculpture in Britain", p. 32).

Com a noção de escultura como algo "realizado" na mente, Long pode ter aproveitado a noção Modernista de que a experiência da arte é, em sua essência, intuitiva, mas colocou sua obra estrategicamente fora do alcance da exigência friediana de "presentidade" que a noção normalmente implicava. Uma história corrente na época serve como uma espécie de parábola das diferentes premissas estéticas que orientavam os escultores dos dois



173. Richard Long, *Turf Circle* (*Círculo de relova*), Inglaterra, 1966. Foto: Prudence Cuming Associates.
© Cortesia da Anthony d'Offay Gallery, Londres.

lados da ruptura com as prioridades Modernistas. Em 1967, Caro era ainda uma figura de destaque nas sessões de crítica prática da St. Martin School. Certa ocasião, assim diz a história, deparou-se com um arranjo de gravetos no salão de exposições do departamento de escultura.

Seguiu-se uma conversa. Caro: "O que é isso?". Long: "É uma peça de uma escultura de duas peças". Caro: "Então me mostre a outra peça". Long: "Está no alto de Ben Nevis". Caro: "Então como posso avaliá-la se não posso ver tudo?".

(C. Harrison, "Sculpture's Recent Past", p. 32)

A história pode ser apócrifa, mas com certeza é representativa de um tipo de conversa que ocorria em várias escolas de arte da Grã-Bretanha no final dos anos 60 e no início dos 70. Não pretendemos, porém, sugerir que o trabalho da nova geração de artistas de vanguarda fosse universalmente confrontado por uma firme oposição. Ao contrário. É evidente que Long estava contente em promover seu trabalho sob a bandeira da "escultura", e que, também, o trabalho atraía considerável apoio institucional e da crítica praticamente desde o momento de sua primeira publicação e exposição em 1968-1969. O trabalho de Long é exemplo de um tipo de obra que foi absorvida pelas instituições e mercados da escultura moderna a despeito de não conseguir parecer uma forma Modernista de escultura. Ou melhor, foi absorvida precisamente devida ao seu sucesso em parecer outra coisa, em uma época em que uma geração emergente de artistas, escritores, curadores e colecionadores passava a ver o Modernismo, em sua forma americana, como entrincheirado e dominante e *ao mesmo tempo* como conservador e esgotado do ponto de vista crítico. Embora aparentemente isento do tipo de propósito político anunciado pelo trabalho de Buren, o trabalho de Long na paisagem tem uma importante característica em comum com a arte reconhecidamente pós-modernista do artista francês: seu efeito não depende tanto das relações formais internas da exibição individual quanto de um tipo de ressonância estabelecida entre a obra e o ambiente.

Embora as obras de Buren e de Long distanciem-se consideravelmente dos conceitos tradicionais de pintura e escultura, seus efeitos são alcançados por meio de formas de exibição; e, seja qual for o papel da linguagem verbal no estabelecimento do sentido dessa exibição, ele é desempenhado em um nível "secundário". Na arte conceitual, por outro lado, as formas inelutavelmente lingüísticas de pensar, discutir, definir e interpretar a arte tornam-se os próprios materiais da prática da arte. Em algumas das formas iniciais de arte conceitual, sobretudo as praticadas pelos artistas americanos Lawrence Weiner e Robert Barry, as "obras" assumem a forma de declarações [174]. No caso de Weiner, as declarações servem para descrever certas circunstâncias materiais. Estas podem ou ser deixadas como possibilidades não realizadas, abertas a uma gama de interpretações que vão do literal ao metafórico, ou ser realizadas numa forma específica, servindo então de exemplificação da declaração. A contribuição de Weiner para a versão londrina da mostra "Quando as atitudes se tornam forma" foi *Um rio atravessado*. Ela foi "exposta" simplesmente na forma de uma etiqueta na galeria, com o título, a data e o número de catálogo. As declarações de Barry, por outro lado, descrevem "objetos" que podem ser pensados, mas não feitos, vistos ou definidos. Sua contribuição para a mostra "Atitudes" foi: "Algo que está perto no tempo e no espaço mas ainda não é conhecido por mim", uma obra identificada simplesmente por uma nota impressa na parede da galeria, junto com o nome do artista e a data.

