

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
JULIANA GISI MARTINS DE ALMEIDA

FOTOGRAFIA E PRÁTICAS ARTÍSTICAS:
OS DISCURSOS DOS ARTISTAS NOS ANOS 1960 E 1970

PORTO ALEGRE
2013

JULIANA GISI MARTINS DE ALMEIDA

FOTOGRAFIA E PRÁTICAS ARTÍSTICAS:
OS DISCURSOS DOS ARTISTAS NOS ANOS 1960 E 1970

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora. Sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Mônica Zielinsky

PORTO ALEGRE
2013

CIP - Catalogação na Publicação

Almeida, Juliana Gisi Martins de
Fotografia e práticas artísticas: os discursos dos
artistas nos anos 1960 e 1970 / Juliana Gisi Martins
de Almeida. -- 2013.
284 f.

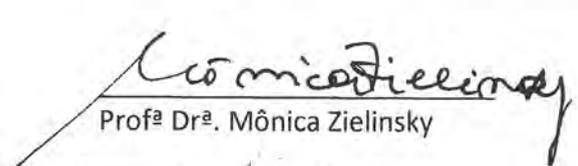
Orientador: Mônica Zielinsky.

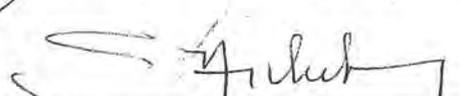
Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

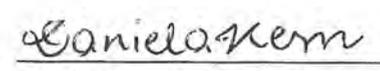
1. Artes visuais. 2. Fotografia. 3. Anos 1960 e
1970. 4. Escritos de artistas. 5. Análise
discursiva. I. Zielinsky, Mônica, orient. II. Título.

ATA DE DEFESA

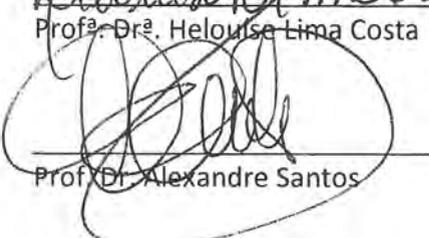
Aos vinte e nove dias do mês de abril de dois mil e treze, às quatorze horas e trinta minutos, no Instituto de Artes, situado na Rua Senhor dos Passos, 248, na sala 63G, reuniu-se em seção pública a Banca Examinadora convidada pela comissão de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para examinar a DEFESA DE DOUTORADO apresentada pela aluna Juliana Gisi Martins de Almeida "Fotografia e prática artística: Os discursos dos artistas nos anos 1960 e 1970", como um dos requisitos ao GRAU DE DOUTOR EM ARTES VISUAIS, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte. Os trabalhos foram presididos pela Prof^a. Dr^a. Mônica Zielinsky, com a presença dos professores doutores Helouise Lima Costa (MAC/USP), Francisca Ferreira Michelin (ICH/UFPEL), Alexandre Santos (PPGAV/IA/UFRGS) e Daniela Kern (PPGAV/IA/UFRGS). Após feita a arguição, os examinadores reuniram-se e atribuíram ao trabalho as seguintes notas: Prof^a. Dr^a. Helouise Lima Costa - nota: 10 ; Prof^a. Dr^a. Francisca Ferreira Michelin - nota: 10 ; Prof. Dr. Alexandre Santos - nota: 10 ; Prof^a. Dr^a. Daniela Kern - nota: 10 obtendo o conceito final A. Desta forma e de acordo com o Regimento Interno deste Programa, foi a candidata aprovada no exame e apresentação da defesa a que se submeteu, comprometendo-se a entregar a versão final de sua dissertação no prazo de até 90 dias, como condição obrigatória para a solicitação e emissão do seu diploma. Na qualidade de presidente dos trabalhos, a Prof^a. Dr^a. Mônica Zielinsky agradeceu aos demais membros da Banca examinadora pela presença e colaboração recebida. E, nada mais havendo a tratar, foi a reunião encerrada, da qual foi lavrada a presente ata, que vai assinada por todos os membros da Banca Examinadora.


Prof^a. Dr^a. Mônica Zielinsky


Prof^a. Dr^a. Francisca Ferreira Michelin


Prof^a. Dr^a. Daniela Kern


Prof^a. Dr^a. Helouise Lima Costa


Prof. Dr. Alexandre Santos

Para Você

Agradecimentos

Fazer um doutorado é mais que estudar um mesmo assunto durante quatro anos: é um processo intenso de imersão que também produz mudanças, principalmente no modo como nos relacionamos com o mundo. Muitas pessoas contribuíram para que fosse possível esta intensidade e, assim, agradeço a todos (nomeados ou não nestes agradecimentos).

Aos meus colegas do Departamento de Teoria e Prática de Ensino e do Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná que, generosamente, me concederam uma licença para que pudesse me dedicar integralmente ao doutorado; especialmente ao prof. Guilherme Romanelli por assumir meus encargos didáticos durante este período. Aos meus colegas do Programa de Pós-graduação, que me acolheram em Porto Alegre, muitos dos quais se tornaram amigos queridos. Aos meus professores das disciplinas cursadas durante o doutorado que me mostraram outros caminhos no conhecimento artístico.

Aos professores da banca de qualificação, Prof.^a Dr.^a Daniela Kern, Prof. Dr. Alexandre Santos e Prof.^a Dr.^a Francisca Ferreira Michelin, pelo olhar experiente e leitura minuciosa; pela aposta afirmativa em um projeto ainda inicial naquele momento.

A Prof.^a Dr.^a Helouise Lima Costa que, junto com eles, participou da banca de defesa, pela seriedade e generosidade com que se debruçou sobre este trabalho.

Aos meus pais, minhas irmãs e meus amigos, que respeitaram minhas ausências e concentração, confiando em minha capacidade para realizar este trabalho.

A Mônica, minha orientadora, que lendo cuidadosamente cada versão instigava-me a procurar as questões mais importantes deste estudo.

Ao Fábio, meu companheiro na vida, na profissão e também no doutorado, com quem tive trocas valiosas; compartilhei cada ideia, cada momento – dos mais felizes aos mais difíceis –, e que me dedicou seu tempo, sua atenção e seu olhar preciso e sábio.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma investigação sobre a fotografia produzida por artistas nos anos 1960 e 1970, a partir de uma análise discursiva dos textos que os próprios artistas escreveram na época. Proponho que a especificidade da concepção de fotografia dos anos 1960 e 1970 é resultado de um processo complexo: habitando uma *exterioridade selvagem* da disciplina das artes visuais naquele momento, a fotografia é escolhida por artistas como uma estratégia importante em uma disputa discursiva pelas definições de arte que resulta na sua formação como objeto para a disciplina das artes visuais. Esta investigação se desdobra em três capítulos: **As Fontes de Pesquisa; A Fotografia-Qualquer; Fotografia e Práticas Artísticas – os Discursos dos Artistas nos Anos 1960 e 1970**. No primeiro capítulo desenvolvo uma discussão sobre o texto de artista e sua relevância para a compreensão da arte produzida nas décadas de 1960 e 1970, pela análise comparativa de quatro livros que reúnem textos de artistas da época, com o intuito de explicitar o modo como estes escritos são incluídos no campo teórico das artes visuais, pela sua republicação, que se coloca como uma reapresentação (com um conseqüente deslocamento de seus contextos originais, edição e, muitas vezes, recortes), o que interfere em sua existência e significado para o conhecimento artístico. Nos capítulos 2 e 3, apresento o resultado de uma investigação que teve como objetivo extrair dos discursos dos artistas, datados dos anos 1960 e 1970, qual o papel que a fotografia desempenhava em suas práticas artísticas no contexto maior da arte daquele período. Persigo a ideia da fotografia como um dispositivo de despersonalização do artista como gênio criador, como figura especial que produz objetos especiais e, portanto, distingue-se das outras pessoas. Esta *qualidade* da fotografia-qualquer é enfatizada em textos de artistas dos referidos anos em uma celebração da possibilidade da *anti-arte* que resultava da utilização da fotografia como medium, na apropriação do que havia de menos *especial* em termos de técnica e material para a produção de imagens e se contrapunha à arte que eles chamavam de tradicional ou convencional. Ainda centralizo minha atenção, nos textos dos artistas, no modo como eles abordam seus trabalhos, a fim de destilar daí três papéis que a fotografia pode desempenhar em suas práticas artísticas: *a fotografia como documento; a fotografia integrada à prática artística; a fotografia como trabalho de arte*. Enquanto tendências extraídas dos modos de apropriação da fotografia como medium para a produção, esses agrupamentos têm a função de organizar, por semelhança e diferença, as abordagens discursivas dos artistas sobre suas práticas, a partir de como eles elaboraram seu fazer e determinaram o *lôcus* de seu trabalho – em outras palavras, *o que*, para cada um deles, constitui o trabalho de arte propriamente dito em meio aos vários elementos que compõem sua prática artística. A fotografia na arte existe em virtude do discurso – tanto visual quanto textual – que a toma como objeto, e, neste sentido, estava sendo inventada para aquele momento, nos escritos e trabalhos dos artistas. A presença da fotografia na prática artística das décadas de 1960 e 1970, abordada a partir dos discursos dos artistas, revelou-se como um processo complexo de estabelecimento da fotografia como um objeto para o saber artístico, do qual se pode falar e para o qual se forma um vocabulário específico, possibilitando que ela se coloque como mais um medium para a produção artística, entre outros e em relação a eles.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Visuais. Fotografia. Anos 1960 e 1970. Escritos de Artistas. Análise Discursiva.

ABSTRACT

This thesis presents an investigation into the photography produced by artists in the 1960s and 1970s, based on a discursive analysis of texts that the artists themselves wrote at the time. I propose that the specificity of the conception of photography from the 1960s and 1970s is the outcome of a complex process: inhabiting a *wild exteriority* of the visual arts discipline at that moment, photography is chosen by artists as an important strategy in a discursive dispute for definitions of art which results in its constitution as an object to the visual arts discipline. This investigation unfolds in three chapters: **Sources of Research; The Photography-Whatever; Photography and Artistic Practices – Discourses of Artists in the Years 1960 and 1970**. In the first chapter I carry out a discussion on the artist's text and its relevance for understanding the art produced in the 1960s and 1970s, by means of a comparative analysis of four books that gather texts of artists of the time, in order to clarify how these writings are included in the theoretical field of visual arts, through their republication, which arises as a re-presentation (with a consequent displacement from their original contexts, editing, and often cuts), and so interferes with their existence and meaning for the artistic knowledge. In chapters 2 and 3, I present the result of a research that seeks to extract, from speeches of artists dating from the 1960s and 1970s, the role played by photography in their artistic practices in the larger context of art of that period. I pursue the idea of photography as a device of depersonalization of the artist as creative genius, as a special character who produces special objects and therefore distinguishes himself from other people. Such *quality* of the photography-whatever is stressed in texts of artists from those years in a celebration of the possibility of *anti-art* that resulted from the usage of photography as a medium, through an appropriation of the least *special* techniques and materials available at that time for the production of pictures and was opposed to the art that they called traditional or conventional. I also focus my attention, in the artists' texts, in how they approach their own work, in order to withdraw three roles that photography can play in their artistic practices: *the photograph as a document; the photograph integrated into the artistic practice; the photograph as an art work*. While trends drawn from the ways of appropriation of photography as a medium for production, these groups have the task of organizing, by similarity and difference, the discursive approaches of the artists about their practices, based on how they developed their doing and determined the *locus* of their work – in other words, *that* which, for each of them, constitutes the work of art itself among the various elements that comprise his artistic practice. Photography in the arts exists by virtue of the discourse – both visual and textual – that takes it as an object, and in this sense it was being invented for that time, in the writings and works of the artists. The presence of photography in the artistic practice in the 1960s and 1970s, approached by means of a research into the discourses of artists, has shown itself as a complex establishment process of photography as an object to the artistic knowledge, an object of which one can speak and for which a specific vocabulary is formed, enabling it to place itself as a new medium among others (and in relation to them) for artistic production.

KEYWORDS: Visual Arts. Photography. 1960s and 1970s. Artists Writings. Discursive Analysis.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01 – Annika von Hausswolff (1967 -), <i>Attempting to deal with time and space</i> , 1997	15
Fig. 02 – Brigida Baltar (1959 -), <i>Coleta de Maresia</i> , 2001	15
Fig. 03 – Elina Brotherus (1972 -), <i>Model study 8</i> , 2004	16
Fig. 04 – Georges Rousse (1947 -) <i>russelheim</i> , 2003	16
Fig. 05 – Richard Billingham (1970 -), <i>Untitled – father and dog</i> , 1995	17
Fig. 06 – Gillian Wearing (1963 -), <i>Self-portrait as my brother Richard Wearing</i> , 2003	17
Fig. 07 – Shizuka Yokomizo (1966 -), <i>Stranger n° 1</i> , 1998	18
Fig. 08 – Thomas Ruff (1958 -), <i>Portrait (P. Lappat)</i> , 1987	18
Fig. 09 – Martin Parr (1952 -), <i>Buenos Aires</i> , 1998	19
Fig. 10 – Tim Davis (1943 -), <i>McDonalds 2, blue fence</i> , 2000	19
Fig. 11 – Valérie Jouve (1964 -), <i>Sans Titre – les façades</i> , 1994	20
Fig. 12 – Yves Klein (1928-1962), <i>Le saut dans le vide</i> , 1960	20
Fig. 13 – Edward Ruscha (1937 -), <i>Twentysix Gasoline Stations</i> , 1962	21
Fig. 14 – Bruce Nauman (1941 -), <i>Finger touch with mirrors</i> , 1966-67/70	21
Fig. 15 – Jan Dibbets (1941 -), <i>The shortest day at the Van Abbemuseum</i> , 1970	22
Fig. 16 – Dan Graham (1942 -), <i>Homes for America</i> , 1966-7	22
Fig. 17 – Robert Smithson (1938 - 1973), <i>Hotel Palenque</i> , 1969	23
Fig. 18 – Douglas Huebler (1924 - 1997), <i>Duration piece n° 04</i> , 1968	23
Fig. 19 – William Wegman (1943-), <i>For a moment he forgot where he was and jumped into the ocean</i> , 1972	39
Fig. 20 – Mel Bochner (1940 -), <i>Language is not Transparent</i> , 1970	40
Fig. 21 – Vito Acconci (1940 -), <i>Estimations</i> , 1970	42
Fig. 22 – Jeff Wall (1946 -), <i>Landscape Manual</i> , 1969	44
Fig. 23 – <i>Artists Poster Committee, AWC, Poster Q. And babies? A. And babies</i> , 1970	46
Fig. 24 – Lucy R. Lippard (1937-), <i>Six Years... página 140</i> , 1973	48
Fig. 25 – Valie Export (1940 -), <i>Trapez (Trapezoide)</i> , 1972	50
Fig. 26 – Terry Atkinson (1939 -), <i>Map to Not Indicate</i> , 1967	51
Fig. 27 – Dennis Oppenheim (1938 -), <i>Removal Transplant – New York Stock Exchange</i> , 1968	53
Fig. 28 – Mel Bochner (1940 -), <i>Misunderstandings (A Theory of Photography)</i> , 1967-70	57
Fig. 29 – Lawrence Weiner (1942 -), <i>Towards a reasonable end</i> , 1975	59
Fig. 30 – Catálogo da Exposição 557.087, de 1969	63
Fig. 31 – John Baldessari (1931 -), <i>The Backs of All the Trucks Passed While Driving from Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday 20 January 1963</i> , 1963	65
Fig. 32 – Charles Ray (1953 -), <i>Plank Piece I and II</i> , 1973	68
Fig. 33 – Michelangelo Pistoletto (1933 -), <i>Homem com calça amarela – da série Mirror Paintings</i> , 1964	70

Fig. 34 – Dennis Oppenheim (1938 -), <i>Whirlpool (Eye of the Storm)</i> , 1973	72
Fig. 35 – Michael Snow (1929 -), <i>Cover to Cover</i> , 1975	76
Fig. 36 – John Baldessari (1931 -), <i>Cigar Smoke to Match Clouds That are the Same (By sight – Side View)</i> , 1972-73	80
Fig. 37 – Richard Long (1945 -), <i>A sculpture left by the tide, Cornwall, England</i> , 1970	82
Fig. 38 – Robert Morris (1931 -), <i>I-Box</i> , 1962	85
Fig. 39 – Robert Smithson (1938 - 1973), <i>Hotel Palenque</i> , 1969	89
Fig. 40 – Marcel Broodthaers (1924-1976), <i>La soupe de Daguerre</i> , 1974	91
Fig. 41 – Victor Burgin (1941 -), <i>Photopath</i> , 1965-1972	95
Fig. 42 – Jerry McMillan, <i>Ed Ruscha with six of his books balanced on his head</i> , 1970	98
Fig. 43 – Dan Graham (1942-), <i>Figurative</i> , 1965	101
Fig. 44 – Carl Andre (1935-), <i>Secant</i> , 1977	103
Fig. 45 – Alfred Stieglitz (1864 – 1966), <i>A Fonte de Marcel Duchamp</i> , 1917	105
Fig. 46 – Douglas Huebler (1924 - 1997), <i>Duration Piece #5, New York</i> , 1969	107
Fig. 47 – Vito Acconci (1940-), <i>Blinks, 23 de novembro</i> , 1969	110
Fig. 48 – John Baldessari (1931 -), <i>An artist is not merely the slavish announcer...</i> 1967-68	111
Fig. 49 – Robert Rauschenberg (1925 - 2008), <i>Cy + Roman Steps [I, II, III, IV, V]</i> , 1952	112
Fig. 50 – Robert Smithson (1938-1973), <i>Insert Robert Smithson: Hotel Palenque, 1969-72</i>	115
Fig. 51 – Bruce Nauman (1941-), <i>Failing to Levitate in My Studio</i> , 1966	116
Fig. 52 – Paul Strand (1890 - 1976), <i>Wall Street</i> , 1915	117
Fig. 53 – Edward Ruscha (1937 -), <i>Babycakes – with weights</i> , 1970	120
Fig. 54 – Edward Ruscha (1937 -), <i>Twentysix Gasoline Stations</i> , 1963	123
Fig. 55 – Edward Ruscha (1937 -), <i>Various Small Fires and Milk</i> , 1964	124
Fig. 56 – Edward Ruscha (1937 -), <i>Thirtyfour Parking Lots</i> , 1967	128
Fig. 57 – John Baldessari (1931 -), <i>The Spectator is Compelled...</i> , 1966-68	129
Fig. 58 – Edward Ruscha (1937 -), <i>Capas de livros</i>	132
Fig. 59 – Mel Bochner (1940 -), <i>Working Drawings and Other Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art</i> , 1966	134
Fig. 60 – John Heartfield (1891- 1968), capa da AIZ – <i>Arbeiter Illustrierte Zeitung</i> (Jornal Ilustrado dos Trabalhadores), n. 36, 1933, número especial “Reichstag-fogo-processo e contra-processo”	135
Fig. 61 – Walter de Maria (1935 -), <i>Lightning Field</i> , 1977	142
Fig. 62 – Allan Kaprow (1927 - 2006), <i>Push and Pull: a Furniture Comedy for Hans Hofmann</i> , abril de 1963	143
Fig. 63 – Eva Hesse (1936 - 1970), <i>Hang Up</i> , 1966	144
Fig. 64 – Ian Burn (1939 - 1993), <i>No object implies the existence of any other</i> , 1967	145
Fig. 65 – Dennis Oppenheim (1938 -), <i>One Hour Run</i> , 1968	148
Fig. 66 – Chris Burden (1946 -), <i>Transfixed</i> , 1974	150

Fig. 67 – Lawrence Weiner (1942 -), <i>The residue of a flare ignited upon a boundary</i> , 1968	152
Fig. 68 – Michael Heizer (1944 -), <i>Five conic displacements</i> , 1969	153
Fig. 69 – Robert Barry (1936 -), <i>Inert Gas series – Argon [from a measured volume to indefinite expansion] - Pacific Ocean - Santa Monica</i> , 1969	154
Fig. 70 – Cindy Sherman (1954 -), <i>Untitled Film Stills, History Portraits #216</i> , 1989	156
Fig. 71 – Richard Serra (1939 -), <i>Shift</i> , 1970-1972	158
Fig. 72 – Walter de Maria (1935 -), <i>Mile Long Drawing</i> , 1968	160
Fig. 73 – Ana Mendieta (1948 - 1985), <i>Untitled – da série Silueta</i> , México, 1973-77	162
Fig. 74 – Hans Haacke (1936 -), <i>The Gallery-Goer's Residence Profile</i> , 1970	162
Fig. 75 – Hans Haacke (1936 -), <i>The Gallery-Goer's Residence Profile</i> , 1970	163
Fig. 76 – Hans Haacke (1936-), <i>The Gallery-Goer's Residence Profile</i> , 1970	164
Fig. 77 – Sol LeWitt (1928 - 2007), <i>Brick Wall</i> , 1977	165
Fig. 78 – Eduardo Costa (1940 -), Raúl Escari (1944 -), Roberto Jacoby (1944 -), <i>Arte de los Medios de Comunicación, Happening para un jabalí difunto</i> , 1966	166
Fig. 79 – Eduardo Costa (1940 -), Raúl Escari (1944 -), Roberto Jacoby (1944 -), <i>Arte de los Medios de Comunicación, Happening para un jabalí difunto</i> , 1966	168
Fig. 80 – Nancy Holt (1938 -), <i>Sun Tunnels</i> , 1973-76	169
Fig. 81 – Marina Abramovic (1946 -) e Ulay (Frank Uwe Laysiepen, 1943 -), <i>Relation in Time</i> , 1977	171
Fig. 82 – John Hilliard (1945 -), fotografia da exposição no Camden Arts Center, London, 1969	172
Fig. 83 – John Hilliard (1945 -), <i>Describing a Trajectory: camera as a projectile</i> , 1971	173
Fig. 84 – Jan Dibbets (1941 -), <i>12 Hours Tide Object with Correction of Perspective</i> , praia Maasvlakte, 1969	175
Fig. 85 – Dennis Oppenheim (1938 -), <i>Direct Seeding</i> , projeto site-specific em Finterwolde Holanda, 1969	176
Fig. 86 – Robert Smithson (1938 - 1973), <i>Asphalt rundown, Rome, Italy</i> , 1969	178
Fig. 87 – Robert Smithson (1938 - 1973), <i>Broken Circle – Spiral Hill, Emmen, Netherlands</i> , 1971	179
Fig. 88 – Robert Smithson (1938 - 1973), <i>Non-site</i> , 1968	180
Fig. 89 – Bruce Nauman (1941 -), <i>Dance or Exercise on the Perimeter of a square</i> , 1965	181
Fig. 90a – Vito Acconci (1940 -), <i>Jumps</i> , 1969	182
Fig. 90b – Vito Acconci (1940-), <i>Jumps</i> , 1969	183
Fig. 91 – John Baldessari (1931 -), <i>Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of Thirty-six Attempts)</i> , 1973	184
Fig. 92 – Vito Acconci (1940 -), <i>Twelve Pictures</i> , 1969	185
Fig. 93 – Dóra Maurer (1937 -) <i>Parallel Lines - Race (with Zoltán Lábás) Interaction for two cameras - with explanation</i> , 1977	186
Fig. 94 – Marcel Duchamp (1864 - 1966), <i>Three Standard Stoppages</i> , 1913-14	188
Fig. 95 – Dennis Oppenheim (1938 -), <i>Stage 1 and 2. Reading Position for 2nd Degree Burn, Long Island. N.Y. Material...Solar Energy. Skin Exposure Time, 5 Hours (June, 1970)</i> , 1970	189

Fig. 96 – Bas Jan Ader (1942 - 1976), <i>Broken Fall (Geometric) Westkapelle, Holland, 1971</i>	190
Fig. 97 – Dan Graham (1942 -), <i>Binocular Zoom (Parallax or Distance between the Eyes), 1969-70</i>	192
Fig. 98 – Arnulf Rainer (1929 -), <i>Faces Farces, 1969-74</i>	194
Fig. 99 – Giovanni Anselmo (1934 -), <i>Lato destro, 1970</i>	196
Fig. 100a – John Baldessari (1931 -), <i>California Map Project, Part I: California, 1969</i>	197
Fig. 100b – John Baldessari (1931 -), <i>California Map Project, Part I: California, 1969</i>	198
Fig. 101a – Robert Smithson (1938 - 1973), <i>Monuments of Passaic, 1967</i>	199
Fig. 101b – Robert Smithson (1938 - 1973), <i>Monuments of Passaic, 1967</i>	200
Fig. 102 – Dan Graham (1942 -), <i>Homes for America, 1966</i>	202
Fig. 103 – Edward Ruscha (1937 -), <i>Real Estate Opportunities, 1970</i>	204
Fig. 104 – Sol LeWitt (1928 - 2007), <i>The Area of Manhattan between the Chelsea Hotel, the Plaza Hotel, and the Gramercy Park Hotel, 1977</i>	205
Fig. 105 – Douglas Huebler (1924 - 1997), <i>Variable Piece #105, London, 1972, 1972</i>	207
Fig. 106 – Douglas Huebler (1924 - 1997), <i>Variable Piece #101 West Germany, March 1973, 1973.</i>	209
Fig. 107a – Douglas Huebler (1924 - 1997), <i>Duration Piece#4, Paris, France, January 1970, 1970</i>	211
Fig. 107b – Douglas Huebler (1924 - 1997), <i>Duration Piece#4, Paris, France, January 1970, 1970</i>	212
Fig. 108 – Douglas Huebler (1924 - 1997), <i>Duration Piece#31, Boston, January, 1974, 1974</i>	216
Fig. 109 – Bruce Nauman (1941 -), <i>Self-Portrait as a Fountain, 1966-67/70</i>	217
Fig. 110 – Jan Dibbets (1941 -), <i>Perspective Correction – My Studio II – square with cross on floor, 1969</i>	218
Fig. 111 – Giuseppe Penone (1947 -), <i>Progetto per lenti a contatto, 1972</i>	220
Fig. 112 – Jeff Wall (1946 -), <i>Double Self-Portrait, 1979</i>	224
Fig. 113 – Giovanni Anselmo (1934 -), <i>Entrare nell'opera, 1971</i>	225
Fig. 114 – Richard Hamilton (1922 - 2011), <i>The critic laughs, 1968</i>	226
Fig. 115 – Jeff Wall (1946 -), <i>The Destroyed Room, 1978</i>	227
Fig. 116 – Marcel Broodthaers (1924 - 1976), <i>Portrait de Maria Gilissen avec Statif, 1967</i>	229
Fig. 117 – Bruce Nauman (1941 -), <i>Light Trap for Henry Moore, No 1, 1967</i>	230
Fig. 118 – Michel Journiac (1935 - 1995), <i>Hommage a Freud, 1972</i>	231
Fig. 119 – Ana Mendieta (1948 - 1985), <i>Untitled (Facial Cosmetic Variations), 1972</i>	233
Fig. 120 – William Wegman (1943 -), <i>Reading Two Books, 1971</i>	234
Fig. 121 – Lucas Samaras (1936 -), <i>Autopolaroids, 1969-71</i>	235
Fig. 122 – Urs Lüthi (1947 -), <i>Self-portrait in a chair, 1975</i>	236
Fig. 123 – Giorgio Ciam (1941 -), <i>Attempts to enrich Ciam's personality, 1976</i>	237
Fig. 124 – Hannah Wilke (1940 - 1993), <i>SOS - Starification Object Series, 1974</i>	238

Fig. 125 – Lynda Benglis (1941 -), <i>Announcement card</i> , 1973; <i>Anúncio Artforum</i> , abril de 1974	239
Fig. 126 – Lynda Benglis (1941 -), <i>Anúncio para Artforum</i> , novembro de 1974, divulgação da exposição na Galeria Paula Cooper	240
Fig. 127 – Robert Morris (1931 -), <i>Anúncio para Artforum</i> , Abril de 1974, divulgação da Exposição na Galeria Castelli-Sonnabend	241
Fig. 128 – Adrian Piper (1948 -), <i>The Mythic Being- I Embody Everything You Most Hate and Fear</i> , 1975	242
Fig. 129 – Adrian Piper (1948 -), <i>The Mythic Being – Typing</i> , 1974	243
Fig. 130 – Peter Fischli (1952 -)& David Weiss (1946 - 2012), <i>Modeschau (Fashion Show)</i> , 1979	244
Fig. 131 – Eleanor Antin (1935 -), <i>100 Boots</i> , 1971-73	245
Fig. 132 – Eleanor Antin (1935 -), <i>100 Boots</i> , 1971-73	246
Fig. 133 – Robert Smithson (1938 - 1973), <i>Incidents of Mirror Displacements in the Yucatan</i> , 1969	248
Fig. 134 – Jan Dibbets (1941 -), <i>Vloed [Maré]</i> , 1969	249
Fig. 135 – Jan Dibbets (1941 -), <i>Perspective Correction – My Studio I</i> , 1969	250

SUMÁRIO

Lista de Figuras	7
Introdução	13
1. As Fontes de Pesquisa	39
1.1 Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...	45
1.2 Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings	66
1.3 Conceptual Art: a critical anthology	75
1.4 Conceptual Art	86
1.5 Entre os livros	93
2. A Fotografia-Qualquer	97
3. Fotografia e Práticas Artísticas – os Discursos dos Artistas nos Anos 1960 e 1970	138
3.1 A Fotografia como Documento	142
3.2 A Fotografia Integrada à Prática	182
3.3 A Fotografia como Trabalho de Arte	217
Considerações Finais	251
Referências	258
Apêndice 01	268

Introdução

A produção fotográfica de artistas das décadas de 1960 e 1970 exerce certo fascínio sobre aqueles interessados pela produção contemporânea mais recente, seja por seu conteúdo conceitual ou por sua visualidade, ou, talvez, apenas por aquilo que Susan Sontag chama o *páthos generalizado do tempo pretérito*:

Uma foto de 1900 que, na época, produziu um grande efeito por causa de seu tema, hoje, provavelmente, nos comoveria por ser uma foto tirada em 1900. Os atributos e os intuitos específicos das fotos tendem a ser engolidos pelo *páthos* generalizado do tempo pretérito. A distância estética parece inserir-se na própria experiência de olhar fotos, quando não de forma imediata, certamente com o correr do tempo.¹

À parte os processos psicológicos que possam entrar em funcionamento nesta apreciação, o fato é que a fotografia produzida pelos artistas nas décadas de 1960 e 1970 é examinada com atenção por nossos olhares ávidos e profundamente interessados. A recusa das qualidades estéticas, sustentada por estes mesmos artistas em seus discursos da época, muitas vezes não é admitida por nós, sua posteridade. Semelhante descompasso entre o que eu hoje vejo nestas fotografias e o que os artistas me dizem para ver nelas, desde o contexto daquele momento, foi, propriamente, o ponto de partida para esta pesquisa, por fazer-me ponderar acerca dos processos que aconteceram neste intervalo e que informam meu olhar de um modo tão diferente do de seus produtores.