Embora não possam ser concebidos sensatamente como formas de pintura ou de escultura, pode-se dizer que trabalhos como os de Weiner e Barry ainda apresentam ao espectador uma forma de objeto de contemplação — mesmo que esse objeto seja imaginário. Na forma mais "analítica" de arte conceitual, porém, a atividade do espectador como leitor não é concebida como uma forma de contemplação, mas, antes, como um processo de indagação empreendido num espírito de ceticismo. Esse ceticismo concentra-se especificamente nas premissas teóricas da crítica Modernista e nas premissas informais da cultura Modernista, vistas como uma espécie de sistema mítico. Assim, por exemplo, *Pintura secreta* de Mel Ramsden [175] ironiza o fato de a linguagem ser um meio supostamente distinto da arte e *ao mesmo tempo* fonte de informação sobre o conteúdo e o sentido da arte.

One regular rectangular object placed
 across an international boundary allowed
 to rest then turned to and turned
 upon to intrude the portion of
 one country into the other

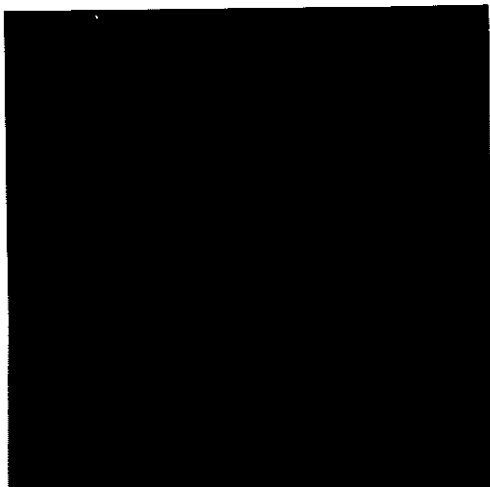
174. Trabalho de Lawrence Weiner, de *Statements (Declarações)*, 1968. The Louis Kellner Foundation/Seth Siegelau, Nova York. © Lawrence Weiner.

Em vez de pinturas, Kosuth apresenta uma série de ampliações fotográficas de verbetes de dicionário para palavras que podem ocorrer em uma discussão sobre a pintura (figura 176).

A tendência analítica da arte conceitual está associada principalmente ao trabalho do Art & Language. O nome foi originalmente adotado em 1968 pelos artistas ingleses Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell para formalizar relações de trabalho que se tinham desenvolvido entre eles ao longo dos dois anos anteriores (a figura 177 mostra um trabalho produzido durante esse período). No ano seguinte, sua publicação *Art-Language* serviu para atrair outros artistas na Inglaterra e nos Estados Unidos, entre os quais Ramsden, Ian Burn e Joseph Kosuth (respectivamente, inglês, australiano e americano, porém os três trabalhando em Nova York), Philip Pilkington e David Rushton, então estudantes de arte na Inglaterra, além de Charles Harrison, co-autor do presente texto.¹¹

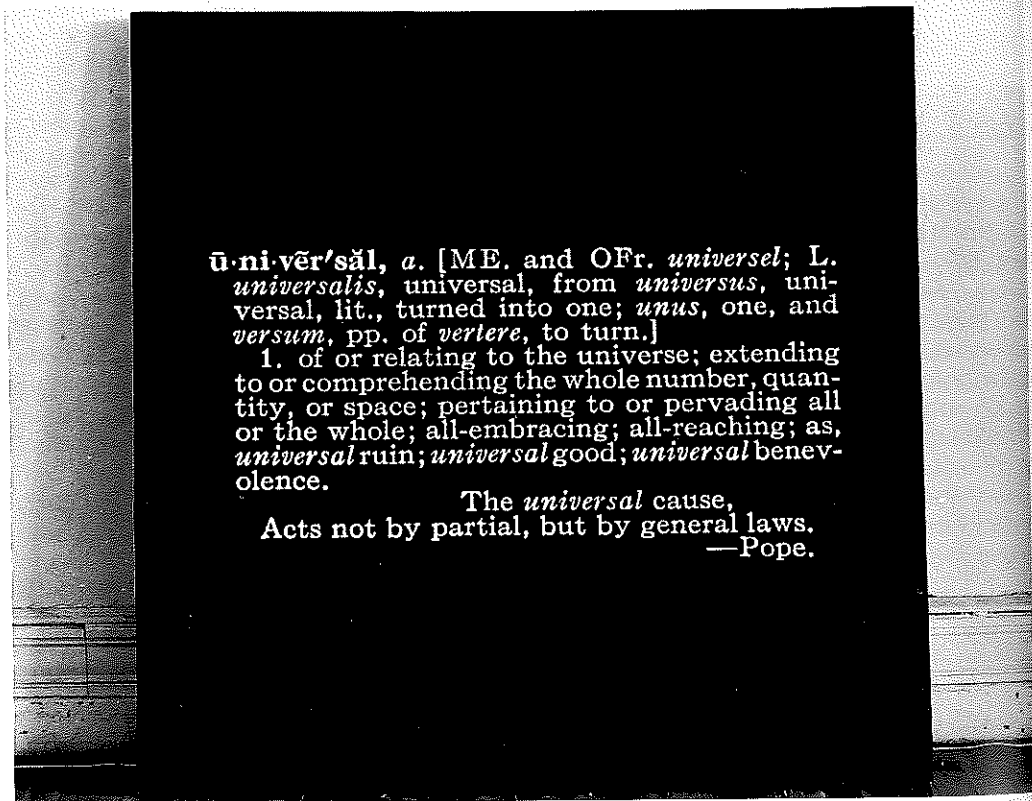
Na arte conceitual "analítica" do grupo Art & Language, presumia-se que já não havia boas razões para sustentar a divisão de trabalho tipicamente Modernista entre artista e crítico, segundo a qual se supunha que o artista fosse um "fazedor" desarticulado em cujo