Interessada pela fotografia desde o segundo ano da minha graduação em Pintura, e a tendo investigado como assunto em um trabalho de especialização em História da Arte do Século XX e em uma dissertação de mestrado em Educação², ao mesmo tempo em que mantinha uma produção plástica que, ainda, a toma como meio, pensar a fotografia é algo significativo em toda minha trajetória artística e acadêmica. Como artista me identifico com o ponto de vista dos que a tomaram como medium para a produção nos anos 1960 e 1970, e, como pesquisadora, me interesso pelo modo como, no decorrer do tempo, este se tornou um meio tão presente na produção artística contemporânea. Cruzando essas duas

¹ SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 31-2.

² Fiz minha graduação na Escola de Música e Belas Artes do Paraná entre os anos 1997 e 2000; a especialização em História da Arte do Século XX na mesma instituição entre 2001 e 2002; e o mestrado em Educação na Pontifícia Universidade Católica do Paraná, entre 2002 e 2004.

vias de interesse, perceber a incoincidência entre minha compreensão da fotografia como meio e a destes artistas tornou-se um tema profundamente instigante, em especial na medida em que sinto uma proximidade entre as produções dos dois momentos. A conclusão mais óbvia para tal disparidade é que as concepções de fotografia mudaram e o que é fotografia para mim é muito diferente do que era fotografia para eles. Assim, me questiono: *mas, então, o que era fotografia para aqueles artistas que a tomaram como meio para a produção plástica e afirmaram que o resultado que obtinham não possuía qualidades estéticas?*

A colisão entre estes dois olhares ou percepções ou concepções de fotografia (entre o meu de agora e aquele de outrora) e de suas possíveis ligações com a arte e sua tomada como um objeto de estudo na história, teoria ou crítica de arte, pode ser visualizada no espelhamento com a abordagem de Didi-Huberman do anacronismo, como percebido nos escritos de Carl Einstein:

Tal seria, portanto, a versão einsteiniana da imagem dialética: só inventa-se novos objetos históricos criando-se a colisão – o anacronismo – de um Agora com um Outrora. Também a história, demasiado originária, da arte africana só podia vir à luz dialeticamente golpeada (os golpes de martelo, sabe-se, produzem centelhas sobre a bigorna) pelo choque com esta história, demasiado nova, esta “ponta da história” artística, que constituía, em 1915, o ponto de vista cubista. A noção benjaminiana de legibilidade encontra ali, parece-me, uma exemplar aplicação: só ganha sentido na história o que aparece no anacronismo, o anacronismo de uma colisão onde o Outrora encontra-se interpretado e “lido”, ou seja, posto à luz pelo advento de um Agora resolutamente novo. E este Agora da arte africana não é outro senão o cubismo, Carl Einstein levando a sério o avanço metodológico de toda história da arte (quero dizer, da *Geschichte der Kunst*, a arte como “processo atual”) sobre toda história da arte (quero dizer, a *Kunstgeschichte*, a disciplina que se supõe explicar tais processos). As obras são, em geral, os primeiros interpretantes das obras. Elas o são sempre na despreocupação e na impertinência anacrônicas de um deslocamento da história. Tal seria o momento inicial de estranheza, o risco instaurador de uma interpretação histórica desejosa de desenvolver seu saber para além de sua própria “distância”, para além de seus próprios “preconceitos”.³

Como para Carl Einstein, podemos pensar que a produção contemporânea de artistas que trabalham com a fotografia, como Annika von Hausswolff, Brigida Baltar, Elina Brotherus, George Rousse, Richard Billingham, Gillian Wearing, Shizuka Yokomizo, Thomas Ruff, Martin Parr, Tim Davis, Valérie Jouve [Fig. 01-11], entre tantos outros,

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein*. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 40.

façam colapsar nosso olhar de agora com aquele de outrora de Yves Klein, Edward Ruscha, Bruce Nauman, Jan Dibbets, Dan Graham, Robert Smithson, Douglas Huebler [Fig. 12-18].



Fig. 01 – Annika von Hausswolff (1967 -), *Attempting to deal with time and space*, 1997



Fig. 02 – Brigida Baltar (1959 -), *Coleta de Maresia*, 2001



Fig. 03 – Elina Brotherus (1972 -), *Model study 8*, 2004

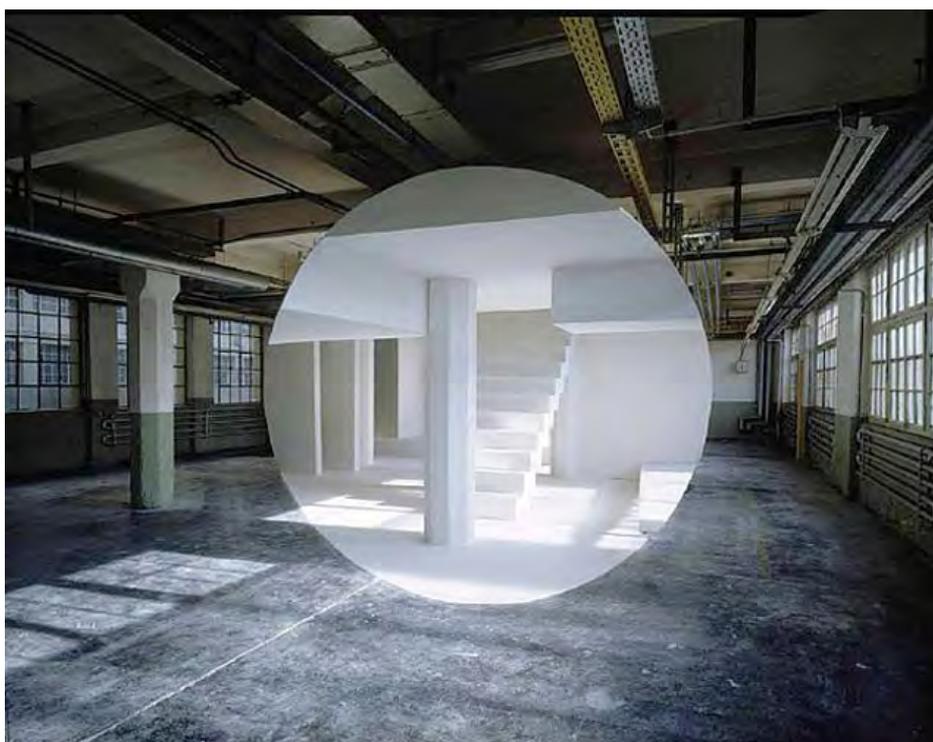


Fig. 04 – Georges Rouse (1947 -) *russelheim*, 2003



Fig. 05 – Richard Billingham (1970 -), *Untitled – father and dog*, 1995



Fig. 06 – Gillian Wearing (1963 -), *Self-portrait as my brother Richard Wearing*, 2003



Fig. 07 – Shizuka Yokomizo (1966 -), *Stranger n° 1*, 1998



Fig. 08 – Thomas Ruff (1958 -), *Portrait (P. Lappat)*, 1987



Fig. 09 – Martin Parr (1952 -), *Buenos Aires*, 1998



Fig. 10 – Tim Davis (1943 -), *McDonalds 2, blue fence*, 2000

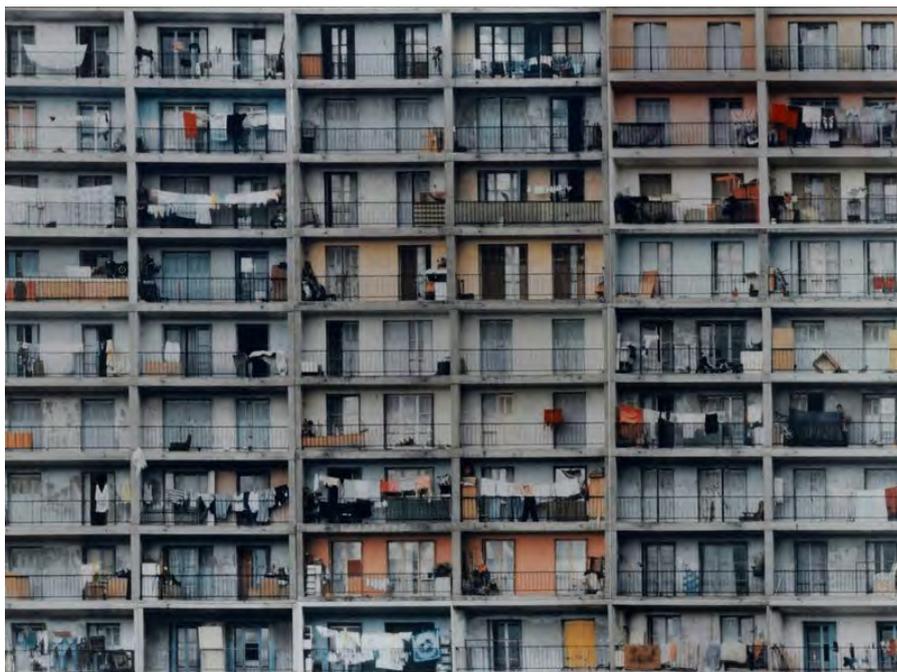


Fig. 11 – Valérie Jouve (1964 -), *Sans Titre – les façades*, 1994



Fig. 12 – Yves Klein (1928-1962), *Le saut dans le vide*, 1960



Fig. 13 – Edward Ruscha (1937 -), *Twentysix Gasoline Stations*, 1962, fotografia que compõe o livro

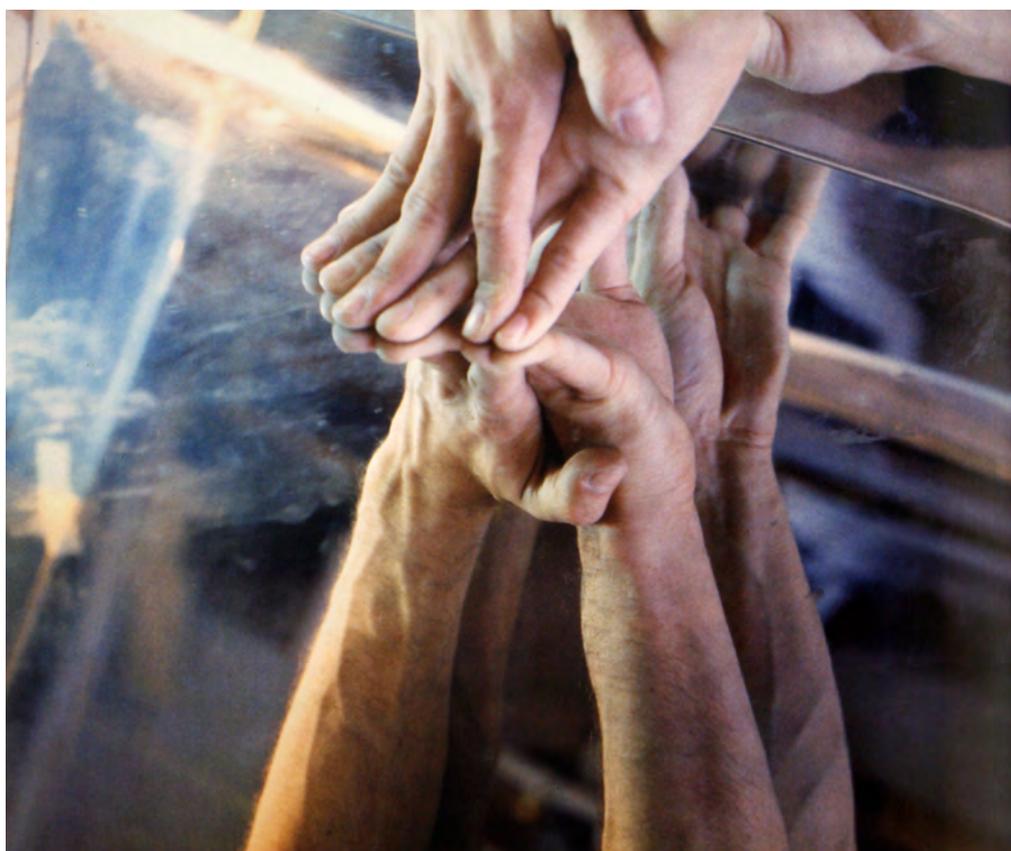


Fig. 14 – Bruce Nauman (1941 -), *Finger touch with mirrors*, 1966-67/70, da série *Eleven Color Photographs*



Fig. 15 – Jan Dibbets (1941 -), *The shortest day at the Van Abbemuseum*, 1970



Fig. 16 – Dan Graham (1942 -), *Homes for America*, 1966-7, fotografia que compõe o artigo



Fig. 17 – Robert Smithson (1938 – 1973), *Hotel Palenque*, 1969, detalhe



Fig. 18 – Douglas Huebler (1924-1997), *Duration piece n° 04*, 1968, detalhe

Este possível colapso que coloca produções tão diferentes e ao mesmo tempo tão próximas em relação por um sentido de contiguidade não significa isolá-las de seus contextos em favor de um parentesco meramente formal. Se *as obras são, em geral, os primeiros interpretantes das obras*, como afirma Didi-Huberman, então é preciso ter em mente que o tempo que as separa não é uma lacuna inóspita, mesmo que sua ligação não possa ser reconstituída linearmente por um meio progressivo. Acredito que a produção artística que toma a fotografia como medium está tão imbricada no campo das artes visuais que sua emergência neste ou naquele período determinado vem responder a questionamentos artísticos mais amplos, ancorados em seus respectivos contextos. E mesmo que percebamos que a produção dos anos 1960 e 1970 exerce uma força considerável na produção contemporânea, há uma incerteza na forma como nos aproximamos das fotografias produzidas pelos artistas naquele momento e esta incerteza, que constituía na verdade a própria prática, ainda faz parte da sua existência como produção artística. Ao nos aproximarmos de um objeto incerto, nossa abordagem é contaminada por tal estado.

Para acessar o que era fotografia para aqueles artistas – algo que, em um primeiro momento, parece tão diáfano e impalpável – podemos recorrer aos textos que eles próprios escreveram na época, e então extrair do que ali estava dito/escrito sobre a fotografia quais eram as concepções que conformavam sua produção discursiva, textual e visual. Acredito que a partir de uma investigação assim seja possível, sem eliminar a instabilidade destes objetos, acessar o processo pelo qual a fotografia passou a ser um medium artístico estabelecido, entre outros e em relação a eles.

Junto àquela pergunta geral (enunciada acima), seria possível propor, então, que a recorrência na *fala* dos artistas da rejeição de qualidades estéticas teve uma função discursiva importante no estabelecimento do significado das produções fotográficas dos artistas nos anos 1960 e 1970; notadamente na contraposição a outros discursos que, hegemônicos naquele momento, postulavam continuidades para a arte Ocidental por linhagens que se pautavam pela adequação a certas qualidades estéticas e noções de genialidade.

David Batchelor, falando sobre a importância da produção textual no dadaísmo, apresenta uma abordagem que podemos transferir para o contexto dos anos 1960 e 1970:

É nesse ponto que as similaridades começam a dar lugar às diferenças, e as diferenças começam a gerar complicações. Embora todos esses grupos se considerassem significativamente envolvidos em processos substanciais de mudança, havia pouco consenso sobre o tipo de mudança que estavam experimentando ou que deveria ser encorajado; tampouco havia acordo sobre o papel que os artistas poderiam, ou deveriam, assumir na realização de tais mudanças. Alguns se viam como profetas da transformação, outros como analistas, ou agitadores, outros ainda como observadores. Por meio das revistas e dos manifestos essas pretensões e projeções eram apresentadas, debatidas, respondidas e desenvolvidas. É o caso de afirmar que a importância dessas revistas e das formas de atividades de seus participantes era, com frequência, equivalente ou às vezes até maior que a própria arte produzida em nome do grupo. Por isso mesmo, é provável que, se olharmos para a arte independentemente do leque mais amplo de atividades, corremos o risco de desenvolver uma compreensão muito restrita do que essa arte possa ter significado.⁴

Assim como para o contexto maior em que se inscrevem as produções dadaístas, para os artistas nos anos 1960 e 1970 as ações e atividades que circundam sua produção plástica é fundamental para a sua compreensão; a co-dependência entre as várias formas de atuar *produz* as práticas artísticas daquele momento. Desta relação de necessidade entre escrito e trabalho de arte, discurso textual e visual, emerge a determinação histórica da produção em questão – de onde podemos concluir que os textos que os artistas escreveram não são uma verdade absoluta e atemporal sobre seus trabalhos, mas componentes igualmente importantes para a compreensão de suas práticas artísticas, pois revelam sua imersão em um contexto artístico-histórico, seus questionamentos, reflexões, afirmações. O modo como os artistas elaboram verbalmente arte e produção é específico daquele momento e analisar essas manifestações coloca em evidência algo como o *Zeitgeist* dos anos 1960 e 1970.

A maneira de falar sobre algo é resultado de um longo processo de estabelecimento de convenções (ou verdades), uma construção lenta que conecta as palavras e as coisas, acomodando-as no vocabulário com suas acepções específicas para cada âmbito do conhecimento. O modo de falar está relacionado ao modo de pensar – e, portanto, de fazer –, produzindo algo como uma cadeia cíclica de retroalimentação destas instâncias. O uso que é feito de uma palavra nos discursos que circulam por um determinado grupo resulta do seu significado convencional: é na repetição ou recorrência de temas, abordagens, termos, práticas, modos de se referir, nomear, comparar, propor, que podemos identificar definições que estão estabelecidas (vigentes) ou que mudaram (em transformação). Por

⁴ BATCHELOR, David "Essa liberdade e essa ordem": a arte na França após a Primeira Guerra Mundial. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1998, p. 18.

isso são tão preciosos os momentos em que há a emergência de uma definição diferente que revê e/ou retifica a cadeia de possibilidades discursivas de uma palavra e, também, das coisas a que se refere, pois eles dão a ver a fragilidade das certezas que até então sustentavam os discursos.

É sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma “polícia” discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos. [...] A disciplina é um princípio de controle da produção do discurso. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras.⁵

A disciplina que nos concerne aqui é a das artes visuais e o que habitaria, então, sua exterioridade selvagem nos anos 1960 é a fotografia. A superfície que dá forma à disciplina é afetada pelo tensionamento causado pelo modo como este meio é apropriado para produção artística naquele momento; o que faz parte de um procedimento comum às vanguardas do início do século vinte: a investigação dos limites da disciplina e uma vontade de alargá-los. Apropriar-se do que por definição está fora do jogo, do que por convenção não pode servir à prática artística, é um modo de testar as possibilidades de acomodação na disciplina. Uma proposição artística construída pela/com a fotografia só *se torna verdadeira* na disciplina das artes visuais no momento em que as regras que constituem esta disciplina sejam capazes de processar a informação em questão, desenvolva-se um vocabulário para ela e ela possa ser acomodada na sua gama de possibilidades. A passagem que percebemos de uma compreensão da fotografia ancorada no conhecimento comum sobre o meio – e por isso não específico da disciplina das artes visuais – para uma abordagem que a acomoda no discurso estabelecido das artes visuais é o que podemos tomar como a construção de um novo objeto para a disciplina. Ele aparece antes de tudo nas práticas e, paulatinamente, vai se estabelecendo como um objeto comum para o campo, do qual se pode falar e para o qual se determina um vocabulário adequado e compartilhado. Pois

uma disciplina não é a soma de tudo o que pode ser dito de verdadeiro sobre alguma coisa; não é nem mesmo o conjunto de tudo o que pode ser aceito, a propósito de um mesmo dado, em virtude de um princípio de coerência ou de sistematicidade. [...] é preciso que [uma proposição] responda a condições, em um sentido mais estritas e mais complexas, do que a pura e simples verdade: em todo caso, a condições diferentes. Ela precisa dirigir-se a um

⁵ FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2008, p. 35; 36.

plano de objetos determinado [...] Há mais ainda: para pertencer a uma disciplina uma proposição deve poder inscrever-se em certo horizonte teórico. [...]

No interior de seus limites, cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas ela repele para fora de suas margens toda uma teratologia do saber. O exterior de uma ciência é mais e menos povoado do que se crê: certamente, há a experiência imediata, os temas imaginários que carregam e reconduzem sem cessar crenças sem memória; mas, talvez, não haja erros em sentido estrito, porque o erro só pode surgir e ser decidido no interior de uma prática definida; em contrapartida, rondam monstros cuja forma muda com a história do saber. Em resumo, uma proposição deve preencher exigências complexas e pesadas para poder pertencer ao conjunto de uma disciplina; antes de poder ser declarada verdadeira ou falsa, deve encontrar-se, como diria M. Canguilhem, “no verdadeiro”.⁶

O que se pode ou não dizer dentro de uma disciplina – como propõe Michel Foucault no texto *A Ordem do Discurso* de 1970⁷ – é definido por uma série de regras internas e de forças que repelem e atraem determinadas ideias em determinados momentos. “Para que haja disciplina é preciso, pois, que haja possibilidade de formular, e de formular indefinidamente, proposições novas.” Mas sempre a partir de um “sistema anônimo [que está] à disposição de quem quer ou pode servir-se dele, sem que seu sentido ou sua validade estejam ligados a quem sucedeu ser seu inventor.”⁸ Estes seriam os pontos de onde se parte para falar de dentro de uma disciplina e para ancorar um discurso nela. Nesse sentido, enquanto ainda se puder dizer que se fala de arte em determinado texto ou se expõe um trabalho de arte em determinado espaço, ainda estamos no interior do campo discursivo da arte, seja ele considerado verdadeiro ou falso, obedecendo a suas regras e utilizando seu vocabulário – entendendo ‘discursivo’ em um sentido amplo que envolve também, neste caso, a produção plástica. Só é repellido para fora das margens da disciplina aquilo que não puder ser acomodado no que está estabelecido, nas convenções que de alguma forma já estão ali e fazem parte do solo comum das artes visuais. Então, mesmo que os significados sejam modificados, distendidos, redefinidos, ou até invertidos, e convenções sejam descartadas e substituídas, é sempre somente dentro desta elasticidade da disciplina que atuam os dizeres e os fazeres da arte.

Entre as décadas de 1960 e 1970 uma vontade de mudança abarcou várias das convenções artísticas em uso: regras tomadas como verdades formavam as bases comuns do campo e delimitavam as possibilidades de uso das palavras e das práticas a que se referiam. A fotografia, como prática e como concepção, entrou na esteira dessas

⁶ FOUCAULT, 2008, p. 31; 32; 33; 34. [Ênfase no original]

⁷ FOUCAULT, 2008.

⁸ FOUCAULT, 2008, p. 30.

transformações. Mas se entendermos *convenção* como um momentâneo e frágil estado de um consenso destinado a ser quebrado, por isso histórico e não ontológico⁹, podemos partir da sobredeterminação das convenções para investigar concepções específicas que as formam.¹⁰

Na medida em que as convenções atuam como verdades nos discursos e nos fazeres, elas parecem ontológicas, determinadoras do que são as palavras e as práticas; mas quando tem início esse espírito de questionamento das convenções, em resposta ao surgimento de necessidades distintas das que eram contempladas anteriormente por elas, seu caráter contingente e sua determinação histórica se mostram, deixando em aberto as definições daquelas mesmas palavras e práticas. Uma instabilidade que pode resultar em outras significações, e na conseqüente formulação de novas convenções que reestabeleçam o vocabulário comum. No entanto, existe um momento *entre*, em que a indeterminação está operante e as acepções das palavras ainda estão em aberto, em que *tudo* é possível pois a única coisa estabelecida é a recusa do que estava legitimado. E esta recusa/negação é levantada como uma bandeira em grande parte dos textos escritos por artistas nas décadas de 1960 e 1970.

Creio que existe um terceiro grupo de procedimentos que permitem o controle dos discursos. Desta vez, não se trata de dominar os poderes que eles têm, nem de conjurar os acasos de sua aparição; trata-se de determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. Rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciadas), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala.¹¹

O processo pelo qual os artistas tomam a palavra naquele momento histórico que lhes possibilita abrir um espaço na ordem do discurso sobre arte e ser aceitos como

⁹ Esta noção de convenção foi desenvolvida a partir da minha leitura do livro *Kant after Duchamp* de Thierry de Duve. DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Massachusetts: MIT Press, 1999.

¹⁰ Nesse mesmo sentido, a noção de *ideologia* de Burgin aponta para uma compreensão desses processos: "Uma ideologia é a soma das realidades tomadas-como-certas da vida cotidiana; as determinações pré-dadas da consciência individual; a moldura comum de referência para a projeção de ações individuais. A ideologia toma uma variedade infinita de formas; o que é essencial sobre ela é que ela é contingente e *dentro dela o fato de sua contingência é suprimido*." BURGIN, Victor. *Photographic Practice and Art Theory*. In: BURGIN, Victor. (Ed.). *Thinking Photography*. England: Palgrave Macmillan, 1988, p. 46. [Minha tradução, ênfase no original]

¹¹ FOUCAULT, 2008, p. 36-7.

sujeitos que *podem* falar é evidente no tom da disputa que travam com teóricos e críticos¹². A formação acadêmica desses artistas, cada vez mais generalizada desde aquela época¹³, permite-lhes adquirir as ferramentas necessárias para ocupar os lugares de quem fala. A força do que disseram e escreveram produziu a instauração do discurso artístico daquele momento.¹⁴

Percebemos nesses textos um exercício de reflexão artística que contribui para um debate público, amplo e ativo, como é o caso da contenda que se estabeleceu em torno da publicação do artigo de Donald Judd *Specific Objects* de 1965¹⁵, que teve resposta de

¹² No item 1.1 apresento alguns exemplos do modo como artistas se referiam a críticos e historiadores nos anos 1960 e 1970. Ver nota 63.

¹³ Partindo de uma listagem formada com nomes de artistas cujos escritos e/ou trabalhos plásticos fizeram parte do universo de investigação deste estudo, de 115 nomes 102 fizeram graduação, a maioria em artes visuais (exceções são formação em química, medicina, filosofia, literatura, matemática, arquitetura); 26 fizeram mestrado e 7 doutorado. Dos 115 artistas, 53 atuaram como professores em algum momento de suas vidas, a maioria no ensino superior.

¹⁴ Alfred Werner, no texto *Artists Who Write* publicado na revista *Art Journal* em 1965, aborda, tomando como exemplos os escritos de Gauguin, Van Gogh e Delacroix, a prática escrita de artistas e o processo pelo qual desenvolveu-se uma ideia de que os artistas não são capazes de escrever ou falar sobre arte em geral e seus trabalhos em particular: “Foi somente no último século [dezenove] que emergiu o conceito falso e malicioso de que artistas – pintores, escultores, gravadores – eram anti-intelectuais. Durante a Era da Renascença o artista que escrevia poesia, compunha tratados de problemas estéticos ou manuais de técnica, discursava com acadêmicos sofisticados e viajava amplamente, não era incomum. Um homem da Era Barroca como Rubens falava várias línguas e recebia missões diplomáticas delicadas de seu governo. A Universidade de Cambridge lhe conferiu o grau honorário de mestre das artes. [...] Delacroix, Gauguin, Van Gogh: seus escritos dissipam a falsa noção de que ‘artistas dizem as coisas mais tolas’. Infelizmente, estudantes de História da Arte não são frequentemente solicitados a devotar tanto tempo à leitura de cartas quanto ao exame de pinturas, esculturas e gravuras. Muitos estudantes universitários que obtiveram uma boa ideia de como são as pinturas de Rubens nunca pesquisaram suas cartas (apesar de as correspondências do pintor incluírem proeminentes estudiosos, colecionadores e artistas da época). Os retratos de Sir Joshua Reynolds são mais largamente conhecidos do que os Discursos que ele proferiu na Royal Academy, sem contar as cartas encantadoras que ele endereçou a Lady Ossory. As conversações de Pablo Picasso com Christian Zervos ou os artigos de Henry Moore sobre escultura não são usados com frequência suficiente por escritores de arte contemporânea, muito embora seu valor como pontes para o ego criativo seja imensurável. É verdade que alguns dos maiores artistas do mundo – Giotto, Giorgione, El Greco e Rembrandt vêm logo à mente – ou falharam em deixar para a posteridade uma única carta ou deixaram, no máximo, nada mais que algumas trivialidades que nem iluminam suas personalidades nem lançam luz adicional sobre seu trabalho. É igualmente verdade que um artista às vezes se mostra um comentarista muito fraco de seu próprio trabalho, um expositor muito estranho e inadequado de suas visões. Mas a maioria dos artistas são perfeitos guias através daquelas paisagens desorientantes que eles criaram. Eles devem ser ouvidos – com ávida atenção!” WERNER, Alfred. *Artists Who Write*. In: *Art Journal*, Vol. 24, Nº 4 (Summer, 1965), p. 342-347. College Art Association. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/774811> acesso 08/11/2012, p. 342; 346-7. [Minha tradução]

¹⁵ Donald Judd. *Specific Objects*, 1965. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter (Eds.) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996, p. 114-7. Uma tradução para o português deste texto está disponível em FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília [Orgs.]. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p.96.

Michael Fried com o artigo *Arte e Objetividade* de 1967¹⁶, o qual, por sua vez, teve resposta de Robert Smithson¹⁷ em uma carta ao editor da revista *Artforum* em 1967. Ou, ainda, esses textos podem assumir o *status* de trabalho de arte, como, por exemplo, as *Instruction Paintings* de Yoko Ono, expostas pela primeira vez na Galeria AG de Maciunas em Nova Iorque em 1961; o trabalho era, então, composto por dois elementos: tinta e cera sobre tela e uma recitação oral de instruções associadas a cada pintura, expostas em cartões ao lado destas, tais como: “*Pintura para ser vista no escuro*”¹⁸; da mesma maneira, o texto *Introduction – Art-Language* de 1969¹⁹, que reivindica para si o status de trabalho de artes visuais. Estes são apenas alguns dos exemplos do engajamento de artistas na disputa pelo espaço discursivo da arte.

Em muitos textos encontramos uma análise histórica da arte que visa a apresentar uma espécie de explicação para o *presente* do artista autor. A construção do argumento se dá pela eleição de um outro artista, anterior ou contemporâneo, como o pivô de uma transformação no desenrolar da história (como por exemplo, *The legacy of Jackson Pollock*, 1958, de Allan Kaprow²⁰; *Marcel Duchamp (1887-1968)*, 1968, de Jasper Johns²¹; *Notes on Sculpture. Part 4: Beyond Objects*, 1969, de Robert Morris²²; *Art after philosophy*, 1969, de Joseph Kosuth²³; *Conceptual art as art*, 1970, de Ian Burn²⁴). Um ponto de tensão que marca uma ruptura com tudo que havia sido feito até então e o início de algo *novo* – o que, entretanto, não deixa de ser o estabelecimento de uma filiação entre os artistas, quase uma ideia de descendência que, em algum nível, determina a continuidade da/na arte. Assim como uma abertura para a vida e a proposição de que *tudo* pode ser material para arte, de que não existem fronteiras entre as práticas e de que o medium em que é produzida uma obra não determina sua validade nem seu valor. Um estado de indeterminação desejado e perpetuado nos discursos dos artistas e que

¹⁶ FRIED, Michael. *Arte e Objetividade*. In Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA. UFRJ. *Arte&Ensaio*. Ano IX, nº9, 2002, p.131-147.

¹⁷ Robert Smithson, 1967. In: FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996, p. 66.

¹⁸ Yoko Ono, 1961. In: OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. Themes and movements. London: Phaidon Press Limited, 2005, p. 21.

¹⁹ Art&Language. *Introduction Art-Language*, 1969. In: STILES& SELZ, 1996, pp. 826-28.

²⁰ Allan Kaprow, *The legacy of Jackson Pollock*, 1958. In: OSBORNE, 2005, p. 195.

²¹ Jasper Johns, *Marcel Duchamp (1887-1968)*, 1968. In: OSBORNE, 2005, p. 196.

²² Robert Morris, *Notes on Sculpture. Part 4: Beyond Objects*, 1969. In: OSBORNE, 2005, p. 196

²³ Joseph Kosuth, *Art after philosophy*, 1969. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. *Conceptual art: a critical anthology*. London, England: The MIT Press, 1999, p. 164.

²⁴ Ian Burn, *Conceptual art as art*, 1970. In: ALBERRO& STIMSON, 1999, p. 188-9.

possibilitava, como lembra Victor Burgin em 1984, *que qualquer coisa acontecesse*.²⁵ Tais análises históricas da arte, em suma, fazem parte da própria estruturação do conhecimento artístico, conformando compreensões e propagando ideias que continuaram a reverberar, inclusive, nos âmbitos teóricos da arte.

O aspecto deste processo que especialmente interessa ao presente trabalho refere-se à definição do vocábulo fotografia. Desde sua invenção, a fotografia permaneceu em um estado latente e subterrâneo em torno e, mesmo, por dentro da arte, aparecendo pontualmente em práticas como as de alguns surrealistas e as fotomontagens dos dadaístas ou dos construtivistas russos. Nas décadas de 1960 e 1970 um número crescente de artistas vê na emergência da fotografia uma resposta a necessidades de suas práticas artísticas, o que resultou na ressignificação da palavra fotografia no âmbito do conhecimento artístico, e, obviamente, de maneira geral. Semelhante redefinição de sentido não aconteceu de forma abrupta e nem linear, pois dependeu de uma lenta sedimentação dos seus usos na produção plástica e escrita dos artistas para ser capturada pelo discurso artístico e aí, sim, ser constituída em um objeto específico para este campo, do qual se pode falar e para o qual se forma um vocabulário. Para alcançar essa definição em vias de se transformar, ou seja, em meio ao processo pelo qual a fotografia foi, aos poucos, se tornando objeto do saber artístico, podemos direcionar nossa atenção àqueles textos nos quais se encontra uma referência à fotografia, para daí extrair o modo como ela é tratada, referida, mencionada, e assim destacar as sutilezas que contornam as diferentes abordagens para tornar visível essa construção da concepção de fotografia que suporta, em grande medida, a produção subsequente.

Várias definições de fotografia estão presentes nos discursos dos artistas daqueles anos, ou vários aspectos de uma definição, que aparecem e desaparecem de forma instável, avançam e retrocedem, são retomados e esquecidos, para que enfim alguns destes aspectos sejam repetidos muitas vezes até se solidificarem em uma concepção de fotografia mais ou menos convencional. Tal concepção está longe de constituir uma definição fechada da palavra fotografia dentro do conhecimento artístico – mesmo porque não é sua ontologia –, ela antes implica a pluralidade de práticas a que se refere: a fotografia na arte é todas as fotografias produzidas por artistas; mas, ao mesmo tempo, é específica o suficiente para

²⁵ Victor Burgin. *The Absence of Presence: Conceptualism and Postmodernisms*, 1984. In: OSBORNE, 2005, p. 283.

poder ser distinguida das concepções de fotografia vigentes em outros momentos da história.

Proponho que a especificidade da concepção de fotografia dos anos 1960 e 1970 é resultado de um processo complexo: habitando uma *exterioridade selvagem* da disciplina das artes visuais naquele momento, a fotografia é escolhida por artistas como uma estratégia importante em uma disputa discursiva pelas definições de arte que resulta na sua formação como objeto para a disciplina das artes visuais.

No primeiro capítulo deste trabalho apresento uma discussão sobre o texto de artista e sua significância para a compreensão da arte produzida nas décadas de 1960 e 1970. O viés escolhido para realizar este estudo foi a análise de antologias de escritos de artistas lançadas (ou re-lançadas) desde a década de 1990 e que direcionam sua atenção para este material que, poderíamos dizer, ficou em dormência durante a década de 1980. Selecionei dentre uma gama de publicações deste gênero quatro livros²⁶ que enfocam a arte conceitual, pela concentração de escritos datados dos anos delimitados como balizas para esta tese, os anos 1960 e 1970, e que possibilitaram, pela coincidência temática, um estudo comparativo.²⁷

Desde que compilações organizadas em antologias oferecem acesso aos textos escritos pelos artistas nos anos 1960 e 1970, a análise destes novos espaços de sua apresentação possibilita a compreensão do significado que este material assume nos dias de hoje, pois a sua reinserção no mundo da arte, via sua republicação, investe os discursos em uma nova existência interferindo em seu estatuto como produção dentro do conhecimento artístico.

A *republicação* dos textos dos artistas neste formato é uma operação que ultrapassa o projeto de uma simples reapresentação, pois os reinsere no contexto maior da arte e, com isso, modifica seu estatuto. Ao serem selecionados dentre uma miríade de produções (a quantidade de textos produzidos nos anos 1960 e 1970 é realmente extensa e cada escolha, portanto, implica a exclusão de muitos outros), extraídos de seus contextos originais, muitas vezes editados e recortados, esse material sofre uma significativa

²⁶ Os quatro livros são: LIPPARD, Lucy R.. **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...** California: University of California Press, 2001; STILES&SELZ, 1996; ALBERRO&STIMSON, 1999; OSBORNE, 2005.

²⁷ O livro de Lucy Lippard que consta na seleção dos livros analisados se distingue dos outros três por ter sido lançado em 1973 e assumir um papel diferenciado na relação que estabelece com os textos dos artistas. Esta especificidade é abordada com detalhe no item 1.1 deste trabalho.

transformação. Como em todas as entradas da história da arte, existe uma ambiguidade nessa eleição: o estatuto de uma obra, evento ou texto é dado tanto pelo seu registro quanto pela sua valoração – os sucessivos julgamentos que acontecem no decorrer do tempo e que reafirmam sua importância ou descartam sua necessidade. Francis Frascina apresenta uma análise da interferência dos Museus e das Galerias de Arte na instituição do valor de uma obra de arte; e acredito que seja possível transportar esses argumentos para pensá-los em relação à interferência das antologias na valoração dos textos escritos pelos artistas:

Um balanço alternativo, proposto desde os anos 60 pelo menos, sugere que os museus e as galerias são instituições poderosas que, por sua seleção e curadoria, conferem um determinado valor cultural e socioeconômico aos objetos que conservam. Segundo essa perspectiva, não é que essas instituições proporcionem um espaço no qual exibir a grande arte, mas, sim, que elas conferem “grandeza” a uma obra ao decidir exibi-la. Metáforas religiosas também foram cunhadas – os museus como templos, os críticos como o clero, a experiência estética como revelação mística, o “mundo das artes” como um substituto secular da religião. [...] “Mas o importante é sempre a seletividade: a maneira pela qual, dentre toda uma faixa possível de passado e presente, certos significados e certas práticas são escolhidos para serem enfatizados, e outros significados e práticas são desprezados e excluídos. De modo ainda mais crucial, alguns desses significados e práticas são reinterpretados, diluídos ou conformados de modo a apoiar, ou pelo menos não contradizer, outros elementos da cultura efetivamente dominante”.²⁸

Se substituirmos as palavras *museu* e *galeria* por *antologia*, e *obra* por *texto*, a análise se torna esclarecedora, também, do quê estes livros produzem no âmbito do conhecimento artístico, no estabelecimento de quais são os textos escritos pelos artistas que são significativos, que devem ser guardados, republicados e divulgados.

Assim, pela análise comparativa das antologias, é possível tangenciar essa interferência e assinalar coincidências entre as escolhas dos textos presentes nos diferentes livros e as recorrências que talvez possam enfatizar alguns centros de gravitação, textos que podemos chamar de “chave” para a arte conceitual, e nomes de alguns artistas, autores dos textos, que recebem mais evidência.

Neste trabalho, os escritos dos artistas não têm a função de ilustrar um discurso teórico ou histórico ou exemplificar uma noção: eles são meu objeto de estudo, foco de

²⁸ FRASCINA, Francis. *A política da representação*. In: WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles. *Modernismo em Disputa – A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1998, p. 80-81. Cita Raymond Williams. *Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory*.

meu interesse e âmbito no qual se desenvolvem as minhas análises. Em muitos casos, assumiram a função de ressignificar questões artísticas mais amplas, como por exemplo a ideia de que na arte conceitual houve um processo de *desmaterialização* do objeto artístico, de que não havia mais lugar para um objeto ou ele devia ser excluído das práticas artísticas²⁹. Ao confrontar, assim, o que os artistas escreveram, transmitindo o que pensavam sobre arte e suas questões, com os escritos dos teóricos da época ou mesmo com ideias que se estabeleceram no decorrer do tempo, é possível trazer novos entendimentos sobre a produção discursiva, textual e visual, dos anos 1960 e 1970. Colocar este material no centro da pesquisa tem por intuito abrir as possibilidades de compreensão do momento em que foi produzido e da sua especificidade, e ao mesmo tempo divulgá-lo como um importante espaço de reflexão artística³⁰.

Nesse sentido, este trabalho também vem responder por uma lacuna³¹ nas pesquisas, especialmente em âmbito nacional, sobre a fotografia na arte conceitual a partir dos discursos dos artistas.³²

Nos capítulos 2 e 3, apresento o resultado de uma investigação que teve como objetivo extrair dos discursos dos artistas, datados dos anos 1960 e 1970, qual o papel que a fotografia desempenhava em suas práticas artísticas no contexto maior da arte daquele período. Esta investigação começou com uma busca em antologias, como as abordadas no primeiro capítulo, por textos em que artistas se referiam à fotografia. Os

²⁹ Este assunto é desenvolvido no item 3.3 deste trabalho mais detalhadamente.

³⁰ A significância da difusão desse material aumenta se pensarmos que os artistas têm sido solicitados a escrever sobre seus trabalhos, mesmo (ou principalmente) em seu processo de formação universitária, normalmente fundada na leitura de textos de historiadores, teóricos e críticos, que acabam se tornando os *modelos* de escrita para muitos artistas em formação.

³¹ Esta lacuna foi detectada a partir de uma pesquisa por palavras-chave realizada no portal de teses e dissertações da Capes, em que não foi encontrado nenhum resultado que se aproximasse da temática do presente estudo, qual seja, a compreensão das fotografias produzidas nos anos 1960 e 1970 a partir da análise discursiva dos textos dos artistas. Por outro lado existem estudos que se dedicam a artistas brasileiros e suas produções, nestas décadas, de fotografias, e que incluem em sua análise o que os artistas disseram e/ou escreveram.

³² Dária Jaremtchuck observa que: "Também no Brasil os trabalhos que de alguma forma lidaram com a imagem fotográfica dos artistas conceituais receberam pouca atenção, tanto na história da fotografia, como na incipiente história da arte conceitual. Se feita a comparação, a geração de artistas/fotógrafos da década de 1980 foi mais bem avaliada que as gerações das décadas de 1960 e 1970. Mesmo as fotografias conceituais têm vindo a público somente nos últimos anos. Nas décadas de 1960 e 1970, a realidade da fotografia era marginal, a despeito da constante reivindicação por um espaço dentro do cenário artístico. Apesar de algumas iniciativas, sua presença nos museus brasileiros ainda era tímida, tanto no circuito de exposições como nos acervos. Não obstante esta realidade, a demarcação rígida entre as fronteiras da 'arte' e da fotografia começa a esmorecer nessa época." JAREMTCHUCK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Belo Horizonte: C / Arte, 2007, p. 104-5. [Ênfase no original]

textos selecionados como universo para a investigação delimitam-se pelas décadas de 1960 e 1970, e a determinação do *corpus* dos excertos analisados resultou de um processo de decantação, como descrito a seguir.

Como um primeiro passo para realizar essa tarefa, coletei os excertos dos textos datados dos anos 1960 e 1970 em que a palavra fotografia aparecia, reunindo um vasto material [ver tabelas 01; 02; 03 no apêndice 01]. Depois de organizar cronologicamente este *corpus*, comecei a reler cada um tentando extrair categorias que pudessem me auxiliar na análise. Separei os textos em que a palavra fotografia era simplesmente citada, quando o assunto não se referia diretamente a ela, dos outros em que existia algum tipo de atenção à fotografia. Nas leituras sucessivas a que procedi, algumas noções começaram a surgir como recorrências e consegui chegar a doze termos que resumiam as principais ideias relacionadas à palavra fotografia: registro; documento; meio de distribuição; difusão; exposição; apresentação; objetos do mundo em comum; matéria; material; informação; obra. Mas os sentidos se multiplicavam, na medida em que eu aprofundava a leitura os termos se rarefaziam em compreensões mais sutis, de tal modo que parecia cada vez mais difícil decidir-me por uma única palavra que pudesse servir como uma *etiqueta* para cada excerto.

Minhas *palavras-chave* começaram a soar como as que compõem a taxonomia de Borges dos animais na enciclopédia chinesa, citada por Foucault em *As Palavras e as Coisas*, e minha capacidade de ordenação, a se assemelhar aos afásicos com as meadas de lã³³. Mas muito aquém do extremo patológico deles, minha relação com a multiplicidade instável do material que tinha em mãos foi apaziguada. Em um primeiro momento trabalhei os excertos individualmente até que as relações entre eles começaram a se fazer e agrupamentos mais estáveis foram se produzindo. Destes, extraí assuntos que, por fim,

³³ “Parece que certos afásicos não chegam a classificar de maneira coerente as meadas de lãs multicores que se lhes apresentam sobre a superfície de uma mesa; como se esse retângulo unificado não pudesse servir de espaço homogêneo e neutro onde as coisas viessem ao mesmo tempo manifestar a ordem contínua de suas identidades ou de suas diferenças e o campo semântico de sua denominação. Eles formam, nesse espaço unido, onde as coisas normalmente se distribuem e se nomeiam, uma multiplicidade de pequenos domínios granulados e fragmentários onde semelhanças sem nome aglutinam as coisas em ilhotas descontínuas; num canto, colocam as meadas mais claras, noutro, as vermelhas, aqui, aquelas que têm uma consistência mais lanosa, ali, aquelas mais longas, ou as que tendem ao violeta, ou as que foram enroladas em novelo. Mas, mal são esboçados, todos esses agrupamentos se desfazem, pois a orla de identidade que os sustenta, por mais estreita que seja, é ainda demasiado extensa para não ser instável; e, infinitamente, o doente reúne e separa, amontoa similitudes diversas, destrói as mais evidentes, dispersa as identidades, superpõe critérios diferentes, agita-se, recomeça, inquieta-se e chega finalmente à beira da angústia.” FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. xiii-xiv.

percebi não concernirem unicamente à fotografia, pois enraizados em questionamentos artísticos específicos daquele momento e que realizavam na fotografia pontos de fuga.

Conjugando, então, a análise discursiva dos escritos com a visualização das reproduções dos trabalhos a que se referiam ou que faziam parte do universo discursivo daquela produção do artista, estabeleci agrupamentos que conectavam proposições e práticas de diferentes artistas. Em um sentido cíclico, durante a determinação dos agrupamentos, a partir da recorrência dos modos de abordagem da fotografia pelos artistas, selecionei, para comporem o *corpus* de análise, além dos que já estavam delimitados pelos – e que deram origem aos – agrupamentos, aqueles demais artistas que se aproximavam deles de maneira menos pontual. Separei todo o material em dois grandes grupos que foram abordados nos capítulos 2 e 3, como segue.

No segundo capítulo, *A Fotografia-Qualquer*, persigo a ideia da fotografia como um dispositivo de despersonalização do Artista como gênio criador, como figura especial que produz objetos especiais e, portanto, distingue-se das outras pessoas. Nesse sentido, a discussão de Michel Foucault no texto *O que é um autor?* de 1969 desempenha um papel central em minha argumentação, na medida em que concentra uma ideia que “estava no ar” naqueles anos, um questionamento sobre a necessidade da *função autor* e sua existência como algo subsequente e, não, anterior à produção artística. A fotografia, na década de 1960, encontrava-se em um momento de sua existência social e cultural em que pode ser caracterizada como *algo qualquer*, no sentido de ser absolutamente comum e presente de modo generalizado na vida das pessoas. Desde possuir uma máquina fotográfica e produzir fotografias, até o convívio diário com revistas e jornais ilustrados, cartazes e embalagens. Naquele momento a fotografia é um produto descartável, fruto de uma técnica sem muitos mistérios – e é justamente este estado que a torna sedutora para um número considerável de artistas como medium para produção, e não sua existência especializada na produção dos fotógrafos *profissionais*, os grandes nomes da tradição modernista e humanista, que transitavam pelo, então, recente mercado de fotografias artísticas.

Esta *qualidade* da fotografia-qualquer é enfatizada em textos de artistas dos referidos anos em uma celebração da possibilidade da *anti-arte*³⁴ que resultava da utilização da fotografia como medium, na apropriação do que havia de menos *especial*

³⁴ A noção de *anti-arte* utilizada neste trabalho está de acordo com a elaboração de McEvelley no livro: MCEVILLEY, Thomas. *The Triumph of Anti-Art - Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*. New York: McPherson&Company, 2008.

para a produção de imagens e se contrapunha à arte que eles chamavam de tradicional ou convencional. A entrevista de Edward Ruscha com John Coplans de 1965 apresenta um amplo espectro de afirmações nesse sentido.

No capítulo 3, *Fotografia e Práticas Artísticas – o Discurso dos Artistas nos Anos 1960 e 1970*, centralizo minha atenção, nos textos dos artistas, no modo como eles abordam seus trabalhos, a fim de destilar daí três papéis que a fotografia pode desempenhar em suas práticas artísticas: a fotografia como documento; a fotografia integrada à prática artística; a fotografia como trabalho de arte. Tais agrupamentos são flutuantes e funcionam neste contexto como forças gravitacionais em torno das quais é possível estabelecer aproximações entre as abordagens de diferentes artistas; pois estes artistas não estão *encerrados* em um ou outro agrupamento e sim transitam por eles dependendo do momento em que o discurso foi materializado (em textos ou entrevistas) e do trabalho a que se referem.

Enquanto tendências extraídas dos modos de apropriação da fotografia como medium para a produção, esses agrupamentos têm o intuito de organizar, por semelhança e diferença, as abordagens discursivas dos artistas sobre suas práticas, a partir de como eles elaboraram seu fazer e determinaram o *locus* de seu trabalho – em outras palavras, *o que*, para cada um deles, é o trabalho de arte propriamente dito em meio aos vários elementos que compõem sua prática artística.

Vale observar que o presente trabalho não se pretende uma análise exaustiva de *todos* os discursos de *todos* os artistas que usaram a fotografia em suas práticas artísticas nas décadas de 1960 e 1970, mas antes se propõe a apresentar o desenvolvimento de uma sensibilidade, qual seja: o modo como a fotografia é apropriada pelo discurso artístico na qualidade de um medium possível para a produção naqueles anos em que era vista, no seu trânsito pelo mundo comum, como um objeto ordinário – *qualquer*.³⁵

³⁵ Quando do momento da qualificação, no início de 2011, meu projeto envolvia uma extensão desta pesquisa para o contexto brasileiro, eu havia iniciado a coleta de materiais nas bibliotecas da USP, do MAM-SP e do MAC-USP de revistas da época, assim como catálogos de exposições. O intuito era analisar também escritos de artistas brasileiros das décadas de 1960 e 1970 em que a fotografia fosse abordada, para estabelecer um paralelo entre estes o material analisado neste trabalho. Os livros de Helouise Costa sobre Waldemar Cordeiro e Dária Jaremtchuck sobre Anna Bella Geiger comprovam a existência de uma discussão sobre a fotografia no âmbito da produção artística no Brasil. Infelizmente o escopo desta tese não pôde abarcar este universo de pesquisa que, agora entendo, demandaria um estudo equivalente ao aqui realizado para dar conta de sua extensão e complexidade. COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro**: a ruptura como metáfora. São Paulo: Cosac&Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002. JAREMTCHUCK, Dária. **Anna Bella Geiger**: passagens conceituais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Belo Horizonte: C / Arte, 2007.

Da mesma forma que não tive intenção de fazer um levantamento das teorias da fotografia, os conceitos e autores citados são aqueles que de alguma forma possibilitaram insights importantes com relação a temas específicos; assim, a fundamentação teórica apresentada não é exaustiva com relação aos temas de que trata, mas direciona-se para a problemática que emergiu das leituras dos textos dos artistas. Nesse sentido, o referencial teórico desta pesquisa foi construído, principalmente, mediante a leitura de todos os textos analisados, presentes ou não no corpo deste trabalho: os textos dos artistas presentes nas antologias e compilações consultadas, e os textos introdutórios dos livros utilizados como fonte de dados, cada um contribuiu para a compreensão de meu objeto de estudo e seu contexto maior de análise. No horizonte de meu pensamento está um diálogo com alguns teóricos em especial: Georges Didi-Huberman, Thierry de Duve, Michel Foucault e Thomas McEvelley. As leituras que realizei de seus textos exercem grande força em minha abordagem, agindo como guias para meus questionamentos.