¹¹ O número dos que se identificaram com o Art & Language na Inglaterra e nos Estados Unidos alcançaria um máximo de trinta até 1976, antes de reduzir-se ao seu estado presente: no momento em que este texto estava sendo escrito, Baldwin e Ramsden continuavam trabalhando juntos como artistas dessa corrente, e Harrison continua associado a eles como escritor. Seus escritos sobre o Art & Language estão reunidos em seu livro *Essays on Art & Language*, que inclui material sobre o caráter da filiação ao grupo, o projeto Indexação (discutido aqui nas pp. 207-8) e as pinturas produzidas por Baldwin e Ramsden desde 1979.



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

175. Mel Ramsden, *Secret Painting (Pintura secreta)*, 1967-1968, liquitex sobre tela, 122 x 122 cm, com cópia fotostática, 91 x 122 cm. Cortesia da Galerie Bruno Bischofberger, Zurique.



ū·ni·vēr'säl, a. [ME. and OFr. *universel*; L. *universalis*, universal, from *universus*, universal, lit., turned into one; *unus*, one, and *versum*, pp. of *vertere*, to turn.]

1. of or relating to the universe; extending to or comprehending the whole number, quantity, or space; pertaining to or pervading all or the whole; all-embracing; all-reaching; as, *universal* ruin; *universal* good; *universal* benevolence.

The *universal* cause,
Acts not by partial, but by general laws.
—Pope.

176. Joseph Kosuth, *Titled (Art as Idea as Idea) (Universal) (Com título (Arte como idéia como idéia) (Universal))*, 1967, cópia fotostática, dimensões variáveis. Coleção particular. Foto: Jay Cantor. © 1993 Joseph Kosuth/ARS, Nova York.

Multiple meaning (polysemie) and ambiguity function as aesthetic constants. The study of 'multiple meaning' which is an aspect of structuralist research in literature, suggests many other parallels in other disciplines. The problem of multiple is of particular interest because, more than any other factor, it seems to offer the chance of establishing a distinction between linguistic structure (pure and simple) and poetic structure (language). It could be said that the common aim of the introduction of multiple meanings is to ensure that meaning itself is not dissipated. The phenomenon of multiple is kept within bounds.

The notion of semantic vagueness.

Challenged the notion of emotive and cognitive value (Richards). The problem of single meaning, which plays a considerable part when it is a matter of evaluating a contemporary document, becomes in fact 'decisive' in evaluating an ancient text.

Terms of reference.

Multiple meaning. The admittance of two or more distinct structures (that is to say of a linguistic structure proper), the language or the idiom in which the meaning is expressed.

Norberg Schulz . . . 'particular structures have a certain limited possibility for meaning: receiving contents'.

Barthes has tried to apply linguistic schemata to the visual disciplines. In Barthes' account (*Rhetorique de l'image*), an illustrated advertisement based on a colour picture of a food product, comprises three types of message, an encoded iconographic message and a second iconographic message (not encoded) the linguistic message being denotative and the other two connotative as are, in general, those in which the figurative element is dominant. Today Barthes affirms 'on the level of mass communication it is evident that the linguistic message is 'present' (sic) in all images in the form of title, caption or as film dialogue'.