Ao longo de todo este percurso, o principal intento do presente trabalho consiste, portanto, em *levantar questões* que circundem a forte presença da fotografia em práticas artísticas dos anos 1960 e 1970 e chegar a novos entendimentos sobre o significado desta presença – não só para o período em análise, mas também para os dias de hoje – nas rupturas e continuidades da arte.

1. As Fontes de Pesquisa

As fontes a partir das quais tenho acesso aos dados utilizados nesta pesquisa têm um estatuto muito específico. Não são fontes primárias, pois apesar de trazerem textos de época publicados nos anos 1960 e 1970, estes se encontram deslocados de seus contextos originais, muitas vezes editados e recortados, o que os priva de sua integridade, vizinhanças e diagramação, e reconfigura sua dimensão discursiva; não são fac-símiles. Semelhante interferência no material localiza-os entre a fonte primária e a secundária como republicações (o que às vezes implica uma tradução e, portanto, uma versão) de recortes dos textos, produzindo um tipo de acesso ao material original, mas enquadrando-os em uma perspectiva editorial. O que causa esta situação é o fato de tratar-se de antologias de textos de artistas, compilações de declarações, entrevistas, artigos, produzidos com diferentes fins, que sobreviveram ao seu contexto original e foram considerados importantes por diferentes razões.

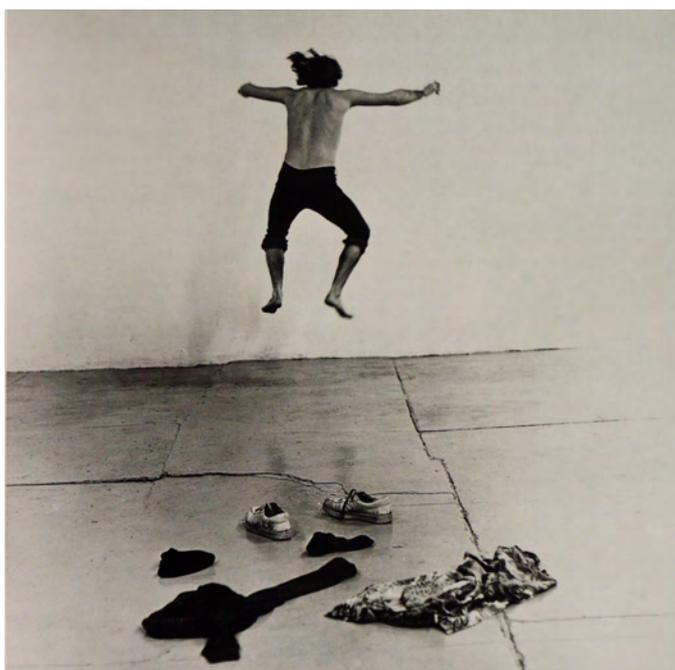


Fig. 19 – William Wegman (1943-), *For a moment he forgot where he was and jumped into the ocean*, 1972, cópia em saís de prata, 35,5x28cm³⁶

³⁶ Neste capítulo, as reproduções de trabalhos de arte têm a função de oferecer ao leitor uma amostra do universo visual no qual se desenvolvem as reflexões desta tese. E enquanto algumas serão mencionadas no decorrer do texto – não só neste, mas nos outros capítulos –, outras servem de contraponto ao escrito, como um discurso paralelo.

Neste capítulo vou voltar minha atenção a estes livros, por entender que eles fazem parte de um âmbito do conhecimento artístico significativo para a compreensão histórica de um dado conjunto de práticas artísticas, e por disponibilizarem, independentemente das condições em que isto acontece, textos de artistas – material que considero indispensável ao conhecimento artístico. O modo como essas antologias são organizadas, os textos escolhidos para compor seu *corpus*, produz versões de um contexto e interfere em nossa compreensão da arte produzida em determinado período. Assim, abordá-los configura uma tentativa de ultrapassar esta sua primeira *função* de disponibilizar um dado material.

Foram escolhidos para uma análise mais detalhada neste capítulo quatro livros³⁷ que, apesar de não terem sido as únicas fontes para os excertos analisados nos capítulos 2 e 3 deste trabalho, compartilham um mesmo assunto, Arte Conceitual, e, portanto, oferecem a possibilidade de cruzamentos, que seriam impossíveis no caso da comparação entre publicações que abordassem temas diferentes. O intuito desta análise é colocar em perspectiva o modo como os textos escritos pelos artistas são manipulados, ou seja, articulados, escolhidos, editados, utilizados na constituição de uma narrativa histórica e teórica sobre a produção artística a que se referem; o que, acredito, pode ser expandido para outras publicações semelhantes. Sendo o recorte delimitado para este estudo os anos 1960 e 1970, o foco na arte conceitual se mostrou adequado, já que o período normalmente delimitado para seu início e fim é demarcado entre meados dos anos 1960 e meados dos anos 1970.



Fig. 20 – Mel Bochner (1940 -), *Language is not Transparent*, 1970

³⁷ Os livros selecionados para esta abordagem são: LIPPARD, 2001; STILES&SELZ, 1996; ALBERRO&STIMSON, 1999; OSBORNE, 2005.

Dos quatro livros, um deles assume um papel diferente na análise por ter sido publicado no ano de 1973 e não ser exatamente uma antologia: o livro de Lucy Lippard *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Ele reúne, em suas 272 páginas, uma lista de referências (no lugar da reprodução dos textos) de artigos, livros, eventos, exposições, etc.³⁸ publicados ou realizados entre os anos 1966 e 1972, e funciona quase como um mapa de referência, um retrato dos acontecimentos destes anos; obviamente não um retrato *objetivo*, mas interessado e fortemente marcado pela perspectiva da autora. Em grande medida, as três antologias estudadas (publicadas desde a década de 1990) serão confrontadas com este livro como um parâmetro de referência; os motivos para tal procedimento serão explicitados a seguir.

Ao manipular este material, estudando-o, me chamou a atenção, em um primeiro momento, uma recorrência de textos e autores, apesar das diferentes abordagens dos editores e organizadores, o que coincidia com o espectro de nomes citados e referenciados por Lippard; a análise comparativa das antologias, tendo como parâmetro o livro de Lucy Lippard, comprovou essa recorrência. Dos 308 nomes cujos textos são republicados nas antologias (que incluem artistas, filósofos, teóricos, historiadores com textos datando de 1857 até 1999), 173 são referenciados por Lippard, uma proporção de mais de 50%. Se reduzirmos este espectro para os anos englobados pelo livro de Lippard, 1966-1972, dos 72 nomes todos foram referenciados por Lippard em alguma entrada. Podemos deduzir desses fatos que o livro de Lippard exerceu alguma força na escolha dos nomes para representar os anos 1966 até 1972, na determinação de quais foram os eventos relevantes naqueles anos, sendo que em todas as antologias a autora é citada nos textos escritos pelos editores/organizadores, nas notas, na bibliografia e também como fonte para textos republicados. Afirmo que exerceu força nas escolhas pois existem nomes de artistas considerados hoje significativos para o período e que não são referenciados por Lippard, como Marcel Broodthaers, por exemplo, ou John Cage, cujos poucos textos que aparecem nas antologias são datados de antes ou depois dos anos 1966-1972.³⁹

³⁸ No item 1.1 será apresentada uma caracterização mais detalhada do formato deste livro.

³⁹ Os textos de Marcel Broodthaers republicados são *Ten Thousand Francs Reward* de 1974. In: STILES&SELZ, 1996, p. 868-72; *To Be bien pensant... or Not to Be. To Be Blind* de 1975. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 358-59. E os de John Cage são: *Composition as Process Part II: Indeterminacy*, 1958. In: STILES&SELZ, 1996, p. 707-9; *Robert Rauschenberg*, 1953. In: OSBORNE, 2005, p. 193-4; *26 Statements re. Duchamp*, 1963. In: OSBORNE, 2005, p. 195-6.

As antologias que abrigam os textos dos artistas que serão abordados neste trabalho assumem importância na perspectiva da análise aqui realizada na medida em que são os novos continentes daqueles textos e, para compreender seu significado no âmbito maior do conhecimento artístico, é necessário explorar o contexto em que aparecem: as vizinhanças, a diagramação, o tipo de publicação; todas estas informações constituem a materialidade desses discursos, e a sua republicação em um novo contexto interfere na sua existência, demandando atenção à nova enunciação deste mesmo discurso, seu reaparecimento.



Fig. 21 – Vito Acconci (1940 -), *Estimations*, 1970, 9 cópias em sais de prata com giz, seis partes de 49,8x88,3cm, e três partes de 11,4x88,3cm, dimensão total 114,3x266,7cm

Em um primeiro momento, questiono-me sobre as condições de existência destes livros, as quais são determinadas, entre outros fatores, pelos atores que as constituem, sejam seus autores/editores/organizadores, cada um com uma motivação específica para realizar seu trabalho, ou os artistas autores dos textos, escolhidos dentre uma gama enorme de possibilidades para representar *algo* dentro da publicação. Este *algo* é estabelecido pelo projeto do autor/editor/organizador, em uma escolha sempre interessada que visa a uma afirmação sobre arte ou, especificamente, sobre arte conceitual, marcada por diferentes perspectivas. Sendo assim, a repetição de textos, detectada em diferentes livros, nos faz pensar nas razões que levam a essas recorrências, e também na coincidência entre os autores dos textos e sua posterior legitimação como artistas na história da arte.

Cada uma das publicações guarda características próprias que merecem atenção para que se possa começar uma aproximação aos questionamentos levantados, pois elas evocam regimes e processos diferentes de apropriação do discurso:

[...] em nossas sociedades (e em muitas outras, sem dúvida), a propriedade do discurso – entendida ao mesmo tempo como direito de falar, competência para compreender, acesso lícito e imediato ao *corpus* dos enunciados já formulados, capacidade, enfim, de investir esse discurso em decisões, instituições ou práticas – está reservada de fato (às vezes mesmo, de modo regulamentar) a um grupo determinado de indivíduos; [...]⁴⁰.

Cabe, portanto, determinar as posições que os sujeitos ocupam em relação ao domínio de objetos de que falam; e, para tanto, é preciso trabalhar com estas posições como um jogo de relações e processos de legitimação, autorização e apropriação que possibilitam a rerepresentação dos textos dos artistas em novos contextos, produzindo novos discursos e/ou reinvestindo tais discursos em novas existências.

A análise enunciativa só pode se referir a coisas ditas, a frases que foram realmente pronunciadas ou escritas, a elementos significantes que foram traçados ou articulados – e, mais precisamente, a essa singularidade que as faz existirem, as oferece à observação, à leitura, a uma reativação eventual, a mil usos ou transformações possíveis, entre outras coisas, mas não como as outras coisas. Só pode se referir a *performances* verbais realizadas, já que as analisa no nível de sua existência: descrição das coisas ditas, precisamente porque foram ditas. A análise enunciativa é, pois, uma análise histórica, mas que se mantém fora de qualquer interpretação: às coisas ditas, não pergunta o que escondem, o que nelas estava dito e o não-dito que involuntariamente recobrem, a abundância de pensamentos, imagens ou fantasmas que as habitam; mas, ao contrário, de que modo existem, o que significa para elas o fato de se terem manifestado, de terem deixado rastros e, talvez, de permanecerem para uma reutilização eventual; o que é para elas o fato de terem aparecido – e nenhuma outra em seu lugar. Desse ponto de vista, não se reconhece nenhum enunciado latente: pois aquilo a que nos dirigimos está na evidência da linguagem efetiva.⁴¹

Cada um destes livros será apreendido como um discurso, vou tratá-los nas suas irrupções de acontecimento. Não vou *utilizar* esses materiais como se fossem transparentes, puros veículos de informação, continentes que abrigam documentos *resgatados* para trazê-los até nós: é preciso esbarrar na sua opacidade para dela extrair as condições de sua emergência.

Quero, portanto, extrair destes objetos aquilo que os determina, que faz com que sejam singulares, aquilo que eles informam sobre sua existência, e sua especificidade; analisar que afirmações produzem nos seus elementos discursivos e não discursivos. Assim, empresto ainda mais uma indagação de Foucault: “A questão pertinente a uma tal análise poderia ser assim formulada: que singular existência é esta que vem à tona no que se diz e

⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 75.

⁴¹ FOUCAULT, 2005, p. 124.

em nenhuma outra parte?"⁴² Vou direcionar meus esforços para a compreensão do que existe de concretamente enunciado neste material, tentando tornar explícitos esta existência e seus significados.

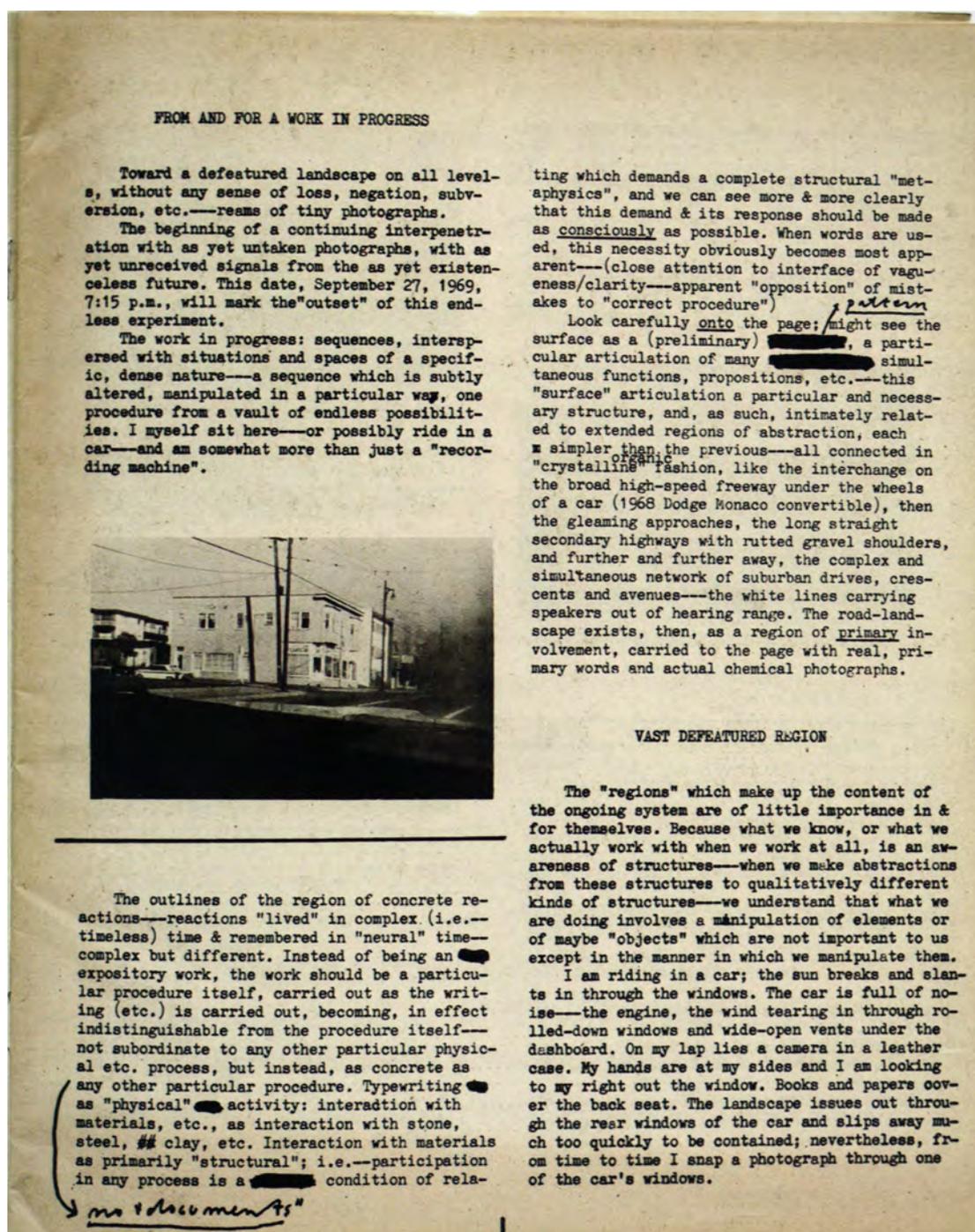


Fig. 22 – Jeff Wall (1946 -), *Landscape Manual*, encadernação com 64 páginas, 1969, 28x21cm

⁴² FOUCAULT, 2005, p. 31.

1.1 Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...

Com o objetivo de colocar em movimento a tarefa aqui proposta inicio com o livro de Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*⁴³, pela posição que assume no âmbito das publicações de textos de artistas. Seu livro figura entre os primeiros a reunir um material significativo sobre arte dos anos 1960 e 1970⁴⁴, foi publicado pela primeira vez em 1973 em meio a turbulentos eventos, tanto no mundo da arte quanto no contexto social maior: 1968 era recente e suas repercussões ainda se faziam sentir; as ações de protesto contra a Guerra no Vietnã nos EUA partiam também de artistas, como na distribuição do pôster *Q. And babies? A. And babies*⁴⁵ em 1970 [Fig. 23], pelo grupo *Artists Poster Committee* do *Art Workers Coalition* (AWC), do

⁴³ LIPPARD, 2001.

⁴⁴ No mesmo período de sua publicação foram lançados também o livro de Ursula Meyer *Conceptual Art*, 1972, uma antologia de declarações e entrevistas conduzidas pela autora e *Idea Art*, 1973, de Gregory Battcock, também uma antologia de textos e declarações.

⁴⁵ O pôster *Q. And babies? A. And babies*. (1970), produzido por Frazier Dougherty, Jon Hendricks, Irving Petlin, R.L. Haeberle, integrantes do grupo *Artists Poster Committee of Art Workers Coalition*, foi uma ação de protesto à guerra Norte-Americana no Vietnã; nele aparece a fotografia tirada por R. L. Haeberle em 1969 no massacre de My Lai à qual foram sobrepostas a pergunta "P. E bebês?" e a resposta "R. E bebês.". A princípio este pôster seria uma colaboração entre o *Art Workers Coalition* (AWC) e o *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque, mas, no meio do processo, o MoMA se retirou da parceria para realização da publicação, o que fez com que os artistas o publicassem com a doação de papel de Peter Brant. Como descreve Frascina: "Mais famoso que o protesto das 'irmãs do movimento' talvez seja o pôster do Comitê de Pôsteres da Art Workers Coalition (AWC). Publicado anonimamente (embora produzido por Fraser Dougherty, Jon Hendricks e Irving Petlin), o pôster usava a foto em cores feita por Ronald Haeberle do massacre de My Lai, que fora publicada na revista *Life*. Sobre a foto estavam impressas as palavras tiradas de uma entrevista realizada por Mike Wallace com Paul Meadlo, que participava de My Lai. Escolheu-se litografia em *offset* para fazer o pôster ficar parecido com as imagens de alta qualidade da produção em massa. E o uso da cor foi marcante porque, convencionalmente, as fotos de guerra costumavam ser impressas em preto e branco. Para AWC, a foto de Haeberle era uma imagem vívida da violência americana e, também, tecnicamente inovadora. O pôster deveria ter sido distribuído sob os auspícios do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, mas a decisão da equipe do museu foi vetada por William Paley, presidente do Conselho de Curadores. No dia 8 de janeiro de 1970, o MOMA publicou uma declaração, 'O Museu e o pôster', na qual explicava por que não participaria: 'O Conselho e a equipe do Museu são constituídos por indivíduos com diversos pontos de vista que se juntaram em virtude de seu interesse pela arte; e, para que possam continuar funcionando com eficácia nessa função, precisam limitar-se a questões relacionadas com o seu assunto imediato.' (MOMA, 'The Museum and the Poster'). Em resposta a esse ato de censura, 50 mil cópias do pôster foram impressas pelo sindicato dos litógrafos e distribuídas em todo o mundo por redes informais da comunidade artística. A AWC também organizou duas manifestações no MOMA, com cópias do pôster diante do *Guernica* de Pablo Picasso. Pintado em 1937, *Guernica* era uma evocação pró-republicana do bombardeio da indefesa cidade basca pela aviação alemã durante a Guerra Civil espanhola. Estava apenas emprestada para o MOMA até que a Espanha voltasse à democracia republicana." FRASCINA, Francis. *A Política da representação*. In: WOOD; FRASCINA; HARRIS; HARRISON, 1998, p. 106-7. [Ênfase no original]

qual Lippard era membro e cujo maior alvo de ataques era o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque ⁴⁶.

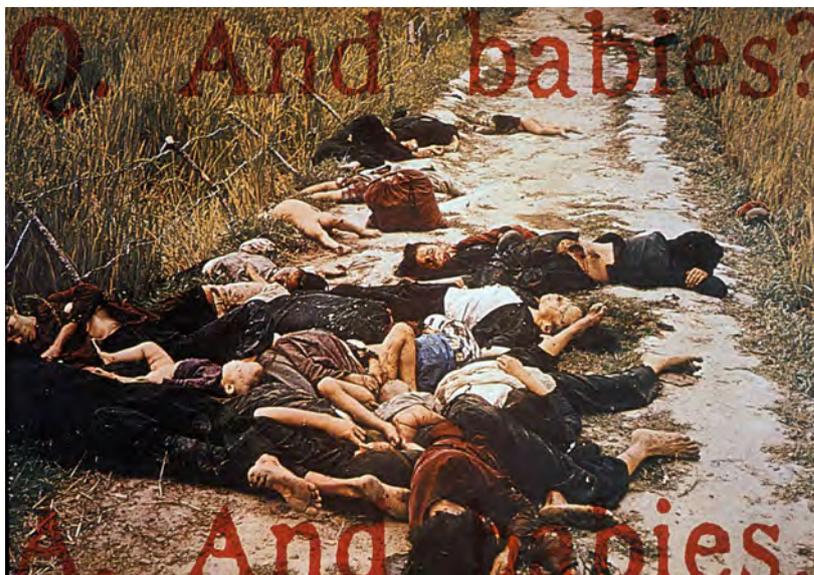


Fig. 23 – Artists Poster Committee, AWC, Poster Q. And babies? A. And babies, 1970

Em sintonia com este clima político estava a reivindicação dos artistas por espaço para discutir seus próprios trabalhos, além de abordagens de variados conteúdos artísticos, sintonia que se reflete na atenção que recebem seus textos e declarações tanto nas revistas da época quanto em livros que os reúnem em antologias.

Six Years... é um livro de referência, amplamente citado em pesquisas sobre arte conceitual⁴⁷, considerado paradigmático e basilar em qualquer investigação sobre o

⁴⁶ Lippard descreve alguns aspectos da Coalizão dos Trabalhados da Arte (*Art Workers Coalition – AWC*), assim como sua relação com o grupo, no seu texto de 1996: “Em meu retorno da América Latina fui convidada para co-curar (com o pintor Robert Huot e o organizador político Ron Wolin) uma exposição de trabalhos importantes de arte Minimal contra a guerra no Vietnã, como um favor para a Mobilização dos Estudantes e para a inauguração do novo espaço da Paula Cooper na Rua Prince. (A exposição incluía o primeiro desenho público de parede de LeWitt.) Em janeiro de 1969 a Coalizão dos Trabalhados da Arte (AWC) foi formada em uma plataforma dos direitos dos artistas que logo se expandiu em uma oposição à guerra no Vietnã. (Antirracismo e anti-sexismo logo foram acrescentados à agenda anti-guerra.) O AWC fornecia uma estrutura e um relacionamento organizacional para artistas que estavam misturando arte e política que atraía vários ‘artistas Conceituais’. Kosuth produziu um cartão de associação falso para entrada no Museu de Arte Moderna-NY – um de nossos maiores alvos de ataque – com um carimbo do AWC em vermelho sobre ele. Andre era o Marxista residente. Smithson, Judd e Richard Serra eram céticos, presenças não-participantes. O Grupo de Ação Artística Guerrilheira (GAAG), que consistia na época de Jean Toche, Jon Hendricks, Poppy Johnson e Silvianna, era uma grande força no Comitê de Ação do AWC, apesar de manter sua própria identidade. Enquanto as cartas quase Dada do GAAG para o Presidente Nixon (‘Coma o que você mata’) e para outros líderes mundiais estavam no espírito do ‘movimento Conceitual’ mais geral, seu estilo de performance sangue-e-vísceras e suas conexões com a Europa, via Fluxus e Arte da Destruição, separavam-nos da tendência Conceitual dominante mais branda, orientada pela arte Minimal.” LIPPARD, 2001, pp. ix-x. [Minha tradução, ênfase no original]

assunto. Em 1996 foi reeditado *University of California Press* em resposta a uma demanda que se mostrava nos altos preços de comercialização que atingiam os exemplares da *edição original*. Na reedição se manteve a diagramação da primeira versão do livro com o acréscimo de um texto introdutório, intitulado *Escape Attempts*, no qual a autora narra as suas vivências que envolveram a elaboração do livro e sua relação com a arte do período e os artistas referenciados no livro; e uma segunda nota no item *Author's Note*.

Na capa vermelha do livro vemos o título completo da publicação:

SEIS ANOS: A desmaterialização do objeto de arte de 1966 a 1972: um livro de referência cruzada de informações sobre alguns limites estéticos: consiste de uma bibliografia na qual estão inseridos um texto fragmentado, obras de arte, documentos, entrevistas e colóquios, organizados cronologicamente e focados na assim chamada arte conceitual ou arte informação ou arte ideia com menções a áreas tão vagamente designadas como *minimal art*⁴⁸, *arte antiforma*, *arte sistema*, *earth art*, *arte processo*, que ocorrem agora nas Américas, na Europa, na Inglaterra, na Austrália e na Ásia (com eventuais conotações políticas), editado e anotado por Lucy R. Lippard.⁴⁹

O texto, que se repete na folha de rosto com a mesma diagramação, informa o leitor sobre o conteúdo do livro: cronologicamente estão reunidos informações e materiais que se referem a acontecimentos artísticos de variados gêneros (eventos, livros, publicações, declarações, exposições, execução de trabalhos de arte, entrevistas, artigos de revistas/jornais, etc.), amplamente ilustrados com imagens de registros de trabalhos de arte mas também com fotografias-obras-de-arte, esquemas gráficos, reproduções de documentos, etc., de 1966 a 1972 (apesar do último ano incluído no volume ser 1971, constam algumas menções a acontecimentos de 1972). No índice estão relacionados os elementos que compõem o livro: *Escape Attempts* (texto escrito para a reedição do livro em 1996); *Author's Notes* (dois pequenos textos, um de 1973 e outro de 1996); *Preface* (texto de 1973 sobre as práticas artísticas referenciadas no livro); *Postface* (texto de 1973 no qual a autora apresenta considerações sobre o que ela entende como o devir das

⁴⁷ Dentre os livros analisados neste trabalho, todos citaram o de Lucy Lippard em seus textos introdutórios e notas de rodapé; dois deles republicaram, em suas compilações, textos da autora. Como por exemplo *The Dematerialization of Art*, 1967, que aparece em ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 46-50 e OSBORNE, 2005, p. 218; *Introduction to 557.087*, 1969. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 178-85; *Postface to Six Years...*, 1973. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 294-5; *The Art Worker's Coalition: not a history*, 1970. In: OSBORNE, 2005, p. 259.

⁴⁸ N. T. Nos excertos traduzidos no decorrer deste trabalho, as palavras que permanecerem em língua estrangeira não serão colocadas em itálico, pois as marcações gráficas assumem, em alguns textos, um caráter indicativo de ênfase e, portanto, serão mantidas na tradução.

⁴⁹ LIPPARD, 2001, capa e folha de rosto. [Minha tradução].

práticas referenciadas); *Index* (1973); e os capítulos nomeados com os anos em que aconteceram os eventos reunidos em cada um. Os capítulos do livro – um para cada ano – são uma relação de livros publicados naquele ano juntamente com eventos que, como diz Lucy Lippard, não puderam ser alocados na seção mais ampla que segue, qual seja, um elenco organizado mensalmente de eventos e de publicações diversos.

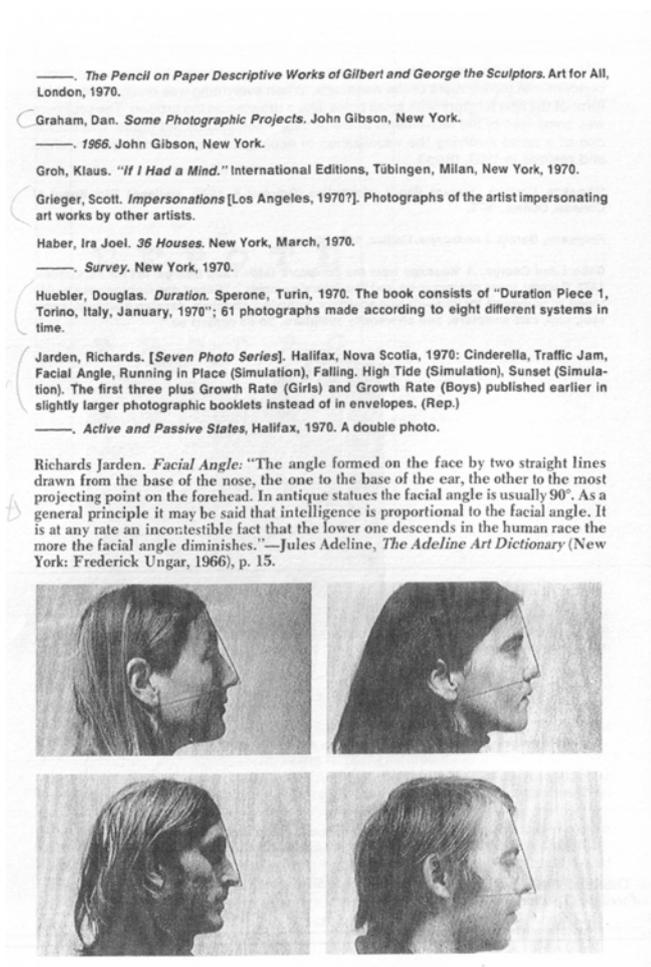


Fig. 24 – Lucy R. Lippard (1937-), *Six Years...* página 140, 1973

A marca maior da especificidade do livro de Lucy Lippard é justamente o seu conteúdo e formato, pois o que compõe os capítulos é uma listagem de referências bibliográficas de livros ou artigos, com alguns excertos de textos ou declarações de artistas, referências a exposições, fotografias, etc., com comentários de Lippard, assim como aparece na Fig. 24. Esta página é representativa – pois igual às outras – do modo como são dispostas as informações no restante do livro: no topo da página estão referências a livros publicados no início de 1970, e embaixo a reprodução de uma das

páginas do livro *Facial Angle* de Richards Jarden. Todas as informações estão organizadas cronologicamente. Tais aspectos fazem com que este livro se diferencie de todos os outros analisados no presente trabalho, pois ele não é composto pela republicação dos textos a que se refere – contendo alguns excertos –, e sim pelas próprias referências, quase como uma grande lista bibliográfica, ou um mapa de eventos e publicações.⁵⁰

É difícil nomear a pluralidade deste material ou abarcar sua variedade. No entanto, é possível identificar um eixo permeando esta multiplicidade e que nos é dado a conhecer pela autora nos textos que margeiam o conteúdo: pois tais entradas referenciam os eventos com os quais Lucy Lippard teve contato nestes anos de 1966 a 1971, em sua participação no contexto artístico nova-iorquino – e no “exterior”, como afirma em diversos momentos. Cabe ressaltar que as escolhas não são determinadas pelo simples contato com e conhecimento de Lippard dos acontecimentos, mas por uma seleção interessada dos conteúdos. Esta condição específica de organização do livro e seleção do material é discutida pela autora tanto no texto de apresentação a sua reedição de 1996 quanto no prefácio do livro de 1973:

Porque este é um livro sobre fenômenos amplamente distintos dentro de um espaço de tempo determinado, não sobre um “movimento”, não há uma razão precisa para certas inclusões e exclusões exceto o preconceito pessoal e um método idiossincrático de categorização que faria pouco sentido para qualquer outra pessoa. Eu planejei este livro para expor a rede caótica de ideias no ar, na América [do Norte] e no exterior, entre 1966 e 1971. Enquanto estas ideias são mais ou menos preocupadas com o que eu certa vez chamei de uma “desmaterialização” do objeto artístico, a forma do livro intencionalmente reflete caos no lugar de impor ordem. E dado que eu escrevi pela primeira vez sobre o assunto em 1967, tem-me sido muitas vezes apontado que a desmaterialização é um termo impreciso, que um pedaço de papel de uma fotografia é tanto um objeto, ou tão “material”, quanto uma tonelada de chumbo. Concedido. Mas por falta de um termo melhor eu continuei a me referir a um processo de desmaterialização, ou uma de-ênfase em aspectos materiais (unicidade, permanência, atratividade decorativa).⁵¹

⁵⁰ Com poucas exceções, como o texto *Sentences on Conceptual Art*, 1969, de Sol Lewitt, que é reproduzido na íntegra. In: Lippard, 2001, p. 75-6.

⁵¹ LIPPARD, 2001, p. 5. [Minha tradução, ênfase no original]



Fig. 25 – Valie Export (1940 -), *Trapez (Trapezoide)*, 1972

Neste extrato do Prefácio de 1973, Lucy Lippard assume a responsabilidade pela compilação do material e sua seleção – em algum lugar ainda menciona que o manuscrito tinha o dobro do volume de sua edição final⁵² –; afirma-se como autora, consciente da parcialidade inerente a qualquer projeto que envolva a escolha de materiais publicados dentre um *corpus* heterogêneo. Foi o seu olhar para o que presenciou ou tomou conhecimento que determinou a inclusão ou não de uma dada informação no corpo do livro; a autora opta por não fazer nenhum tipo de elaboração sobre algo como um *estilo* que pudesse, naquele momento, reger as escolhas de entradas mais ou menos *típicas*, que corroborassem esta ou aquela característica da arte conceitual como movimento artístico. Ainda que faça referência a seu polêmico artigo *The dematerialization of art*⁵³ de 1967,

⁵² “O manuscrito inicial tinha mais ou menos o dobro do tamanho do que o que foi finalmente publicado (Os Arquivos de Arte Americana tem o resto do material), e mesmo com a extensão publicada, eu estava convencida de que ninguém iria ler a coisa toda.” LIPPARD, 2001, p. 3. [Minha tradução]

⁵³ O artigo é caracterizado aqui como polêmico em função das várias respostas de artistas e críticos questionando a validade do conceito para a caracterização das obras mencionadas e discutidas no artigo. Como por exemplo: Terry Atkinson, *Concerning the article “the dematerialization of art”*, 1968. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 52-8; Mel Bochner, *Book Review*, 1973. In: STILES&SELZ, 1996, p. 828-32 (uma resenha ao livro *Six Years...* mas que aborda o conceito de desmaterialização); Frank Gillette, *Masque in Real Time*, 1974. In: STILES&SELZ, 1996, pp. 440-3 (cita o termo desmaterialização); Art&Language, *Letter to Lucy R. Lippard and John Chandler Concerning the Article “The Dematerialization of Art”*, 1968 (elaborado a partir da carta de Terry Atkinson, acima citada). In: STILES&SELZ, 1996, p.

escrito em conjunto com John Chandler, que poderia ser considerado um fio condutor pela forma como propõe a desmaterialização como processo comum às proposições artísticas dos anos 1960, termina por relativizar sua eficácia como termo aglutinador, apesar de continuar operante. Tal relativização é fruto do questionamento do termo feito, principalmente, por Terry Atkinson e o grupo Art&Language quando da publicação do artigo⁵⁴. Quando a autora não assume a continuidade direta do seu artigo como possível procedimento metodológico, afirmando o caos como resultado de seu trabalho – como se o livro apresentasse tudo o que coube nessa fatia de tempo –, afasta a responsabilidade pela apreensão/proposição do quê a arte conceitual pudesse vir a ser; ela não tenta responder, explicitamente, pela sua ontologia.

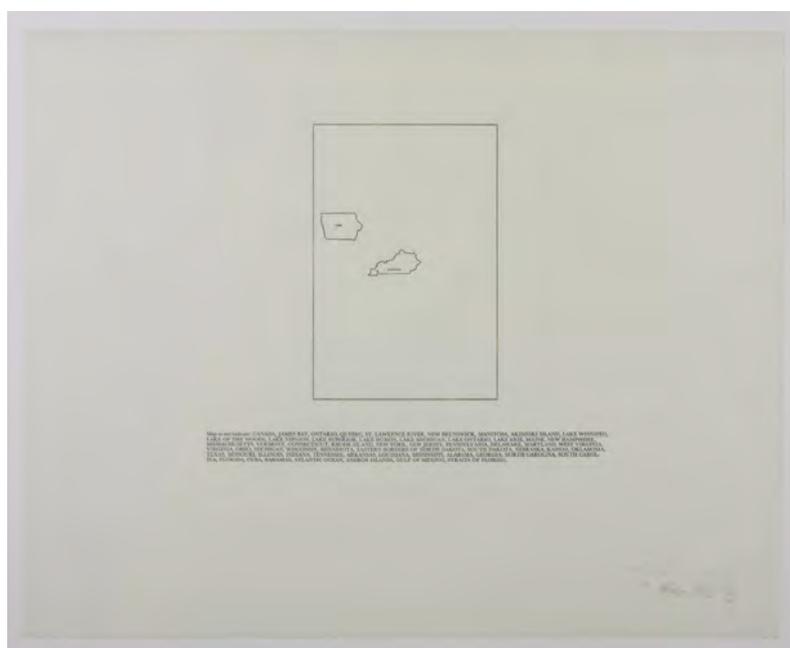


Fig. 26 – Terry Atkinson (1939 -), *Map to Not Indicate*, 1967, linotipia sobre papel, 50,8x62,9cm

Em 1973, Mel Bochner escreve uma resenha para o livro de Lucy Lippard em que analisa alguns aspectos do material apresentado e, principalmente, da abordagem da autora:

850. Ver: LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. *The Dematerialization of art*. In: OSBORNE, 2005, p. 218-220.

⁵⁴ No item 3.3 deste trabalho apresento algumas instâncias da polêmica em torno do termo *desmaterialização*.

Atingiu-se um ponto, com a publicação do livro de Lucy Lippard *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, em que certas proposições não podem permanecer inquestionadas. A compreensão da importância destas proposições virá somente de uma investigação das contradições internas do próprio livro que, por sua vez, vai revelar suas implicações teóricas e éticas ocultas. Como frequentemente é o caso, o significado encoberto da estrutura difere das intenções expressadas.

Documentar a história de seis anos de arte extremamente ativa e possivelmente radical requer um senso de responsabilidade ao espírito da arte mesma. Os processos bibliográficos precisam ser sistemáticos, claros, informados, e consistentes com a moldura teórica escolhida. O livro de Lippard não satisfaz estes critérios. O plano do livro como apresentado na capa é um "reflexo intencional da rede caótica conectada com a assim-chamada arte conceitual..." Em seu prefácio a autora fala frequentemente e positivamente de "fragmentação"; "Fragmentação é mais como comunicação direta do que a aproximação tradicionalmente unificada na qual são introduzidas transições literárias supérfluas". O suporte para este McLuhanismo atualizado repousa na mistura densa, caótica, "fragmentada" de fontes, corpos e pesos tipográficos que listam, em reversão constante e confusa, livros (alfabeticamente por autor) e exposições ou peças postais (cronologicamente por mês e ano). Lippard insistentemente substitui o método da fragmentação pelo que ela considera a *fallacia consequentis* da continuidade, i.e., "transições literárias supérfluas". O problema deste formato não é o das "transições literárias supérfluas" mas o de um modo arbitrário de seleção camuflado por uma apresentação supostamente objetiva de dados primários. O layout visualmente impenetrável com suas listas e cortes abruptos [jumpcuts] apresenta uma paródia das suposições da autora sobre o conteúdo desta arte. O "design" imita certas convenções estilísticas da arte Conceitual. Enquanto a fragmentação é tida como um princípio organizativo mais acurado, ele é contradito página sim página não pela inserção de comentários editoriais e por preferências cronológicas. O caos resultante deste tipo de operação não é caos inerente, mas um sintoma de uma falta de vontade, ou inabilidade, para definir questões particulares.

55

Para Bochner, o que Lippard afirma como sua *metodologia*, a fragmentação, está mais na visualidade do livro e na disposição das referências do que no seu princípio organizativo e de escolha: as informações são apresentadas como um reflexo direto dos acontecimentos e não da sua seleção. Esta análise coloca em cheque a proposição mais fundamental de Lippard, qual seja, a de que este é um livro de referência que transmite o caos e a turbulência do período, mais ou menos objetivamente, mesmo que fruto de um método idiossincrático – ela não pode reportar um acontecimento do qual não tomou conhecimento. As marcações da parcialidade das escolhas, que surgem espalhadas pelos textos da autora, parecem ter a função de "desculpar" as eventuais faltas que possam ser sentidas pelo leitor, como por exemplo James Turrel, que é citado apenas uma vez em todo o livro, em comparação com Lawrence Weiner, que é citado 62 vezes. A hierarquia na escolha dos artistas e eventos elencados fica camuflada pela dispersão das informações –

⁵⁵ Mel Bochner. *Book Review*, 1973. In: STILES&SELZ, 1996, p. 828-829. [Minha tradução, ênfase no original]

mesmo no index ao final do livro não aparecem todas as entradas de um determinado nome – e por algo como a *relevância* do evento – fruto de seu método idiossincrático, quem sabe... –, mesmo que em alguns casos seja citada a execução do trabalho e não sua exposição pública⁵⁶ [Fig. 27].



Removal Transplant—New York Stock Exchange, 1968. 4 tons of paper data. 50' x 100' roof area.

"Four tons of paper data from the floor of the New York Stock Exchange are removed, and this residue is transplanted to Park Avenue South, where it is housed in an area defined by the specifications of a roof perimeter. The spatial limits of the exchange floor dictate the manner in which the paper residue organizes itself. In the same way, a cyclone fence directs the accumulation of wind-blown matter, thus functioning as an aesthetic block.

The paper becomes free-moving architectural fuel, undirected, yet responding to the imposition of pre-existing boundaries. The exchange floor is an architectural mold for symbols representing distant locations. Transactions involving a span of three thousand miles take place on the stock exchange floor. The residue [the paper data] at the end

of the day carries vestiges of the distance between two points; the point at which a buy order, and the point at which a sell order, is issued. Though it lies dormant on the floor, it is conceptually active. A spatial transaction is implicitly contained in the material; a web of components interact within a continental grid.

At 2:00 P.M. the clearing house floor is filled with the highs and lows of stock transactions—the permutations a stock has undergone during a four hour period. By removing this data from a ground level and carrying it up sixteen stories, I am raising the level of the residue that was actively housed on a lower plane. The material will be held at the top of a building; the building forms a base for the piece. The roof is viewed as a terminal strata for passive information. The Manhattan skyline becomes a tight complex of core samplings of varying depths." (D.O.)

Fig. 27 – Dennis Oppenheim (1938 -), *Removal Transplant – New York Stock Exchange*, 1968, Quatro toneladas de papel de dados, 15,24x30,48m de área de telhado

Podemos associar o formato do livro a duas atividades exercidas profissionalmente por Lucy Lippard no início da década de 1960: indexadora e bibliógrafa, que respondem, em parte, pela operação de coleta, acúmulo, catalogação, disponibilização de todo este material, ou antes, das referências a eles, já que na maioria dos casos trata-se de extratos, citações, menções, indicações e informações dos acontecimentos. O livro pode ser

⁵⁶ Como por exemplo a menção à execução do trabalho *Removal Transplant* de Dennis Oppenheim em 1969. In: LIPPARD, 1996, p. 77.

caracterizado como um trabalho de arquivista, o que não significa que não haja, como resultado do projeto, a afirmação de uma compreensão da arte conceitual.

A rejeição da apreensão de um *todo* da arte conceitual é reafirmada pela autora em outro momento, trinta anos depois, na apresentação da reedição do livro:

Tem havido uma série de disputas sobre o que a arte conceitual *é/foi*, quem a começou, quem fez o quê e quando com ela, quais foram e poderiam ter sido os seus objetivos, filosofia e política. Eu estava lá, mas não confio em minha memória. E também não confio na de mais ninguém. E confio menos ainda nos resumos autoritários daqueles que não estavam lá. Então, vou citar-me muito aqui, porque eu sabia mais sobre ela antes do que sei agora, apesar das vantagens da visão retrospectiva.

Os tempos eram caóticos, e assim eram nossas vidas. Cada um de nós inventou a sua própria história, e elas nem sempre coincidem; mas tal composto bagunçado é a fonte de todas as versões do passado. Os artistas conceituais, talvez mais preocupados com as distinções intelectuais na representação e nos relacionamentos do que aqueles que contam com o objeto como veículo/ recipiente, ofereceram à posteridade um relato especialmente emaranhado. Minha própria versão é, inevitavelmente, temperada pela minha política feminista e de esquerda. Quase 30 anos depois as minhas memórias se fundiram com a minha própria vida e aprendizagens e inclinações posteriores. Ao reconstituir os fios que me atraíram para o centro do que veio a ser a arte conceitual, eu vou tentar armar vocês com o grão de sal necessário, fornecer um contexto, dentro da efervescência dos tempos, para os preconceitos pessoais e pontos de vista que se seguem. Eu não sou uma teórica. Este é um livro de memórias, por vezes críticas, das tentativas de um pequeno grupo de jovens artistas de escapar da síndrome moldura-e-pedestal em que a arte se encontrava em meados da década de 1960.⁵⁷

Neste texto em que Lippard promove uma contextualização do ponto de vista a partir do qual ela olha tanto para a arte conceitual quanto para seu livro, reeditado e, portanto, revisto, reavaliado, a autora prepara o leitor, dirigindo-se a ele em tom de advertência, para a narrativa que segue. Apresenta-se como personagem-autora do livro que precisa contar com a sua memória, pouco objetiva, para amarrar alguns fatos⁵⁸.

⁵⁷ LIPPARD, 2001, p. vii-viii. [Minha tradução].

⁵⁸ Segundo Wayne C. Booth, no texto *A retórica na ficção e ficção como retórica: vinte e um anos depois*, Lucy Lippard poderia ser caracterizada como "I. O Autor de carne e osso, que conta muitas histórias, antes e depois de um determinado conto – B. Que postula (ou implica), enquanto compõe qualquer dado conto, [...] 2. Leitores selecionados, o tipo especial que o conto ao mesmo tempo faz e no qual confia à medida em que avança; que conhecem alguns assuntos e ignoram outros (independentemente do quanto as pessoas de carne e osso saibam); cujos valores finalmente devem – ao menos temporariamente – estar de acordo com aqueles que o conto conta; e que já sabem que o conto (muito dele, parte dele, todo ele) não é real, que é num certo sentido 'apenas uma história'. [E ao mesmo tempo] C. Que escolhe (consciente ou inconscientemente) criar uma 'versão melhorada', um segundo eu; [E como] III. O contador deste conto: C. Que pode ou não apresentar contadores dramatizados sub-rogados cujos atos narrativos se tornam parte da obra total criada mas que também 2. Seja confiável ou não confiável, toma parte na história contada (transferindo-se dos protagonistas em primeira pessoa para terceiras pessoas que desempenham papéis menores mas significativos como amigos ou *raisonneurs*)." BOOTH, Wayne C. Afterword to the second edition. The rhetoric in fiction and fiction as rhetoric: twenty-one years later. In: *The rhetoric of fiction*. 2a ed. Chicago

Reiterando sua posição de 1973, rejeita a tarefa de defender ou argumentar em favor de alguma teoria sobre arte conceitual, que poderia atuar como a substância que junta e organiza os dados. Para Lippard, eles continuarão mergulhados no caos. Ela se propõe a apresentar a parcialidade que lhe cabe, como testemunha (e agente) de um contexto que será descrito: o caldo em que estão mergulhados estes fragmentos que só aceitaram a ordem cronológica (neutra) da sucessão factual. Mas é justamente este contexto que emoldura os eventos escolhidos, apreendido por um olhar singular, que revela uma direção, um posicionamento frente à arte que era produzida a sua volta, e determina quais *fatos* são *realmente* significativos. Ao *contar uma história*, Lucy Lippard nos apresenta informações sobre sua atuação no meio que veio a ser chamado de arte conceitual, o papel que foi assumindo nos acontecimentos e a construção de sua posição neste contexto: poderíamos pensar nos fatores que a *autorizam* a se colocar como protagonista e relatora desta perspectiva autoral, em meio às disputas pela afirmação do que *é/foi*, afinal, a arte conceitual. Comparando os textos escritos em 1973 com este de 1996, podemos perceber que a indeterminação na nomeação do conjunto de práticas a que se refere o livro, reafirmada explicitamente no seu título, dá lugar aqui ao termo convencionado e mais geral Arte Conceitual. Aqui se esclarece, também, o título do texto, *Escape Attempts* [Tentativas de Escape]: ela se dispõe a narrar as memórias das suas vivências junto com os artistas que *tentavam escapar* da síndrome moldura-e-pedestal – uma referência direta à contraposição desses artistas ao que se convencionou chamar de pintura e escultura modernistas –, e não a analisar teoricamente qualquer coisa que seja.

Quando a década começou eu era uma pesquisadora, tradutora, indexadora, bibliógrafa freelance e aspirante a escritora em Nova Iorque. Comecei a publicar regularmente em 1964. Da metade para o fim dos anos sessenta foi um dos momentos mais emocionantes da minha vida em todos os níveis: comecei a viver de escrita freelance (quase no exato momento em que o meu filho nasceu). Fiz a curadoria da minha primeira exposição, dei minhas primeiras aulas, publiquei meus dois primeiros livros, comecei a viajar, escrevi um pouco de ficção, fiquei solteira, me politizei. A arte conceitual era parte integrante de todo o processo. Eu cheguei a ela, assim como a maioria dos meus colegas artistas, através do que veio a ser chamado de minimalismo. Mas nós convergimos de direções muito diferentes e, eventualmente, saímos novamente para outras. [...] Em e ao redor do Bowery, formou-se uma comunidade artística que incluía LeWitt, Ray Donarski, Robert Mangold, Sylvia Plimack Mangold, Frank Lincoln Viner, Tom Doyle e Eva Hesse. Minha própria história da arte conceitual é particularmente entrelaçada com aquela comunidade de estúdio e com o

and London: The University of Chicago Press, 1983, p. 427-431. [Tradução Daniela Kern]. A categorização de Booth das relações possíveis entre autor e leitor ajuda a compreender a construção do personagem de Lippard que transita entre figura histórica participante e teórica que discorre sobre o tema.

trabalho e escritos de LeWitt; através dele, em torno de 1965-1966, eu conheci ou vi o trabalho de Dan Graham, Robert Smithson, Hanne Darboven, Art&Language, Hilla e Bernd Becher, Joseph Kosuth e Mel Bochner.⁵⁹

Informações biográficas de como ela entrou em contato e como se deu o seu envolvimento com a arte conceitual, qual foi seu percurso, quais foram os outros personagens com quem ela teve contato, num primeiro e num segundo momentos, qual a sua procedência, quais foram os primeiros eventos que a legitimaram como escritora, curadora, professora... – fatos, enfim, que caracterizam seu personagem nessa história e que a autorizam a usar sua experiência pessoal para narrá-la, em contraposição aos *que não estavam lá* ou em justaposição aos outros que estavam. Um período desafiador pois marcado por um ativo questionamento da autoridade em âmbitos diversos, nas manifestações da *Contracultura* ou em contraposição à Guerra do Vietnã nos Estados Unidos, entre outros movimentos sociais que reivindicavam transformações em diferentes instâncias. A contextualização, prometida pela autora no início do texto, que pretende explicar em algum nível os preconceitos pessoais e as idiossincrasias que operaram na seleção e edição do material, vai sendo apresentada, contada e articulada com os nomes dos artistas com quem ela convivia e também dos eventos de que tomou parte, seja como proponente ou articuladora ou participante ou observadora. Mas a suposta parcialidade sugerida por Lucy Lippard é pontuada por informações que aparentemente demonstram e reiteram sua própria significância no contexto e a adequação e correção da *sua versão*. Todas estas informações são significativas pois situam Lucy Lippard em relação a nomes de artistas e eventos legitimados que, em grande medida, pontuam a “história oficial”: há uma correspondência entre o que ela documentou e o que *sobreviveu* na história da arte. Acredito que, em grande medida, a recíproca é verdadeira: muito do que sabemos sobre a produção artística dos anos 1960 e 1970 se deve ao livro *Six Years...* de Lucy Lippard. Ela produziu uma interferência na construção da narrativa da história da arte.