177. Terry Atkinson/Michael Baldwin, *Title Equals Text nº 12* (*Título igual a texto nº 12*), 1967, cópia fotostática, dimensões variáveis. Coleção particular.

nome o crítico apresentava sentidos e explicações inteligentes. Presumia-se também que a manutenção de uma prática crítica da arte deve depender da investigação do poder da linguagem e da autoridade dos conceitos. A compreensão de que as formas de sentido são sustentadas por formas de poder ganhou considerável substância e detalhamento com a teoria filosófica dos anos 60, sobretudo na obra de Michel Foucault. Se o trabalho artístico das vanguardas do final dos anos 60 nem sempre se pautava por essa teoria, muitos dos envolvidos, entretanto, foram impelidos por formas similares de compreensão em sua reação contra a suposta autoridade do observador Modernista. Na opinião dos que estavam associados ao Art & Language, para que uma mudança significativa ocorresse na prática da arte, devia-se retomar a iniciativa no terreno da linguagem, no qual o poder cultural estava instalado e sobre o qual se sustentava. O necessário, portanto, era que a prática da arte fosse explicitamente identificada às práticas da leitura e da escrita. Enquanto isso, os problemas de "superfícies", de "efeitos" e de "aparências" teriam de ser deixados aos cuidados dos interesses conservadores.

Uma extensa demonstração dos resultados desse projeto foi dada pelo trabalho *Index 01* [178], apresentado em nome do Art & Language na exposição internacional "Documenta 5", realizada em Kassel, na Alemanha, no verão de 1972.¹² No centro de uma grande sala quadrada, oito arquivos de metal foram montados sobre pedestais pintados de cinza que os erguiam a uma altura compatível com a leitura. Nas gavetas dos arquivos, textos impressos e datilografados foram presos às folhas móveis do sistema de arquivamento, para poderem ser lidos no local. Os textos eram uma coleção da revista *Art-Language*, além de outros escritos do grupo, que na época totalizava dez membros. Cada um dos 350 textos recebeu um número de referência, e cada um então era lido com relação a todos os demais.

¹² "Documenta" é uma exposição internacional de vanguarda, realizada a cada cinco anos.

178. *Art & Language, Index 01*, 1972, textos, oito arquivos e cópias fotostáticas, instalação para a Documenta 5. Coleção Thomas Ammann, Zuriq, cortesia da Lisson Gallery, London Ltd.



Nas paredes da sala, os resultados dessas leituras eram apresentados na forma de listas impressas: sob o sinal "+" eram listados todos os textos considerados compatíveis em termos de atitude e argumentação; sob "-", todos os considerados incompatíveis; e, sob "T", todos aqueles considerados impossíveis de comparar sem alguma transformação dos fundamentos lógicos da comparação.

Entre os pontos a observar com relação a esse trabalho está a desconsideração de todos os aspectos de apelo visual, ou, antes, a adoção deliberada de uma tal insipidez estilística que a expectativa de apelo visual é descartada como irrelevante. O *Art & Language* possuía, na verdade, uma presença distinta, mas esta era em parte transmitida por uma "neutralidade" estratégica de aparência e organização. Outros pontos dignos de nota são a supressão dos sinais normais de autoria individual e o convite implícito ao espectador passivo para engajar-se ativa e criticamente como leitor.

Uma forma simplificada de exemplo pode ajudar a esclarecer o sistema e suas implicações. Com esse intuito, os textos do tamanho de um ensaio são representados aqui por declarações diretas:

- O texto 1 reduz-se à afirmação: "Gosto da escultura de Anthony Caro";
- O texto 2: "Não gosto da escultura de Anthony Caro";
- O texto 3: "A crítica de Michael Fried é admirável";
- O texto 4: "O futebol é uma questão de vida ou morte".

Ora, 1 e 2 são claramente incomensuráveis, de modo que podemos dizer que 1 "-" 2. À luz de nossa discussão até agora, uma decisão de bom senso seria que 1 e 3 são comensuráveis, de modo que 1 "+" 3 e 2 "-" 3. Dada a estrutura de referência em que nos encontramos, 4 está na situação de ruído, de modo que podemos presumir que 1 "T" 4 e que 3 "T" 4. Mas, e as relações entre 2 e 4? Pelo menos na cabeça dos estetas pouco esportivos do Modernismo, as duas declarações podem muito bem ser atribuídas à mesma pessoa. Mas será então que isso acarretaria que 1 "-" 4 e 3 "-" 4? Será que gostar de Caro e levar o futebol a sério são eventos em "mundos" lógicos diferentes, ou será que um evento de fato tende a excluir a possibilidade do outro no mesmo mundo? Esses exemplos são relativamente neutros, mas devem ser adequados para sugerir que o tipo de decisões que tomamos sobre as relações entre um texto e outro podem ter implicações para a nossa imagem de todo um mundo discursivo ou ideológico.