⁵⁹ LIPPARD, 2001, p. viii. [Minha tradução]

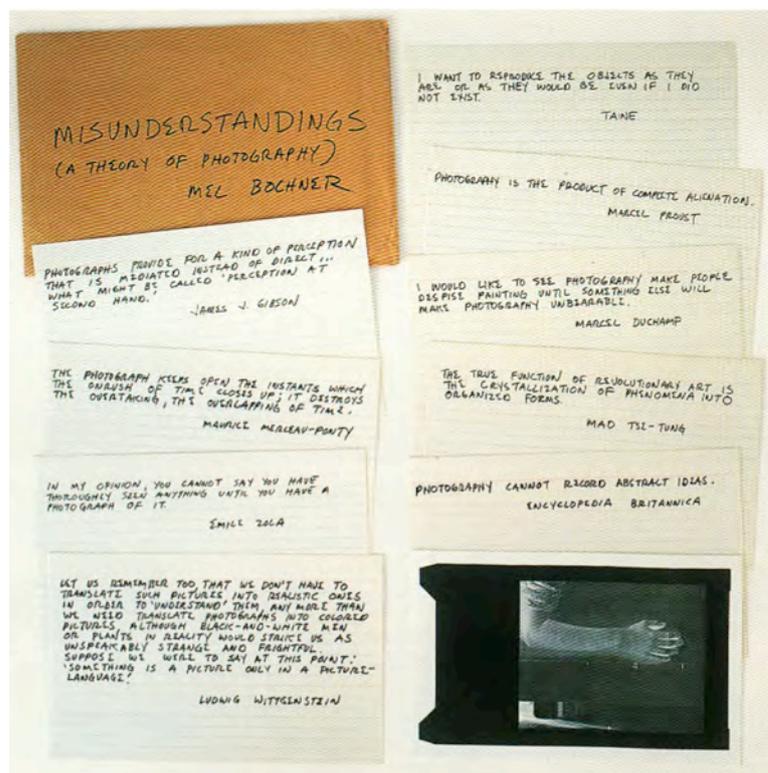


Fig. 28 – Mel Bochner (1940 -), *Misunderstandings (A Theory of Photography)*, 1967-70, 9 impressões em offset em cartões de arquivo com 12,1x20,3cm cada, um envelope com 15,1x22,9cm e uma reprodução fotográfica de 12,1x20,3cm

Em 1973 Bochner vislumbra tal interferência como um resultado do livro:

O crítico como historiador não é mais aceitável do que um crítico como artista, a não ser que a metodologia *tenha* mudado. Sem esta mudança o deslize sub-reptício de um papel para o outro censura a neutralidade essencial à avaliação histórica. Diferentemente do crítico, que pode funcionar sem criticar as suposições dadas da ordem do artista, os historiadores são obrigados a apresentar um contexto para seu exame das contradições na ordem existente. Há também uma distinção cultural a ser feita. Um crítico tem um “emprego”, um historiador tem uma “posição”. A distinção na linguagem revela que o crítico é aceito como um funcionário da diligência (na capacidade de um distribuidor de informação), mas que ao historiador é concedido o privilégio da distância do mercado. Que Lippard preferiria apresentar suas atividades como história não é surpreendente. Isso suprime a questão da parcialidade. Mas na sua apresentação, o papel de historiadora é transformado de analista em apologista, e a escrita da história imediata a provoca a participar em seu fazer. Porque a distância é sacrificada, e o pensamento analítico dispensado como “transições literárias”, a história é congelada em uma perspectiva individualista inconsciente de suas distorções não-reveladas e incapaz de oferecer qualquer insight sobre o relacionamento dos trabalhos mesmos. A disputa entre ideias é eliminada por bibliografias, quadros de horário ou simples memórias de indivíduos e encontros acidentais.⁶⁰

⁶⁰ Mel Bochner, 1973. In: STILES&SELZ, 1996, p. 828-829. [Minha tradução, ênfase no original]

A indefinição do *papel* de Lippard, apontada por Bochner, na oscilação entre a crítica que tem suas preferências e advoga em seu favor e a historiadora que analisa um recorte histórico, resulta em um livro que relata o que aconteceu entre os anos 1966 e 1972 e ao mesmo tempo apresenta o que Lippard posteriormente chamou de “a narrativa escondida”⁶¹ que se desenvolvia no decorrer do livro. Em termos quantitativos podemos extrair essa tendência narrativa do número de entradas em que aparecem os nomes dos artistas, como mencionado rapidamente acima. Lawrence Weiner, Daniel Buren, Robert Smithson, Robert Barry, Joseph Kosuth, Carl Andre, Robert Morris e Sol LeWitt aparecem, nesta ordem, decrescentemente de 62 a 41 vezes; enquanto Richard Hamilton, Nancy Holt, James Turrell, Claes Oldenburg, Gordon Matta-Clark, David Hockney, George Maciunas, entre outros, aparecem apenas uma vez. A disparidade entre o número de entradas em que aparecem uns e outros artistas reflete uma hierarquia interna, uma *preferência* de Lippard por um *tipo* de prática artística em detrimento de outras. Podemos retomar aqui o conceito de *desmaterialização*, desenvolvido por ela em 1967 juntamente com John Chandler, proposto como uma tendência da arte dos anos 1960. Ter Lawrence Weiner como o artista mais citado em todo o livro é representativo da proposição de Lippard e Chandler, já que muito de sua prática artística desde a década de 1960 é constituído por declarações que não precisam ser necessariamente executadas, como define o próprio Weiner na sua *Declaration of Intent* de 1968:

1. O artista pode construir a peça.

2. A peça pode ser fabricada.

3. A peça não precisa ser construída.

Todos sendo iguais e consistentes com a intenção do artista, a decisão quanto à condição fica por conta do receptor na ocasião da recepção.⁶²

Como um desdobramento desta *interferência* de Lippard na determinação do que foi representativo da arte nos anos 1960 e 1970, percebemos, ao comparar as entradas no livro de Lucy Lippard com as das antologias de textos de artistas aqui estudadas – que trazem um material considerável de artistas das décadas de 1960 e 1970 –, que grande parte do que é apresentado nestas antologias consta no livro de Lucy Lippard, seja a mesma entrada (referência exata do texto) ou outra do mesmo artista-autor. Como no

⁶¹ LIPPARD, 2001, p. 3.

⁶² Lawrence Weiner, 1968. In: LIPPARD, 2001, p. xvii. [Minha tradução]

caso de Sol LeWitt, que é citado 41 vezes no decorrer do livro de Lippard pela sua participação em exposições, eventos, publicações, e, especificamente, na referência ao texto *Paragraphs on Conceptual Art* de 1967 citado na página 28, que foi republicado (integral ou parcialmente) em todas as antologias aqui estudadas.



Fig. 29 – Lawrence Weiner (1942 -), *Towards a reasonable end*, 1975, foto de Jürgen Wessler na Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven

Por exemplo, no livro de Stiles&Selz, dos 83 textos de artistas datados dos anos entre 1966 e 1972 (período abrangido pelo livro de Lippard), 52 foram citados por Lippard seja na referência do mesmo texto (16) ou de outra entrada em textos/eventos/exposições/obras (36). O mesmo vale para o livro de Alberro&Stimson e o de Osborne, como mostra o quadro 01:

Antologias	Relação com Lippard			
	Total de entradas (1966-1972)	Referência exata	Menção a outro evento, texto, exposição, etc.	Total de entradas que coincidem com Lippard
STILES, Kristine; SELZ, Peter (Eds.) Theories and documents of contemporary art	83	16	36	52
ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. Conceptual art: a critical anthology	51	27	20	47
OSBORNE, Peter (Ed.). Conceptual Art	38	13	20	33

Quadro 01 – relação entre as entradas nas Antologias e no livro de Lippard

A coincidência entre as entradas em Lippard e nas antologias pode ser fruto da seleção e divulgação de Lippard, já que todos os autores a citam, seja no artigo com John

Chandler de 1967, *The Dematerialization of art*, ou no livro *Six Years...* de 1973, o que comprova um conhecimento sobre o material em questão.

Lippard aborda com cautela sua função como crítica, no sentido de estabelecer em que termos ela acontecia. O sucesso da sua interferência, que Bochner afirma como uma intencionalidade – mesmo que, talvez, inconsciente –, é fruto também da sua atuação no contexto artístico do período, organizando exposições, mesas-redondas, participando de curadorias, estabelecendo contatos com espaços em outros países – portanto, divulgando a produção artística em que *apostava*.

Sobre este assunto, em vários momentos dos textos é reafirmada pela autora a caracterização da sua relação com os artistas naquele momento, desde a descrição de como ela entrou em contato com a arte conceitual até a definição de seus parceiros, mas principalmente na sua atuação como crítica e/ou curadora. Ao pensarmos na forma como os artistas se referem aos críticos e curadores em seus textos das décadas de 1960 e 1970⁶³ fica clara a importância de definir em que termos se dava esta relação para Lucy Lippard. Pois disso depende um julgamento de validação da posição ocupada por ela dentro daquele contexto artístico.

⁶³ Como por exemplo: Sol LeWitt, *Paragraph on Conceptual Art*, 1967: "O editor me escreveu que ele é a favor de evitar 'a noção de que o artista é um tipo de macaco que tem que ser explicado pelo crítico civilizado'. Isto deveria ser uma boa notícia tanto para artistas quanto para macacos. Com esta garantia eu espero justificar a sua confiança. Para continuar uma metáfora do baseball (um artista queria lançar a bola para fora do parque, outro queria ficar relaxado na base e acertar a bola aonde quer que fosse lançada), eu sou grato pela oportunidade de rebater por mim mesmo." In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 12; Daniel Buren, *Beware*, 1969: "Alguém pode perguntar porque tantas precauções precisam ser tomadas no lugar de meramente colocar seu trabalho exposto do modo normal, deixando o comentário para os 'críticos' e outros colonistas de fofoca profissionais." In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 155; Victor Burgin, *Rules of the Thumb*, 1971 "Alguma confusão também emergiu com relação ao que tem sido visto como uma indefinição da distinção entre 'arte' e 'crítica'. Por um lado isto, a bem dizer mediocrementemente, reconhece o fato de que tanto trabalho quanto comentário usam o mesmo sistema de signos, e por outro lado reconhece a natureza simbiótica das duas atividades." In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 251; Robert Smithson, *Cultural Confinement*, 1972: "Um trabalho de arte quando colocado em uma galeria perde sua potência e se torna um objeto portátil ou uma superfície desengajada do mundo externo. Uma sala branca vazia iluminada é ainda uma submissão ao neutro. Trabalhos de arte vistos em tais espaços parecem estar passando por um tipo de convalescência estética. Eles são cuidados como tantos inválidos inanimados, esperando críticos pronunciarem se são curáveis ou incuráveis. A função do curador-diretor é separar arte do resto da sociedade. Em seguida vem a integração. Uma vez que um trabalho de arte fica totalmente neutralizado, ineficaz, abstraído, seguro e politicamente lobotomizado, ele está pronto para ser consumido pela sociedade. Tudo é reduzido a forragem visual e mercadoria transportável. Inovações são permitidas somente se sustentam este tipo de confinamento." In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 280; Joseph Kosuth, 1975, 1975: "O que separa o crítico e historiador da arte do artista é sua demanda por ter uma relação *externa* com a prática artística; o mito da 'objetividade' científica demandou isso – de alguma forma pode-se definir o artista como alguém que tenta afetar mudança do *interior*, e o historiador/crítico como alguém que tentar afetá-la do *exterior*. Pode haver pouca dúvida quanto à razão por que o historiador/crítico é crescentemente visto como um 'policial cultural'." In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 342; entre outros. [Minhas traduções, ênfase nos originais]

Em 1967, embora eu só viesse publicando crítica de arte por alguns anos, estava muito consciente das limitações do gênero. Nunca gostei do termo crítica. Tendo aprendido tudo que eu sabia sobre a arte nos estúdios, me identificava com os artistas e nunca me vi como sua adversária. A arte conceitual, com sua transformação do estúdio em uma sala de estudos [study], trouxe a arte mesma para mais perto de minha própria atividade. Houve um período em que me vi como uma escritora-colaboradora de artistas, e de vez em quando eu era convidada pelos artistas para desempenhar esse papel. Se a arte podia ser qualquer coisa que o artista escolhesse fazer, pensava eu, então a crítica podia ser o que quer que o escritor escolhesse fazer. Quando fui acusada de me tornar uma artista, eu respondi que estava apenas fazendo crítica, mesmo se ela tomasse formas inesperadas.⁶⁴

A posição do crítico como adversário dos artistas não é algo novo na história da crítica de arte⁶⁵. Desde as primeiras manifestações deste gênero literário, os artistas alvos dos textos críticos questionavam os julgamentos estéticos que determinavam a própria tarefa crítica e a interpretação de suas obras e, ainda, o papel de mediadores que os críticos assumiam: *aproximando o público das obras*⁶⁶. Nas décadas de 1960 e 1970 essa

⁶⁴ LIPPARD, 2001, p. x. [Minha tradução]

⁶⁵ Mônica Zielinsky aborda este assunto da relação entre artista e crítico em seu artigo *Criação e Crítica* de 2009, partindo do que é considerado o primeiro texto crítico de 1795 de Denis Diderot: “Desde os tempos do surgimento e da difusão dessa atividade [a crítica de arte], os artistas demonstraram animosidade em relação à produção dos críticos: sobre a crítica eles, os artistas, manifestavam sentirem-se reféns de uma constante incompreensão sobre os verdadeiros princípios da sua arte; por outro lado, duvidavam de obter vantagens materiais, pois, ao contrário do esperado, percebiam-na como uma ameaça aos seus privilégios e ao protecionismo, em favor das obras mais lucrativas. Esse conflito entre artistas e críticos permanece até hoje, também estendido aos curadores e aos críticos da atualidade. É um fato que requer revisões importantes no campo da arte em nossos dias, pois considera-se este enfrentamento responsável por parte de determinadas conformações do mundo artístico.” ZIELINSKY, Mônica. *Criação e Crítica: substâncias da arte*. In: Seminários Internacionais Museu Vale 2009. *Criação e Crítica*, p. 10-25, disponível em: 06/04/2010, p. 14. Blake Stimson também se refere a este processo no texto introdutório do livro *Conceptual Art: a critical anthology*: “A promessa do conceitualismo é mais bem compreendida em relação com sua particular luta edipiana. A declaração de Kosuth de 1970, ‘A arte conceitual anexa a função do crítico...; (ela) torna o intermediário desnecessário’, é a mais conhecida e concisa expressão da ambição, mas a ênfase em artistas realizando sua autonomia ao assumir o papel do crítico já havia sido introduzida como uma razão-de-ser do conceitualismo por Sol LeWitt nas sentenças de abertura do seu manifesto de 1967 para o movimento, ‘Parágrafos sobre Arte Conceitual’. ‘Eu vou me referir ao tipo de arte com a qual estou envolvido como arte conceitual’, escreveu ele, respondendo ao editor simpatizante que compartilhava sua oposição à ‘noção de que o artista é um tipo de macaco que tem de ser explicado pelo crítico civilizado’. Há uma ‘linguagem secreta que os críticos de arte usam quando se comunicam entre si através do meio das revistas de arte’, insistia LeWitt, ‘mas eu não descobri nenhum (artista) que admita fazer este tipo de coisa’ ou trabalhos que se encaixem nas categorias dos críticos. A ‘ideia mesma’ (‘tanto um trabalho de arte como qualquer produto finalizado’) não só ‘elimina o arbitrário, o caprichoso e o subjetivo’, ela também apresenta o trabalho de arte em uma forma já-interpretada, obviando a necessidade por um intérprete profissional ou crítico.” STIMSON. *The Promise of Conceptual Art*. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. xli. [Minha tradução, ênfase no original]

⁶⁶ Na introdução ao livro *Escritos de Artistas. Anos 60/70*, Glória Ferreira discute a posição do crítico em relação à produção artística dos anos 1960 e 1970 citando o posicionamento de Henry Geldzahler e Gregory Battcock em favor da necessidade do crítico para explicar a arte extremamente complexa que estava sendo produzida naquele momento em contraste ao posicionamento dos artistas que percebiam a função do crítico

rejeição assume uma faceta bastante evidente em razão da ampla produção e publicação de textos dos artistas. Isso caracteriza parte do contexto em que vivia Lucy Lippard e muito do que ouvia sobre sua atividade. Nesse sentido, a caracterização de como exercia a crítica nos informa sobre como ela percebia seu trânsito no meio artístico e a relação diferenciada que tencionava estabelecer com seus colegas artistas, nunca como adversária, e sim colaboradora; até ser confundida com uma artista, ou *acusada* de se tornar uma. Para Bochner, no entanto, este quadro se apresenta de forma diferente:

Uma recusa a reconhecer princípios estruturais mais rigorosos demonstrada por esta arte [conceitual] resulta em um pastiche da extensão de um livro. A imitação paródica apareceu antes nos escritos de Lippard, mais notavelmente na sua introdução para o catálogo da exposição *Information* no Museu de Arte Moderna, e sua contribuição para o catálogo de Sol LeWitt publicado em The Hague, Holanda, há dois anos. Para esta ocasião ela fez uma “capitulação” tipográfica de um desenho em grid de LeWitt com o título “Imitação-Homenagem”. Imitação por parte de um crítico é uma forma de autoindulgência. Neste livro, e em vários catálogos de exposições anteriores, isso tem sido disfarçado de “documento” e apresentado em um contexto inconteste em função da proximidade propagandeada entre artista e crítico: “O editor tem estado envolvido de perto com a arte e com os artistas desde sua emergência” (sinopse de capa). Este “envolvimento” empresta uma autoridade e incontestabilidade ao que é explicitamente um *esforço acrítico*.⁶⁷

Bochner faz referência, provavelmente, ao material produzido para a exposição *557.087* de 1969 [Fig. 30] no Seattle Art Museum que teve sequências em Vancouver (*955.000*, na Vancouver Art Gallery e na University of British Columbia, 1970) e em Buenos Aires (*2.972.453*, no Centro de Arte y Comunicación, 1970), para as quais Lippard produziu, como catálogo, uma série de cartões de arquivo arranjados aleatoriamente em pacotes, alguns produzidos pelos artistas participantes e outros por ela mesma com aforismos, listas, citações – que de alguma forma mimetizam trabalhos de arte conceitual, misturando-se ao restante do material. A proximidade com os artistas, *propagandeada* por Lippard e *produzida* em eventos como os citados acima, caracteriza a sua atuação como crítica-amiga e não adversária – posição que ela rejeita veementemente acima – e, ao mesmo tempo, a localiza no contexto.

como crescentemente desnecessária. FERREIRA, Glória. *Apresentação*. In: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 20-21.

⁶⁷ Mel Bochner, 1973. In: STILES&SELZ, 1996, p. 828-829. [Minha tradução, ênfase no original.]



Fig. 30 – Catálogo da Exposição 557.087, de 1969

Tal *parceria* com os artistas é enfatizada quando a autora se reporta, no Prefácio de 1973, a seus próprios textos mais antigos:

Porque *Six Years...* é sobre ideias mudando ao longo de um período de tempo, parece justo submeter-me à mesma falta de uma visão retrospectiva sobre a qual os próprios artistas tinham reservas quando eu pedi permissão para usar trabalhos antigos ou declarações antigas. Portanto, os seguintes excertos de dezembro de 1969, em entrevista de Ursula Meyer comigo, não foram revistos de acordo com o que eu penso agora, mas permanecem como as coisas pareciam então. O Posfácio apresenta algumas contradições.⁶⁸

É claro que esta ação tem aqui dois lados: se num primeiro momento ela se submete ao mesmo procedimento a que submete os artistas, por outro ela dispõe do Posfácio como espaço de revisão e reavaliação dos seus depoimentos e ações. Colocar-se como sujeito-autor e sujeito-assunto no mesmo livro traz algumas complicações metodológicas, pois o trânsito entre autor e personagem histórico demanda um exercício constante de aproximação e distanciamento na elaboração do texto.

De outra parte, há uma demanda social com relação ao livro na medida em que ele se coloca hoje como um testemunho histórico de um assunto que progressivamente é

⁶⁸ LIPPARD, 2001, p. 6. [Minha tradução].

tomado como objeto de pesquisas e estudos: tanto os textos e produções dos artistas a que se refere, quanto a arte conceitual como denominação de um período na história da arte.

Na página 3 do livro, na rubrica *Notas do Autor*, Lucy Lippard acrescenta, em um novo texto sob o original de 1973, mais algumas considerações concernindo à nova edição, a repercussão da primeira e outros assuntos correlatos. Em meio a eles a autora se refere a uma narrativa escondida no livro: “Quando apareceu, eu fiquei admirada de ouvir que algumas almas excêntricas não conseguiam largar o livro e muitas pessoas pareciam estar esmiuçando-o, conectadas à narrativa escondida que eu pensei que seria um segredo involuntário.”⁶⁹ Esta *narrativa escondida* pode ser compreendida como a afirmação de uma ideia de arte conceitual que, de forma mais ou menos consciente, subjaz às escolhas da autora e as determina. O que coloca em questão a afirmação inicial de que seu livro *reflete caos no lugar de impor ordem*.

O livro de Lucy Lippard, *Six Years...*, apresenta-se como um discurso sobre a arte conceitual que fornece indícios de sua especificidade. Para me aproximar deste objeto, tentei extrair dos textos escritos pela autora/organizadora/editora *que* posição de sujeito ela ocupa nesse discurso, ou seja, *que* personagem é este que está autorizado a proferir semelhante discurso, juntar esse material e apresentá-lo para a comunidade artística, decidindo em grande medida quais foram os acontecimentos de 1966 a 1971 que merecem ser lembrados. A motivação para essa publicação parece ser exatamente esta: o registro de eventos que, de outra forma, poderiam ser esquecidos pela posteridade na medida em que são parte de um conjunto de práticas resultantes de uma série de reflexões, dentre as quais figurava a contraposição ao valor dado para o objeto único, fruto da habilidade manual, perece, em outras palavras, tradicional. Na época se pensava que a precariedade e a efemeridade de muitas destas proposições as preveniria de serem absorvidas pela história da arte; o que não aconteceu: muito pelo contrário, muitas das publicações produzidas em materiais baratos e quase descartáveis passaram a ser consideradas relíquias, guardadas por colecionadores, comercializadas a altos preços⁷⁰. A seleção do material apresentado por Lucy Lippard em seu livro nos informa sobre sua concepção de arte conceitual, pois, obviamente não estão elencados *todos* os eventos que aconteceram entre 1966 e 1971,

⁶⁹ LIPPARD, 2001, p. 3. [Minha tradução].

⁷⁰ Como, por exemplo, o livro *Twentysix Gasoline Stations* de Ed Ruscha, que, vendido na época de sua publicação por U\$3,00 dólares, atualmente pode ser encontrado em sites como *Abebooks* por U\$4.000,00 dólares. <http://www.abebooks.com/book-search/title/twentysix-gasoline-stations/author/ruscha/sortby/1/> acesso 15 ago 2012.

como nos previne a própria autora falando sobre o corte pela metade do material coletado por ela, que *provavelmente* já era um recorte; dá-nos notícia, enfim, do que foi *eleito* por ela como digno de nota, como informação essencial para a posteridade, quais artistas, quais eventos, encontros, simpósios, exposições, livros, teóricos, etc..



Fig. 31 – John Baldessari (1931 -), *The Backs of All the Trucks Passed While Driving from Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday 20 January 1963*, 1963

1.2 Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings

O livro *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings* foi lançado em 1996, como resultado de um extensivo trabalho de pesquisa realizado por Kristine Stiles e Peter Selz durante dez anos. Um volume de mais de mil páginas que tenta apresentar um grande espectro de textos produzidos por artistas desde 1945, tendo como termo aglutinador para esta pluralidade a noção de contemporaneidade.

No início do projeto os autores tiveram apoio de H. B. Chipp – à memória do qual dedicam o livro –, editor de outro livro de escritos de artistas, *Theories of Modern Art*, publicado em 1968, que abrange o final do século dezenove e início do século vinte. A filiação a Chipp assume importância por colocar os dois livros em uma relação de continuidade. No entanto, no prefácio, Stiles&Selz fazem uma ressalva quanto a essa relação: a drástica mudança nas circunstâncias históricas e intelectuais da nova publicação, principalmente no que se refere às condições do material coletado, demanda um posicionamento diferente dos editores:

Chipp abriu o Prefácio de *Teorias da Arte Moderna* com o seguinte comentário: “Este livro surgiu em resposta a uma necessidade... pelo acesso aos documentos teóricos fundamentais da arte do século vinte... publicados agora em publicações obscuras... normalmente extremamente difíceis e às vezes impossíveis de achar”. O presente livro transpirou em circunstâncias históricas e intelectuais completamente diferentes. O que Chipp experienciou como um problema de acesso à informação é agora uma questão de administração de informação, devido à profusão de textos disponibilizados através de impressões de baixo custo e sofisticadas bases de dados computacionais. Além disso, a noção mesma de que um texto possa ser considerado fundamental ou possua “qualidades intrínsecas” – uma frase empregada por Robert L. Herbert para assegurar a significância dos textos que ele incluiu em *Artistas Modernos sobre Arte: Dez Ensaios Não-editados* (1964) – foi colocada em questão por feministas, teóricos do multiculturalismo e outros que identificaram a tendência patriarcal e racial da cultura ocidental e a institucionalização de certos discursos privilegiados.⁷¹

Mesmo que a motivação para iniciar o projeto esteja atrelada e até parta da publicação de Chipp – Peter Selz colaborou na produção do livro *Teorias da Arte Moderna*⁷² –, para que *Theories and Documents of Contemporary Art...* fosse possível neste novo contexto foi necessária uma atualização teórica e conceitual. Se no primeiro livro um dos motores para a publicação era tornar acessível um material, de outra forma

⁷¹ STILES&SELZ, 1996, p. xxi. [Minha tradução, ênfase no original]

⁷² CHIPP, H. B.. *Teorias Da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

perdido, pela sua recuperação e compilação; no novo projeto, a acessibilidade não é a função principal, tanto pela sua proximidade temporal como pela ampla difusão e publicação destes textos em diversos canais (o que, é claro, também é determinado pela localização geográfica dos editores); a administração do material requer, então, um outro viés, uma pesquisa de seleção, organização e eleição de quais textos devem, ou não, ser incluídos. À parte os motivos operacionais, um outro contexto teórico e conceitual impõe novos elementos a serem levados em conta no projeto: para Chipp existiam critérios claros na determinação de quais eram os textos fundamentais, critérios que não são viáveis para Stiles&Selz. Uma complexificação das perspectivas de análise, ou sua multiplicação, agregam inúmeras possibilidades para o estabelecimento dos critérios que determinam a seleção dos textos que compõem o *corpus* do livro, diferentemente de Lippard, que não assume explicitamente sua base teórica para escolha do material.

A certeza de Chipp nos fundamentais e a fé de Herbert nas qualidades intrínsecas são agora posições editoriais questionáveis, pois tais conceitos negam a reciprocidade das forças sociais que contribuem para a relatividade dos significados. Similarmente, a mera seleção de um texto para inclusão neste livro confere qualidades a um texto que então subentendem que este é um texto fundamental. Mas seleções refletem a subjetividade e valores dos editores e da comunidade de crenças, costumes, tecnologias, instituições e experiências nas quais eles foram formados. Os textos mesmos manifestam sinais de tais forças flutuantes, mostrando que o conceito de qualidade é historicamente mutável.⁷³

A perspectiva essencialista de Chipp e Herbert é questionada em favor de uma compreensão preocupada com o contexto maior do mundo da arte e com a sua inserção sociocultural. Como resultado desta reflexão, a percepção das implicações de cada escolha para a instituição do *status* dos textos, ou seja, a forma como contribui para a construção deste *status*, acrescenta cautela na realização do projeto. Pois a consciência do significado que um livro como este assume na *escrita* da história da arte faz pesar uma responsabilidade em cada escolha. Tal posição é apresentada pela relativização do lugar de onde se produz o livro, ao enfatizar *sua* determinação sociocultural e a parcialidade que os define enquanto editores/autores da antologia; eles estabelecem um paralelo com os textos dos artistas que tratam de assuntos como as mudanças no *gosto* ou nas regras da arte, que contribui para uma preocupação historiográfica.

⁷³ STILES&SELZ, 1996, p. xxi. [Minha tradução]



Fig. 32 – Charles Ray (1953 -), *Plank Piece I and II*, 1973, fotografia emoldurada, 109x76,1cm com moldura cada

A definição do que este livro seria passou pela seleção dos textos e pela consideração do seu *status* no contexto da arte:

Enquanto nenhum livro, incluindo o presente volume, pode ser todas as coisas para todos os leitores, vários critérios ajudaram a formatar a escolha das seleções. Nós procuramos incluir textos que tiveram um amplo impacto no campo e que contribuíram para a iniciação ou dissolução de um movimento artístico; textos endereçados a cânones estéticos e históricos; discussões de novas mídias e tecnologia; considerações de gênero, raça, classe, sexualidade, e outras questões de diversidade; e estratégias metodológicas que se estendem do formalismo ao feminismo e do modernismo ao pós-modernismo. Alguns textos foram traduzidos para o inglês pela primeira vez; outros nunca haviam sido publicados; várias seleções são obscuras; outras foram amplamente reimpressas. O extensivo corpus de escritos teóricos acumulados por alguns artistas fizeram a seleção excessivamente difícil e inevitavelmente discutível.⁷⁴

O caráter do livro se fez na medida em que os textos foram selecionados e organizados no desenvolvimento da pesquisa, o que significa que não havia um projeto

⁷⁴ STILES&SELZ, 1996, p. xix. [Minha tradução]

anterior do que ele *deveria ser*, mas uma aposta na indeterminação que acolheria o resultado final a partir dos critérios pré-estabelecidos. Com relação aos temas gerais apresentados, podemos pensar nas considerações sobre este novo contexto em que o projeto foi desenvolvido, com as novas perspectivas teóricas e conceituais como variáveis a serem levadas em conta, em oposição aos *fundamentais* e às *qualidades intrínsecas*. São valores que operam na avaliação do material e na análise, determinando sua validade e sua contribuição para as discussões e, ainda, se fazem justiça à multiplicidade esperada.

O livro é dividido em temas⁷⁵, e tal separação é um procedimento inusitado na tradição da história da arte na medida em que se coloca como uma subdivisão de práticas artísticas, marcadamente diferentes, dentro de um período de tempo razoavelmente curto, em termos históricos; mas que é interessante na medida em que possibilita a abordagem mais detalhada da pluralidade de práticas que foram desenvolvidas nos mais de 45 anos abrangidos pelo livro. Os títulos dos capítulos se colocam como grandes assuntos da arte e, segundo os autores, estão organizados em uma cronologia *frouxa*, enquanto os textos que os compõem não seguem uma linha temporal, são arranjados sincronicamente. Essa opção é justificada como uma forma de evitar a falsa unidade que se obtém pela organização linear de uma cronologia simplificada. Cada artista aparece em apenas um capítulo, com um ou mais textos, independente do seu trânsito por outros assuntos; este procedimento é enfatizado no Prefácio com exemplos de Joseph Beuys ou Laurie Anderson, como um incentivo para o leitor cruzar relações através do livro. Internamente a cada capítulo não parece haver uma organização explícita, nem cronológica, nem alfabética, nem temática. Mas apesar do aparente caos, essas vizinhanças construídas artificialmente – em especial se pensarmos que muito do material apresentado foi originalmente publicado em revistas ou livros – produzem um subtexto que conecta os textos escolhidos e suas vizinhanças ao projeto maior do livro, especialmente à elaboração que introduz cada capítulo, escrita por um dos editores/autores.

⁷⁵ Os títulos dos capítulos são: 1. Abstração Gestual; 2. Abstração Geométrica; 3. Figuração; 4. Cultura Material e Vida Cotidiana; 5. Arte e Tecnologia; 6. Instalações, Ambientes e *Sites*; 7. Processo; 8. Arte da Performance; 9. Linguagem e Conceitos. [Minha tradução]



Fig. 33 – Michelangelo Pistoletto (1933 -), *Homem com calça amarela* – da série *Mirror Paintings*, 1964, papel, óleo e lápis sobre aço inoxidável polido, 200,3x100cm

Os textos estão em sequência tendo como marcação de início o nome do autor em caixa alta, seguido pelo título e data do texto, com algumas ilustrações esporádicas que não são mencionadas nem nas introduções a cada capítulo, nem nos textos republicados.

Tentando definir a especificidade do livro, os autores estabelecem algumas relações entre este projeto e outras antologias afirmando as suas diferenças, como por exemplo a ampliação da nacionalidade dos artistas cujos textos são apresentados, ou a maior extensão dos excertos republicados com intervenções editoriais.

O livro de Stiles&Selz é o mais extenso dentre as antologias aqui discutidas, o espectro que abrange ultrapassa em muito os anos 1960 e 1970 – tanto antes como depois –, e, portanto, a quantidade de artistas, teóricos, historiadores, críticos e filósofos incluídos é muito maior. Por não estar focado na arte conceitual como as outras duas antologias, ou na produção dos anos 1960 e 1970 – interesse deste estudo –, a proporção

de textos descartados é muito maior. Mas, apesar desse excedente, do total de 330 textos republicados, 192 são datados das décadas de 1960 e 1970, um número muito superior ao do livro de Alberro&Stimson que apresenta 65 textos, e ao de Osborne que apresenta 53. A presença de Lucy Lippard é sentida nas notas de fim de capítulo e nas referências bibliográficas: 11 publicações de Lippard são referidas; 2 dos excertos de autores diversos republicados foram retirados do livro *Six Years...*, 3 de um livro da autora sobre a artista em questão, além de uma entrevista realizada por ela.

O prefácio é finalizado com uma consideração sobre um pensamento comum dos editores que se refere à produção escrita dos artistas: “Inteiramente, nós compartilhamos a crença de que as teorias dos artistas fornecem um acesso sem paralelo ao conhecimento visual e são uma fonte única para uma mudança qualitativa na experiência humana.”⁷⁶ Tal consideração é amplamente justificada pelo próprio projeto realizado e, também, apresenta o valor ou a função que os autores atribuem a esta produção. Os textos dos artistas são vistos como fator fundamental para a compreensão das suas produções plásticas e não só dos seus próprios trabalhos, mas do *conhecimento visual*, o que amplia consideravelmente seu alcance. Este assunto específico do valor dos textos dos artistas e seu trânsito no universo acadêmico é discutido novamente por Kristine Stiles no texto *Introdução Geral*:

A falha em abordar as questões levantadas pelas teorias dos artistas é particularmente óbvia quando se considera o vasto corpus de escritos de artistas que foram os pioneiros, entre outros gêneros, da arte conceitual. Enquanto a quase ausência de discussão crítica sobre estes textos é suficientemente visível na literatura e outros estudos culturais que crescentemente tomam os trabalhos de arte como assunto de suas pesquisas, é imperdoável na história da arte.

Mais perturbador ainda é o problema colocado quando um texto, como um trabalho de arte conceitual, se torna um objeto artístico. Simultaneamente texto e objeto, tal trabalho de arte é também um objeto de discurso teórico. Como tal, é frequentemente subsumido pelo conceito de arte herdado do Romantismo, para o qual os artistas e seus trabalhos são considerados subjetivistas, intuitivos e irracionais. Notadamente, o texto-objeto como objeto de “arte” é despido de sua autoridade convencional como linguagem teórica, como um instrumento da razão.⁷⁷

⁷⁶ STILES&SELZ, 1996, p. xxii. [Minha tradução]

⁷⁷ STILES, K., *General Introduction*. In: STILES&SELZ, 1996, p. 7. [Minha tradução, ênfase no original]



Fig. 34 – Dennis Oppenheim (1938 -), *Whirlpool (Eye of the Storm)*, 1973

A argumentação de Stiles nos informa sobre alguns aspectos do contexto em que este livro se insere: a crescente apropriação das produções das artes visuais por outros campos do conhecimento, notadamente os que se abrigam sob a denominação de Estudos Culturais; a *imperdoável falha* da história da arte, enquanto disciplina, ao não se ater às produções escritas dos artistas e não considerá-las contribuições legítimas para a *redação* da história da arte; a indeterminação de produções como as do grupo *Art&Language*⁷⁸ que se colocam entre a teoria e a obra de arte de tal forma que nenhum dos dois aspectos pode ser ignorado ou subsumido pelo outro. A afirmação da importância desses textos está relacionada com o momento em que Stiles&Selz realizam o livro, quando eram considerados produções sem lugar ou destino, resíduos de um momento de grande

⁷⁸ Como por exemplo o texto *Introduction Art&Language*, de 1969. In: OSBORNE, 2005, p. 230, que reclama o *status* de obra de arte, ao mesmo tempo em que apresenta uma reflexão teórica sobre as artes visuais, suas convenções e parâmetros de avaliação.

efervescência, esquecidos num limbo teórico. A negligência no tratamento deste material é percebida por Stiles como resultado de uma concepção de arte *herdada do Romantismo*: a noção de gênio presente nas abordagens dos teóricos e historiadores que, portanto, pensam os artistas como guiados pelas leis da natureza, incapazes de compreender verdadeiramente os mecanismos pelos quais se tornaram o que são e de elaborar seu conhecimento visual teoricamente, como autênticas *máquinas de fazer* tomados por uma força superior que os impele a produzir. Dentro desta concepção romântica, a reflexão sobre e a compreensão do que é feito pelos artistas cabe aos pensadores da arte, que vão, a partir das obras, destilar as regras da arte e tornar acessíveis ao público essas manifestações de *verdades transcendentais*. Nas décadas de 1960 e 1970 semelhante postura de teóricos, críticos e historiadores é amplamente questionada.⁷⁹

Rejeitando essa visão da arte e dos artistas, Stiles reivindica importância para sua produção, seja teórica ou plástica:

A teoria dos artistas e suas declarações são parte da evidência material e do aparato conceitual do seu trabalho, e precisam ser entendidos como um componente integral da teoria da arte histórica e crítica. Os textos dos artistas fornecem acesso à reconstrução dos discursos visual e textual de cultura específica, especialmente onde outros tipos de informação corroborante estão ausentes. Textos auxiliam na compreensão das relações entre fazer artístico e história mesmo que o significado possa ser indeterminado e os textos, assim como imagens visuais, não sejam referentes fixos. Com relação a isto, explicações teóricas podem variar de leituras interpretativas multifacetadas de intenção até métodos positivistas que oferecem narrativas aparentemente coerentes de evidência empírica. Onde quer que a teoria apareça dentro deste espectro, os textos recapturam o discurso sobre a relação, todavia, social. As práticas textuais dos artistas são tanto uma parte da construção do conhecimento visual como são trabalhos de arte.⁸⁰

A elaboração escrita ou falada dos artistas – como no caso de entrevistas transcritas – é apreendida por Stiles como um material indispensável que, quando existe, não deve ser ignorado ou negligenciado; pois ela torna visível outro aspecto do pensamento do artista que não pode ser apartado das obras. Sua mera existência já interfere na compreensão histórica e/ou crítica da arte, pois esta produção está diretamente ligada ao conhecimento visual, e contribui para a construção do pensamento sobre arte. Desde que a participação na determinação dos discursos sobre arte é um dos assuntos discutidos pelos artistas em seus textos – em contraposição ao discurso dos críticos e historiadores –,

⁷⁹ Ver nota 63 acima.

⁸⁰ STILES. In: STILES&SELZ, 1996, p. 8. [Minha tradução]

devolver-lhes este espaço ou considerá-los a partir desta perspectiva coloca-se como uma oportunidade de revisão historiográfica. Para Stiles, a relação entre os textos dos artistas com sua produção plástica traz informações valiosas sobre a determinação histórica deste fazer assim como sobre as concepções de arte que os motivaram. O que não significa tomá-los como verdades absolutas *sobre* as obras, mas como ferramentas de análise que se colocam em paralelo a elas e deixam transparecer outras facetas do conhecimento ali instaurado. É nesse sentido que a autora reivindica para esses materiais um espaço privilegiado na teoria da arte *histórica e crítica*. Especificamente sobre a elaboração teórica dos artistas e a forma como abordam sua produção plástica, Stiles aponta um espectro possível: desde análises mais objetivas (*métodos positivistas*) até outras mais subjetivas (*leituras interpretativas de intenção*) que revelam, na forma mesma com que são elaboradas, suas próprias determinações históricas e culturais.

1.3 Conceptual Art: a critical anthology

O livro de Alexander Alberro e Blake Stimson, *Conceptual Art: a critical anthology*, foi publicado pela primeira vez em 1999. O título do livro sugere um viés para a antologia no que se refere ao teor dos textos selecionados assim como à articulação entre eles, apresentada pelos autores nos seus respectivos textos de apresentação. Os textos publicados abrangem dos anos de 1960 até os anos de 1990, todos circunscritos pelo que se convencionou chamar de arte conceitual, quer sejam textos da época normalmente delimitada para tal ou textos retrospectivos de pessoas envolvidas. No prefácio, os autores/editores lançam, em poucas linhas, algumas proposições acerca do livro:

Comparado com outros movimentos da neo-vanguarda que emergiram durante os anos 1960, a arte conceitual é conspícua em virtude da falta de discussão séria por historiadores e críticos da arte nas duas últimas décadas. Esta lacuna na recepção é particularmente irônica dada a tremenda influência que a arte conceitual teve nos desenvolvimentos artísticos subsequentes, na discussão crítica envolvendo o conceito de pós-modernismo, e no reconhecimento e uso, de modo mais geral, de várias formas de teoria por artistas, curadores, críticos e historiadores.⁸¹

Neste primeiro parágrafo do Prefácio, Alberro&Stimson fazem uma asserção sobre a falta de seriedade no estudo da arte conceitual, levando-se em consideração sua percepção da *tremenda influência* desta para a produção artística subsequente, além da sua contribuição para o aprofundamento teórico tanto de artistas como de estudiosos. A falta de atenção para a arte conceitual nas décadas de 1980 e 1990, apontada pelos autores, pode ter relação com a guinada nos pressupostos das práticas artísticas que sofreu o mundo da arte neste período: a restauração de aspectos tradicionais na produção de objetos artísticos⁸², como elabora Buchloh, distintos dos que foram desenvolvidos nas

⁸¹ ALBERRO&STIMSON, 1999, p. xiv. [Minha tradução].

⁸² Este assunto é discutido por Benjamin Buchloh em seu texto de 1989 sobre a abordagem da arte conceitual por uma perspectiva histórica: “[...] existem problemas mais amplos de método e de ‘interesse’. Pois nesta conjuntura, qualquer historicização tem de considerar que tipo de questões uma abordagem histórico-artística – tradicionalmente baseada no estudo de objetos visuais – pode legitimamente colocar ou esperar responder no contexto de práticas artísticas que explicitamente insistiram em endereçar-se para fora dos parâmetros da produção de objetos perceptuais formalmente ordenados, e certamente para fora daqueles da história e da crítica de arte. E, além do mais, tal historicização precisa também se endereçar à moeda corrente do objeto histórico, i.e., a motivação de redescobrir a Arte Conceitual do ponto de vista privilegiado de finais dos anos 1980: a dialética que liga a Arte Conceitual, como a mais rigorosa eliminação de visualidade e definições tradicionais da representação, a esta década de uma restauração bastante violenta das tradicionais formas artísticas e procedimentos de produção.” BUCHLOH, Benjamin H. D.. “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”. *October*, Vol. 55

décadas de 1960 e 1970, em que a recusa pela mercantilização da arte era uma bandeira compartilhada por um grande número de artistas.



Fig. 35 – Michael Snow (1929 -), *Cover to Cover*, 1975, livro com 22,8x17,8cm

A arte conceitual é caracterizada como um movimento artístico, justaposto e comparado a outros da *neo-vanguarda*, que recebem, segundo os autores, uma atenção mais cuidadosa. Este início do texto sugere, para o leitor, que o livro levará em conta esta situação, em uma tentativa de realizar um estudo aprofundado sobre a produção artística e teórica agrupada sob o termo Arte Conceitual. Nesse sentido, os autores localizam a sua publicação em meio a um movimento maior de atenção à produção da arte conceitual, em andamento no momento em que produzem o livro, referindo-se a outras publicações, assim como a exposições em grandes museus.

Em seguida fazem algumas considerações sobre a especificidade do livro:

Incluídos na nossa seleção estão alguns dos textos mais conhecidos da arte conceitual, uma série de materiais menos conhecidos, inéditos ou não traduzidos, bem como artigos e entrevistas produzidos especialmente para este volume. Cada um deles, à sua maneira, oferece insights consideráveis sobre o período.⁸³

(Winter, 1990), pp. 105-143 Published by: The MIT Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/778941>
 Accessed: 04/07/2009 17:37, pp. 105; 107. [Minha tradução, ênfase no original]

⁸³ ALBERRO&STIMSON, 1999, p. xiv. [Minha tradução].

O espectro de textos oferecido se assemelha ao que propõem Stiles&Selz em seu prefácio. Segundo os autores, a inclusão de imagens no livro não tem a pretensão de *ilustrar* os textos, mas de formar, em conjunto com eles, uma ampliação do que está escrito. O livro é organizado cronologicamente, dividido em oito partes, sendo as seis primeiras nomeadas com a data de publicação dos textos compilados – espelhando a organização do livro de Lucy Lippard – e as duas últimas com títulos descritivos relativos aos textos agrupados, posteriores ao período histórico que compreende a arte conceitual e que apresentam uma análise retrospectiva. Na parte *VI*, a organização cronológica é um pouco frouxa, pois o capítulo abrange os anos de 1975 a 1977 e a ordem dos textos não segue a sequencialidade esperada, sendo o último texto de 1978 [ver tabela 02 no apêndice 01] ; nas últimas duas partes não há organização cronológica, trata-se de dois capítulos que desempenham uma função mais analítica dentro do volume e não estão sujeitos às mesmas leis que os anteriores, o que é pontuado no Prefácio. Podemos nos perguntar em que medida o abandono da sequência temporal em alguns dos capítulos não trai a objetividade reivindicada para a organização do livro e produz relações entre os textos pela proximidade; podemos pensar, ainda, que existe uma intencionalidade em tais relações, pois uma inversão temporal nesse contexto não pode ser um acaso.

Diferentemente das outras antologias, não há um texto ou um comentário introduzindo cada capítulo, apenas uma listagem horizontal dos nomes dos autores dos textos e na página seguinte o título do capítulo no meio da folha; cada texto inicia em uma nova página com um amplo recuo entre o título e o nome do autor, como um cabeçalho, e o início do texto é marcado mais ou menos na metade da folha.

O prefácio termina, como de costume, com os agradecimentos, mas o que chama atenção nesta listagem é a forma como se referem a Lucy Lippard como conselheira para a seleção dos textos e determinação do escopo do livro. A presença de Lippard é confirmada pela fonte a partir da qual tiveram acesso aos textos republicados: três foram retirados do livro *Six Years...* diretamente e dois vieram dos arquivos de Lippard no Archives of American Art, onde ela depositou todo o material coletado para a elaboração do seu livro (pelo menos o *dobro* do que é apresentado em *Six Years...*).

Além do prefácio, escrito em conjunto por Alexander Alberro e Blake Stimson, cada um dos editores escreve um texto⁸⁴ analítico introdutório, no qual referenciam os textos publicados no livro, oferecendo ao leitor uma perspectiva para a compreensão da arte conceitual e sua significância artística e histórica, além da discussão sobre o contexto deste material.

O primeiro, *Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977*, de autoria de Alexander Alberro, apresenta uma análise da arte conceitual como um *movimento artístico* e, como consequência desta premissa, o autor se coloca a tarefa de sistematizar e organizar a multiplicidade de práticas artísticas do período, principalmente da década compreendida pelos anos 1966 a 1977, em forma de uma teoria da arte conceitual. Ele inicia o texto elaborando quatro genealogias artísticas que desembocariam na arte conceitual, para em seguida apresentar quatro teorias ou modelos representados por artistas que seriam exemplares para cada um:

Deixe-me começar delineando várias genealogias artístico-históricas que levaram à crescente conceitualização das práticas artísticas nos anos 1960. Em particular, quatro trajetórias podem ser individualizadas como fortes precursoras da arte conceitual. A primeira inclui a auto-reflexividade da pintura e da escultura modernistas que sistematicamente problematiza e desmonta elementos integrantes da estrutura tradicional do trabalho de arte. Uma das características recorrentes em muita da arte que é referida como conceitual é a consideração de cada um dos elementos constituintes do trabalho de arte como componentes iguais. No processo, a valoração da habilidade técnica manual é grandemente (se não inteiramente) abandonada, assim como a noção de trabalho original, coeso. Por sua vez, estruturas seriais e altamente esquemáticas emergem, colocando o conceito de qualidade inerentemente hierárquico sob coerção. A segunda trajetória, que pode ser denominada "reduativismo", vai empurrar a objetividade convencional do trabalho de arte até o limite de uma completa desmaterialização. Crescentemente, em trabalhos que seguem esta corrente, os elementos visuais de um trabalho de arte são desafiados, a proeminência do texto se expande, e o grau em que a observação depende da integração de elementos contingentes e contextuais se torna um ponto focal. A negação do conteúdo estético marca uma terceira genealogia do conceitualismo. Este é um antecedente que pode finalmente ser rastreado até o trabalho de Marcel Duchamp e que, por via de uma série de meditações através do século vinte, coloca a arte no limite da informação. A quarta trajetória que leva à arte conceitual é a que problematiza a ambientação. Aqui, o assunto do trabalho se torna tanto uma reflexão sobre as convenções que vão emoldurá-lo ou situá-lo, quanto um autoquestionamento de como ele vai ser comunicado ou disponibilizado. Dentre os resultados desta linhagem estarão a fusão do trabalho com o ambiente arquitetônico circundante, e sua integração com o contexto da publicidade (incluindo jornais, revistas, livros, até outdoors). Em sua definição mais ampla possível, então, o conceitual na arte significa uma crítica expandida da coesão e materialidade do objeto de arte, um crescente cuidado para com as definições da prática artística como puramente

⁸⁴ Alexander Alberro, *Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977*, p. xvi-xxxviii; Blake Stimson, *The Promise of Conceptual Art*, p. xxxviii-lii. In: ALBERRO&STIMSON, 1999.

visual, uma fusão do trabalho com seu local e contexto de exposição, e uma maior ênfase nas possibilidades de publicação e distribuição.⁸⁵

Esta longa citação é esclarecedora da proposta de Alberro para uma teoria da arte conceitual como movimento. O estabelecimento destas gêneses reacomoda a arte conceitual no desenrolar da história da arte pela construção de pontes que a conectam com práticas de contextos diferentes, que delimitam as suas propostas por uma crescente radicalização de seus pressupostos. A definição de uma teoria para a arte conceitual é o centro do texto de Alberro, sua proposta de abordagem que implica uma categorização, uma eleição das características mais relevantes e a consequente pontuação destas na produção plástica e teórica de artistas. No decorrer do texto cada uma destas linhagens será desenvolvida a partir de uma análise que aborda os artistas cujos escritos e obras são consideradas pelo autor como exemplares. Cada uma das linhagens enfatiza elementos recorrentes em propostas conceituais, desde a crítica à obra de arte tradicional e suas convenções, até a de-ênfase na visualidade das artes visuais, a centralidade da informação, e a crítica institucional.

Em uma nota de rodapé⁸⁶ ao final deste parágrafo Alberro faz referência a Lucy Lippard e seu livro *Six Years...* como a origem de sua categorização. Esta nota se torna significativa no contexto da antologia já que estabelece uma conexão ou uma relação de filiação entre os dois autores. Levando-se em conta que Lucy Lippard é caracterizada como *a crítica de arte com mais influência e insight sobre o tumultuoso mundo da arte de finais de 1960*, esta referência coloca o projeto de Lippard como um modelo para Alberro, o que se reflete na escolha para o ano inicial da antologia, 1966, um marco que emparelha as duas propostas. No entanto, é interessante notar que Lucy Lippard rejeita definitivamente a ideia de propor uma teoria da arte conceitual ou mesmo pensá-la como um *movimento artístico* tanto no seu texto de 1973 que prefacia o *Six Years...* quanto no

⁸⁵ ALBERRO. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. xvi-xvii. [Minha tradução, ênfase no original]

⁸⁶ A nota número 3, como segue: "3. Em uma grande medida, estas definições gerais da arte conceitual informaram o livro mais importante até hoje sobre o movimento. Escrito pela crítica de arte com mais influência e insight sobre o tumultuoso mundo da arte de finais de 1960, Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object, 1966-72* (1973) sugere que a noção de que o trabalho de arte por necessidade emprega um certo tipo de materialidade, visualidade e qualidade estética está longe de assegurado. Pelo contrário, ao rastrear vários desenvolvimentos artísticos da meia década precedente, ela descobre que tais categorias e suposições podem de fato ser questionadas, desafiadas, e em alguns casos totalmente desmembradas. Vários textos de Lippard estão republicados nesta antologia, incluindo excertos de 'The Dematerialization of Art' (1967-68), co-escrito com John Chandler (na parte II), e o 'Posfácio' para *Six Years* (na parte V)." ALBERRO. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. xxxi. [Minha tradução, ênfase no original]

texto *Escape Attempts* da reedição de 1996, poucos anos antes da publicação de Alberro&Stimson ser lançada.



Fig. 36 – John Baldessari (1931 -), *Cigar Smoke to Match Clouds That are the Same (By sight – Side View)*, 1972-73

No decorrer do texto, Alberro analisa os escritos e trabalhos de Kosuth; do Grupo Art&Language; de LeWitt; de Weiner; de Haacke; de Buren; e de propostas da América Latina, como do grupo argentino *Tucumán Arde*. Estabelece relações entre esses diferentes modelos, diferenciando-os e aproximando-os, principalmente marcando suas especificidades. Concentra-se em delinear aspectos que possam ser generalizados – apesar da especificidade de cada artista –, como concentrações modelares que têm a função de agregar outras práticas e outros artistas sob os núcleos propostos no início do seu texto e que partem das genealogias.

No último parágrafo do texto, Alberro retoma o assunto que iniciou o Prefácio escrito em conjunto com Stimson, qual seja, a *influência* da arte conceitual na produção artística subsequente:

O momento da arte conceitual foi relativamente de vida-curta, mal se estendendo por uma década inteira. E, ainda assim, seu legado tem um amplo alcance, cobrindo um vasto terreno em termos de seus efeitos nos modos e categorias tradicionais de produção, exibição e distribuição artísticas. De fato, poder-se-ia argumentar que a influência do conceitualismo pode ser encontrada em quase toda prática artística contemporânea ambiciosa – da linhagem mais óbvia e direta do “neo-conceitualismo” até as conexões mais obscuras do vídeo, da performance e da arte pública contemporâneos. Como um movimento

internacional que transcendeu fronteiras nacionais exprimindo preocupações comuns sobre o papel do artista, do trabalho de arte, do público e das instituições envolvidas, as questões e problemáticas colocadas pela arte conceitual continuam a ser tão importantes hoje como quando foram primeiramente levantadas nos anos 1960 e 1970.⁸⁷

Estas palavras de conclusão nos mostram alguns dos pressupostos de Alberro para sua compreensão da arte conceitual. A ideia de *influência* utilizada por Alberro para designar os desdobramentos da arte conceitual na produção subsequente nos faz pensar em modos tradicionais de apreender a relação que se estabelece entre artistas e obras. Como uma palavra mágica, a *influência* conecta eventos de diferentes temporalidades em termos causais, absorvendo e ocultando em seu conceito os processos de transmissão, comunicação e propagação.⁸⁸

No segundo texto, *The Promise of Conceptual Art*, Blake Stimson apresenta uma análise sócio-histórica da arte conceitual, a partir da sua permeabilidade para as discussões e eventos que estavam acontecendo naquele momento de grande efervescência política dos anos 1960, com os quais vários dos pressupostos da arte conceitual se afinam.

A despeito das atuais perspectivas críticas cambiantes, no entanto, a arte conceitual ganhou sua reivindicação histórica em vários aspectos significativos. Como muitas das outras revoltas do final dos anos 1960 que rejeitaram autoridades existentes e desenvolveram novos meios de autogovernança a partir desta rejeição, o conceitualismo renegociou com sucesso seu lugar na ordem social, ganhando nova autoridade para a arte e artistas no processo e, pelo menos momentaneamente, redefinindo a função social da arte.⁸⁹

O paralelo com outros movimentos sociais do mesmo período, como por exemplo o Feminista, enfatiza a sobredeterminação sócio-histórico-cultural da arte conceitual e a enraíza neste contexto. A utilização do termo *autogovernança* oferece uma perspectiva sobre o desejo de artistas, manifesto em vários dos seus textos, de assumir o comando das instituições artísticas assim como da palavra sobre sua produção, em detrimento de outros personagens como críticos, historiadores e curadores.

⁸⁷ ALBERRO. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. xxx. [Minha tradução, ênfase no original]

⁸⁸ Como bem define Foucault: "O mesmo ocorre com a noção de influência, que fornece um suporte – demasiado mágico para poder ser bem analisado – aos fatos de transmissão e de comunicação; que atribui a um processo de andamento causal (mas sem delimitação rigorosa nem definição teórica) os fenômenos de semelhança ou de repetição; que liga, a distância e através do tempo – como por intermédio de um meio de propagação –, unidades definidas como indivíduos, obras, noções ou teorias." FOUCAULT, 2005, p. 24.

⁸⁹ STIMSON, B.. *The Promise of Conceptual Art*. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. xxxix. [Minha tradução]

Mais do que qualquer outra das distintivas qualidades do conceitualismo, então, foi seu *intelectualismo* que tornou radical e empoderada sua momentânea tomada das instituições da arte. O peso do filosofar sem fim sobre o significado da arte, o peso da mudança da estética baseada no objeto para um anti-esteticismo baseado na linguagem e na teoria, o peso da rejeição do código de rua do happening, do código comercial do pop e do código industrial do minimalismo em favor de associações acadêmicas filosóficas, literárias e científicas, era para usurpar agressivamente a autoridade de interpretar e avaliar arte, presumidamente um domínio privilegiado dos críticos e dos historiadores eruditos. Tal era a liberação em oferta pelo conceitualismo; tal era a insurreição que ele prometia para uma geração de artistas e que lhe permitiu reivindicar, como Gregory Battcock falou com efusão, que “tudo que aconteceu em 1968, em Columbia e em Paris e em todos os outros lugares simbólicos... REALMENTE significou algo e... realmente vai resultar em algo,” porque sua significância já havia se realizado na arte conceitual.⁹⁰

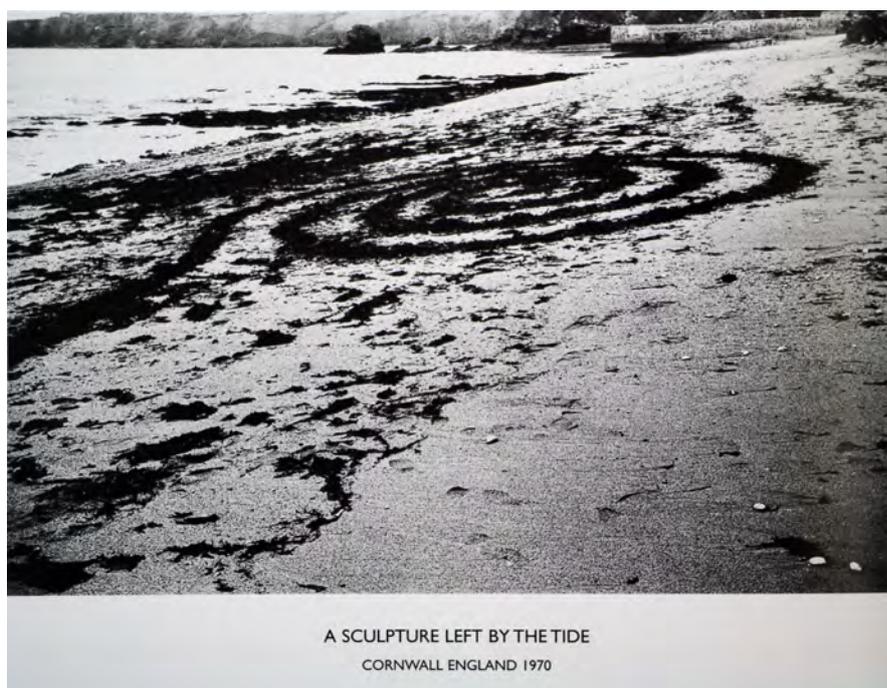


Fig. 37 – Richard Long (1945 -), *A sculpture left by the tide*, Cornwall, England, 1970

Os meios utilizados para semelhante disputa pelo poder são pensados por Stimson a partir de um contexto de formação acadêmica dos artistas, que desemboca no que ele chama de *intelectualismo* e, conseqüentemente, amplifica seu poder de argumentação. A abordagem teórica aliada a uma rejeição de estratégias e pressupostos de práticas artísticas que se desenvolveram anterior ou contemporaneamente à arte conceitual são apresentadas pelo autor como estratégias de combate e de afirmação de uma especificidade. A ideia de “tomar o poder no campo da arte” é descrita por Stimson como

⁹⁰ STIMSON. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. xli. [Minha tradução, ênfase no original]

uma das bandeiras da arte conceitual na vontade de reestruturar as relações de poder que determinavam os personagens envolvidos nos processos de legitimação artística e seus respectivos papéis. A reivindicação de artistas para exercer o direito de falar sobre seu próprio trabalho, contrapondo-se, em grande medida, aos críticos e historiadores, nos fala sobre o posicionamento institucional desses artistas e da vontade de decidir sobre o destino de seu trabalho em termos de como ele deveria circular, ser visto, pensado, compreendido.

Mas, ao mesmo tempo em que existe esse movimento de libertação da ordem social de forma generalizada neste momento histórico – e, portanto, não só no mundo da arte –, existe uma ideia, para vários dos participantes e pensadores da arte conceitual (artistas e críticos), de que ela *fracassou* ao não atingir algumas das suas metas programadas. Stimson recupera esse debate que inicia já na década de 1970 com Robert Smithson, entre outros:

Em discussão nos dois lados da questão do fracasso estava a mais politizada dentre as várias ambições que colocavam a arte conceitual em movimento: a crítica e a transformação das instituições de arte existentes. Museus, galerias e casas de leilão, os patronos e os públicos que eles serviam, os artistas e intelectuais que trabalhavam para eles, e os critérios estéticos que governavam e legitimavam sua função social e status, todos serviam, desde esta perspectiva crítica, como postos avançados do mundo da arte do “establishment” maior colocado em questão pela cultura política maior da Nova Esquerda dos anos 1960. É aqui que a arte conceitual mostrou sua ambição de ser consistente com a tradição da vanguarda: o mais focado dos seus objetivos não era simplesmente chocar a burguesia mas reformar suas instituições artísticas em uma forma mais democrática. O fardo para o conceitualismo, o teste da sua própria legitimação crítica, então, era a extensão à qual teve sucesso em desafiar e transformar o funcionamento do aparato. Tem sido por tais razões que os mais simpáticos e perceptivos críticos do conceitualismo têm avaliado sua contribuição e levantado o espectro do fracasso.⁹¹

O fracasso da arte conceitual é um tema que, de fato, aparece em vários textos de artistas e teóricos⁹² e que nos faz pensar em uma promessa não cumprida. Mas me pergunto sobre esta promessa, o seu significado, sua abrangência, e principalmente seu poder de realização... em que medida seria possível uma transformação como essa das Instituições da Arte, mesmo por um grupo tão grande, heterogêneo e internacional como foi o caso da arte conceitual. Parece que o que coloca o mundo da arte em movimento, desde que existe como tal (mesmo que este “tal” signifique uma transformação contínua),

⁹¹ STIMSON. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. xlii. [Minha tradução, ênfase no original]

⁹² Como por exemplo: LIPPARD, 1973. In: LIPPARD, 2001; SMITHSON, Robert. *Production for production's sake*, 1972. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 284-5; SIEGELAUB, Seth; CLaura, Michel, *L'art conceptuel*, 1973. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 286- 90. Entre outros.

são relações comerciais que estão muito longe do ideal libertário pensado por toda uma geração atuante nos anos 1960 e 1970, e antes deles no início do século vinte com as vanguardas históricas. A ideia de que isto pudesse ser dissolvido em favor de *outra coisa* dependeria de um aniquilamento do campo da arte assim como é estruturado, uma quebra de todas as suas regras e a formulação de novas, a substituição de todas as relações de poder estabelecidas por um outro modelo organizacional. Quando percebemos que, na verdade, o que se passou foi uma disputa pelo poder dentro da Instituição Arte, uma substituição das pessoas que ocupavam determinados papéis dentro do campo, o afrouxamento de algumas de suas regras e a instituição de outras, mas com a permanência de seu funcionamento. Trocaram-se os personagens mas o jogo continuou em andamento. O fato de os museus absorverem as propostas conceituais assim como fizeram com as obras de arte precedentes (uma das considerações de Lucy Lippard referentes a este *fracasso*), não invalida essas propostas nem as discussões que levantam⁹³. Ao mesmo tempo, tal absorção pode ser vista como uma resposta à própria ocupação do espaço museológico pelos artistas que tornaram essa instituição permeável e receptiva a práticas artísticas inusitadas para aquele momento.⁹⁴ De qualquer forma, o assunto do *fracasso* da

⁹³ Como afirma Helouise Costa em seu estudo sobre os processos de legitimação da fotografia pelo sistema de arte no Brasil na década de 1970, que enfoca especialmente os museus: "A segunda via de legitimação da fotografia pelos museus de arte deu-se indiretamente, por meio da pop arte, da arte conceitual e das diferentes práticas artísticas de caráter experimental desenvolvidas ao longo das décadas de 1960 e 1970. Talvez não seja pertinente considerar que essa tenha sido uma estratégia propriamente dita, naquilo que tal tipo de ação pressupõe de planejamento, visando a objetivos claramente definidos. Os artistas que passaram a usar a fotografia naquele momento não estavam interessados na afirmação da especificidade do *medium*, tampouco na discussão do estatuto artístico da fotografia. No entanto, para eles, a imagem fotográfica foi um instrumento privilegiado para colocar em xeque o estatuto tradicional da obra de arte. E foi no momento em que assimilou esses diferentes tipos de proposições artísticas que o museu acabou abrindo espaço, talvez inadvertidamente em muitos casos, a uma outra fotografia que não aquela considerada artística pelos cânones do modernismo." COSTA, Helouise. *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970*. *An. mus. paul.* [online]. 2008, vol.16, n.2, pp. 131-173. ISSN 0101-4714, p. 133-4

⁹⁴ Harrison&Wood apresentam uma consideração sobre a relação entre a produção dos anos 1960 e 1970 com a instituição arte que esclarece a dimensão desse suposto fracasso: "Pode-se objetar que essa discussão abre uma caixa de Pandora: longe de serem 'insignificantes', as tiras de feltro ou as pilhas de entulho industrial podem vir a 'significar' alguma coisa – e quem vai dizer o quê? Devido à ausência de uma linguagem contemporânea comum para tais referências, muita coisa baseia-se em convenções; isso, por sua vez, levanta claramente questões de autoridade. Alegorias misteriosas ou particulares, sejam elas de equivalência, resistência, sobrevivência, decadência etc., permanecem meramente misteriosas ou particulares na ausência da mediação de um mecanismo de interpretação. O problema surge do fato de não haver dúvidas de que esse tipo de trabalho tem suas origens em uma gama de recusas relativamente especializadas e técnicas na esfera da arte. No entanto, ao mesmo tempo, essas recusas são inseparáveis de uma gama extensa e talvez incipiente de conotações, compromissos, princípios e assim por diante, que invade a esfera mais ampla da vida social. É como se a vanguarda percebesse na prática uma questão teórica há meio século articulada por Walter Benjamin: 'Uma pessoa, um objeto, uma relação podem significar absolutamente uma outra coisa'. Em *A origem do drama barroco alemão*, Benjamin escrevia sobre o Barroco, comparando sua

arte conceitual enfatiza um forte sentido político que a estrutura, um pensamento crítico sobre a inserção social da arte e seu papel em termos mais amplos, que vazam os estreitos limites que demarcavam sua anteriormente tão aclamada autonomia.

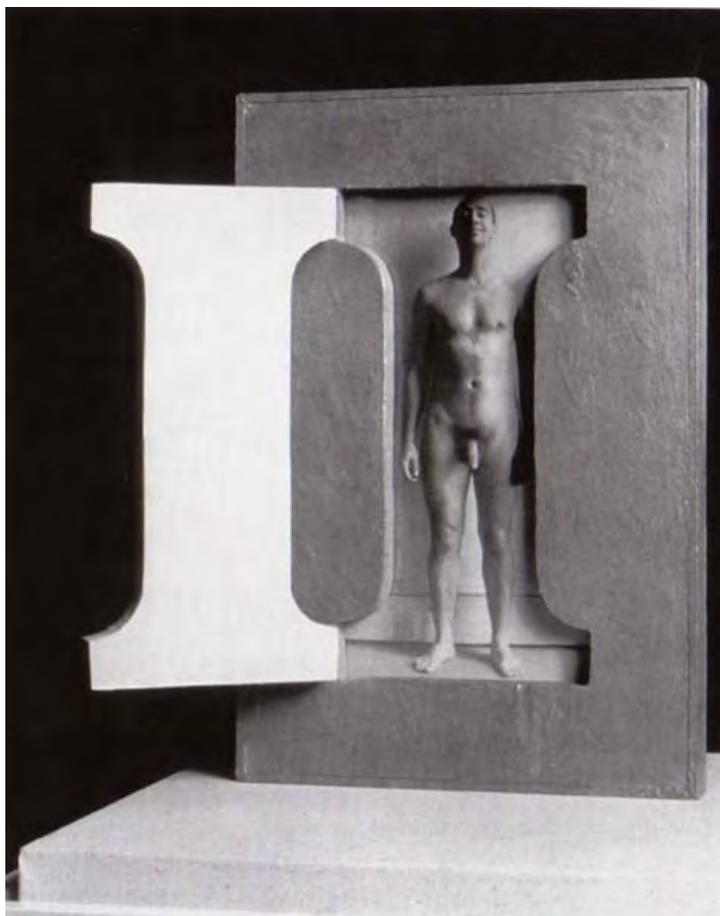


Fig. 38 – Robert Morris (1931 -), *I-Box*, 1962, compensado pintado e fotografia, 7,5x35,3x3,5cm

sensibilidade alegórica com as certezas da Renascença. Pode ser que as novas vanguardas, que não tinham a mesma confiança dos críticos Modernistas nos poderes exclusivos da arte, assim o fizessem, como seus antepassados barrocos, devido a uma 'intuição profundamente arraigada do caráter problemático da arte'.

"Dessa forma, a suposta segurança da referência – a 'naturalidade' – reivindicada pelo Realismo Social havia se desintegrado; seus elementos constituintes agora se encontravam espalhados por todo um terreno de convenções. Nos anos 70, a vanguarda não tinha à sua disposição nenhuma linguagem culturalmente compartilhada com a qual pudesse garantir uma referência ao mundo contemporâneo. Fosse como fosse, o público para o qual as novas convenções eram convenções, ou seja, aqueles para os quais elas eram legíveis, era restrito. Fosse quais fossem as aspirações à ressonância social da nova vanguarda, esta continuou sendo precisamente isto – uma vanguarda artística –, e não um catalisador em um contexto social mais amplo. Podia-se até afirmar, com certa legitimidade, que seus membros não estavam tanto forjando um compromisso social quanto reagindo a um clima cultural que supunha compromisso. Se era esse o caso, as implicações para uma noção viável de vanguardismo são, obviamente, de longo alcance." Charles Harrison e Paul Wood. *Modernidade e Modernismo reconsiderados*. In: WOOD; FRASCINA; HARRIS; HARRISON, 1998, p. 214-5. [Ênfase no original]

1.4 Conceptual Art

O livro editado por Peter Osborne, *Conceptual Art*, lançado em 2005, faz parte da coleção *Themes and Movements*, da Editora inglesa Phaidon, de livros de vários temas da arte, como por exemplo *Art and Photography*⁹⁵ e *Art and Electronic Media*⁹⁶. Os livros apresentam uma organização padronizada: um prefácio, escrito pelo responsável pela publicação; em seguida um texto denominado *Survey* em que o autor apresenta uma pesquisa analítica sobre o assunto em questão; uma seção com reproduções de trabalhos de arte, *Works*; e, por fim, uma seção denominada *Documents*, em que são apresentadas republicações de textos de vários momentos históricos e que se referem ao tema do livro, escritos por artistas, filósofos, historiadores, entre outros. Na seção que apresenta reproduções dos trabalhos de arte, um pequeno texto explicativo é acrescentado com informações referentes a cada um.

O livro *Conceptual Art*⁹⁷, editado por Peter Osborne, distingue-se das antologias anteriormente referidas, principalmente, pela articulação da produção textual e plástica dos artistas em um sentido ampliado. Tanto visualmente na diagramação do livro – determinada pela coleção de que faz parte, *Themes and Movements* da editora Phaidon – quanto teoricamente na abordagem do autor⁹⁸, as reproduções das obras e dos textos ocupam um espaço privilegiado na publicação. A seção que apresenta os trabalhos (*Works*) em reproduções coloridas de alta qualidade gráfica ocupa a maior parte do livro; seguida pela seção *Documents* com a reimpressão dos textos de época de artistas e teóricos.

Assim como para Stiles, a importância dos textos dos artistas é enfatizada em vários momentos, na percepção de que se trata tanto de um material de época valioso para a compreensão da produção plástica quanto de discussões teóricas fundamentais para estruturação do conhecimento sobre arte.

No livro *Conceptual Art*, Osborne estabelece internamente à sua abordagem uma subdivisão de todo o material por temas que ele discute no texto *Survey*. São seis capítulos que dividem os *Trabalhos* e os *Documentos* estabelecendo um paralelo entre as obras e os

⁹⁵ CAMPANY, David. *Art and Photography*. London; New York: Phaidon Press, 2008.

⁹⁶ SHANKEN, Edward. *Art and Electronic Media*. London; New York: Phaidon Press, 2009.

⁹⁷ OSBORNE, 2005.

⁹⁸ Tal fato é digno de nota já que em outros livros da coleção, como *Art and Photography*, editado por David Company (2008), a diagramação do livro é a mesma, ou seja, o espaço destinado para a reprodução dos trabalhos e dos textos é significativamente maior que o destinado para o texto do editor, mas, na sua abordagem, os textos dos artistas reunidos não recebem a mesma atenção.

textos. No final do Prefácio esta divisão já é apresentada e se coloca como uma proposição para a análise da arte conceitual.

Abdicando de uma definição estritamente linguística da arte conceitual em favor de uma abordagem mais histórica e criticamente inclusiva, o livro oferece uma tipologia de seis tipos principais de arte conceitual – seis formas diferentes pelas quais artistas contestaram a definição estética do trabalho de arte ao ressaltar o papel das ideias na produção de sentido das formas visuais. Esta é a base de uma nova história crítica da arte conceitual – uma história não só de trabalhos mas de ideias. Mais que qualquer outra forma de arte contemporânea, a arte conceitual foi um locus para a interpretação artística de ideias filosóficas. Escritos críticos de artistas conceituais são tanto uma parte desta história como seus trabalhos. Este volume inclui escritos de artistas conceituais juntamente com aqueles de filósofos e teóricos que os influenciaram, e críticos e historiadores que refletiram sobre o movimento.⁹⁹

A tipologia apresentada já no início do texto assume o papel de uma sistematização e, portanto, de uma teoria da arte conceitual; um modo de apreendê-la por meio da organização das várias práticas que ela agrupa em uma subdivisão estabelecida por afinidade, que permite algumas afirmações mais gerais e propositivas. Com uma perspectiva *histórica e criticamente inclusiva*, Osborne coloca seu livro como uma revisão da arte conceitual, um projeto de redimensionar a compreensão da produção artística de um período controverso. Contrapondo-se ao modelo *tradicional* de história da arte em que as obras são agrupadas, analisadas e comparadas entre si, e por si, o autor se propõe a levar em consideração os escritos dos artistas como uma ferramenta valiosa para a análise do período, compreendendo-os como parte integrante das práticas artísticas e da história da arte. A definição do estatuto do texto dos artistas como reflexão teórica é o início de uma abordagem da história da arte como uma construção sobredeterminada e expansível, multifacetada, que não pode ser asserida de uma vez por todas, mas sim depende de uma escrita no plural, com muitos possíveis ou devires, inapreensível como um todo homogêneo. Os textos dos artistas, filósofos, teóricos, historiadores e críticos de arte que compõem a seção *Documentos* são colocados lado a lado com uma predominância dos textos dos artistas. Tal escolha reflete uma intenção de disponibilizar o material a partir do qual sua pesquisa foi realizada abrindo possibilidades de reexame e reflexão.

O texto *Survey* inicia com o que Osborne considera uma característica fundamental da arte conceitual:

⁹⁹ OSBORNE, 2005, p. 11. [Minha tradução].

Definições fazem má filosofia, mas pelo menos por um tempo elas fizeram boa arte. Qualquer tentativa de uma definição da arte conceitual imediatamente vai de encontro ao problema de que a definição é uma das coisas mais importantes em jogo na arte conceitual mesma. Arte conceitual, pode-se dizer, é arte *sobre* o ato cultural da definição – paradigmaticamente, mas de nenhuma forma exclusivamente, a definição de “arte”. Independentemente do que mais ela possa ser, arte conceitual é primeiro e acima de tudo uma arte de *questões* e ela deixou em seu rastro toda uma série de questões sobre ela mesma.¹⁰⁰

Osborne não nos oferece *uma* arte conceitual definida e com inteireza, mas um conjunto de práticas questionadoras de si mesmas, num esforço para entender-se, ações que apresentam ao público esta dúvida ou indeterminação, no lugar de objetos afirmativos e assegurados; uma vontade de distender os limites, independentemente de aonde isso os pudesse levar. O autor introduz o tema da denominação como um assunto muito controverso entre os artistas da época, o que também se reflete nos títulos das exposições, que dificilmente usaram o termo “arte conceitual”, com raras exceções (por exemplo: *January 5-31, 1969*, organizada por Seth Siegelaub; *When Attitudes become form*, organizada por Harald Szeeman em 1969; *557,087*, organizada por Lucy Lippard em 1969; *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, organizada por Germano Celant em 1970; ou *Information*, organizada por Kynaston McShine em 1970 no MoMA); e nas abordagens de teóricos do período (*Idea Art* de Gregory Battcock de 1972 ou *The dematerialization of the art object* de Lucy Lippard e John Chandler de 1967):

Tal variedade terminológica aponta para uma tensão que corre por muito do próprio trabalho, entre preocupações crítico-formais com a definição artística e identidade e interesses mais amplos na experimentação cultural, social e política. Pois uma etiqueta como “arte conceitual” é muito mais do que apenas uma designação empírica. Antes, ela funciona como um sumário ou condensação dos aspectos mais significativos historicamente de práticas que podem ser pensadas sob uma variedade de descrições. Então, cada termo crítico impõe sua própria unidade retrospectiva na história da arte ao propor um ponto de vista a partir do qual pensar o que é mais distintivo sobre a arte do seu tempo. Nesse sentido, a dominância agora estabelecida do termo “arte conceitual” é menos uma vitória retrospectiva de uma facção artística particular sobre suas rivais (como alguns reclamam) do que a consequência de uma necessidade mais profunda por inteligibilidade histórica. A ideia de arte conceitual eleva a busca retrospectiva por determinações universais da “arte” ao mais alto poder teórico, por desafiar diretamente a definição do trabalho de arte como um objeto de experiência e prazer visual ou, mais amplamente, espacial. Como tal, ela representa um ponto de virada na recente história da arte com importantes implicações para o relacionamento da arte com outras formas de experiência cultural.¹⁰¹

¹⁰⁰ OSBORNE, 2005, p. 14. [Minha tradução, ênfase no original].

¹⁰¹ OSBORNE, 2005, p. 17-8. [Minha tradução, ênfase no original].

O termo 'arte conceitual', amplamente utilizado atualmente para designar as práticas artísticas de meados dos anos 1960 até meados dos anos 1970 (um período normalmente convencionado para delimitá-las), é percebido por Osborne como o resultado de uma necessidade histórica por *inteligibilidade*, uma convenção de designação que facilita, talvez, a apreensão da, e comunicação sobre a, produção deste período marcado por significativas disputas teóricas. Mais que uma *designação empírica* descritiva ou pacificamente assumida pelos seus contedores, o termo assume uma função didática; mas, acredito, não deve ser tomado como um dado, já que se refere a uma turbulenta disputa por sua própria definição, ou designação, como aponta Osborne no início de seu texto. Uma palavra-chave, que como um *hiperlink* nos remete a uma profusão de conteúdos, o termo indexado se torna uma convenção necessária.

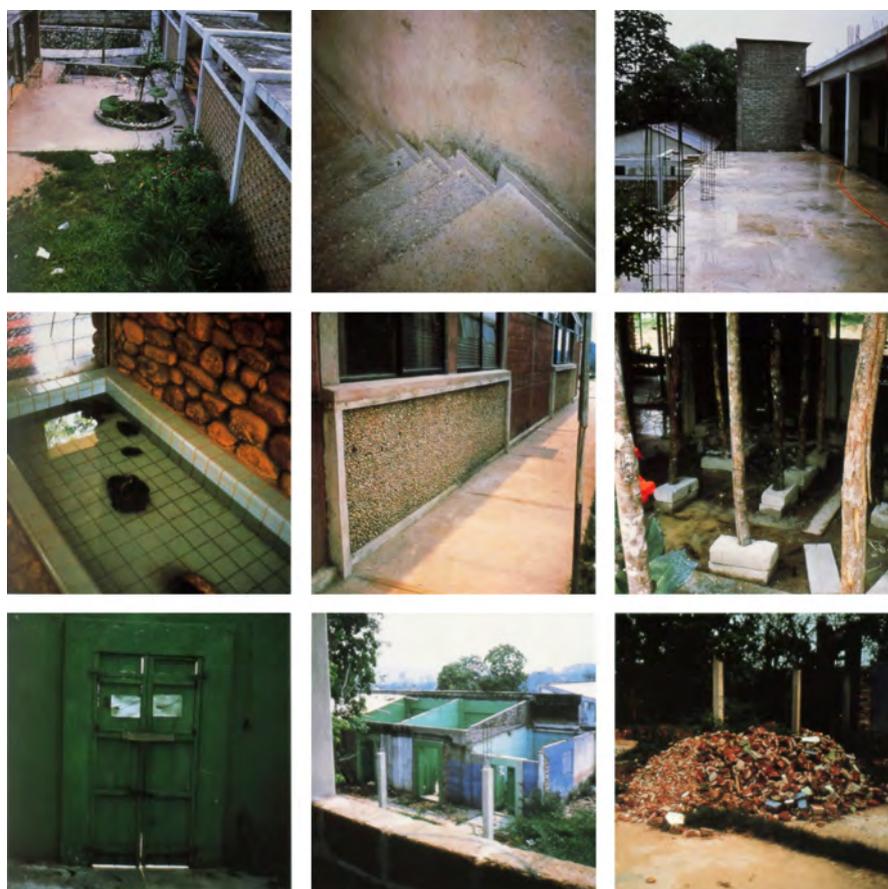


Fig. 39 – Robert Smithson (1938 - 1973), *Hotel Palenque*, 1969, detalhe

Parece-me, assim, que o termo 'arte conceitual' é um resquício das tentativas de apreensão *universal* da produção artística de um dado período; um suspiro pela necessidade de estabelecer um termo, uma padronização, um elo que conecte todas as

produções agrupadas em um intervalo de tempo, e que, por isso mesmo, é tão instável e indeterminado.

A teoria de Osborne é a de que se pode compreender a arte conceitual por uma divisão em seis *linhagens de negação* definidas a partir de quatro características do objeto artístico tradicional, especificamente daquele definido por Clement Greenberg:

A arte conceitual foi o produto de revoltas sucessivas e sobrepostas contra quatro características definidoras do trabalho de arte como previamente entendido pelas/nas instituições de arte do Ocidente, e como resumido, particularmente, na discussão de Clement Greenberg da pintura modernista: *objetividade material*, *especificidade do meio*, *visualidade* e *autonomia*. Cada rebelião contestou uma dimensão da definição estética do trabalho de arte ao chamar atenção para o papel das ideias na produção de sentido na experiência visual. Mas cada uma o fez de um jeito significativamente diferente. Cada forma de negação, assim, teve como seu resultado positivo um conjunto diferente de recursos ou opções estratégicas para um tipo distintivo de arte conceitual, como segue: [...].¹⁰²

A rejeição da noção de obra de arte tradicional, como a entendiam os artistas das décadas de 1960 e 1970, e dos valores agregados a ela, torna-se o eixo em torno do qual Osborne pensa as *linhagens de negação*; diferentes formas de produzir possíveis *positivos* em resposta a um pensamento hegemônico, solidificado e propagado. Mas para se negar algo é preciso um conhecimento razoavelmente estruturado sobre o assunto, a partir do qual são percebidas suas características com clareza e definição, e que só se torna possível por um contato efetivo e prolongado. Um conhecimento suficientemente sólido que possibilite saber *o que* negar e *como* negá-lo, pois o que percebemos na arte conceitual não é uma negação generalizada, infundada e pueril, mas uma ação que se funda no saber específico da história da arte e das convenções artísticas, ancorado em uma articulação com outros campos do conhecimento que enseja uma argumentação visivelmente sólida, explícita nos textos escritos pelos artistas¹⁰³. Por outro lado, existe uma produção plástica que se emparelha com esta discussão teórica e que é tão, senão mais, fundamentada nestes conhecimentos quanto a escrita e se coloca como a materialização de todo esse pensamento e reflexão, o *resultado positivo da negação*.

¹⁰² OSBORNE, 2005, p. 18. [Minha tradução, ênfase no original].

¹⁰³ Este conhecimento da história da arte pode ser comprovado pela discussão sobre a formação acadêmica dos artistas mencionada na introdução deste trabalho.

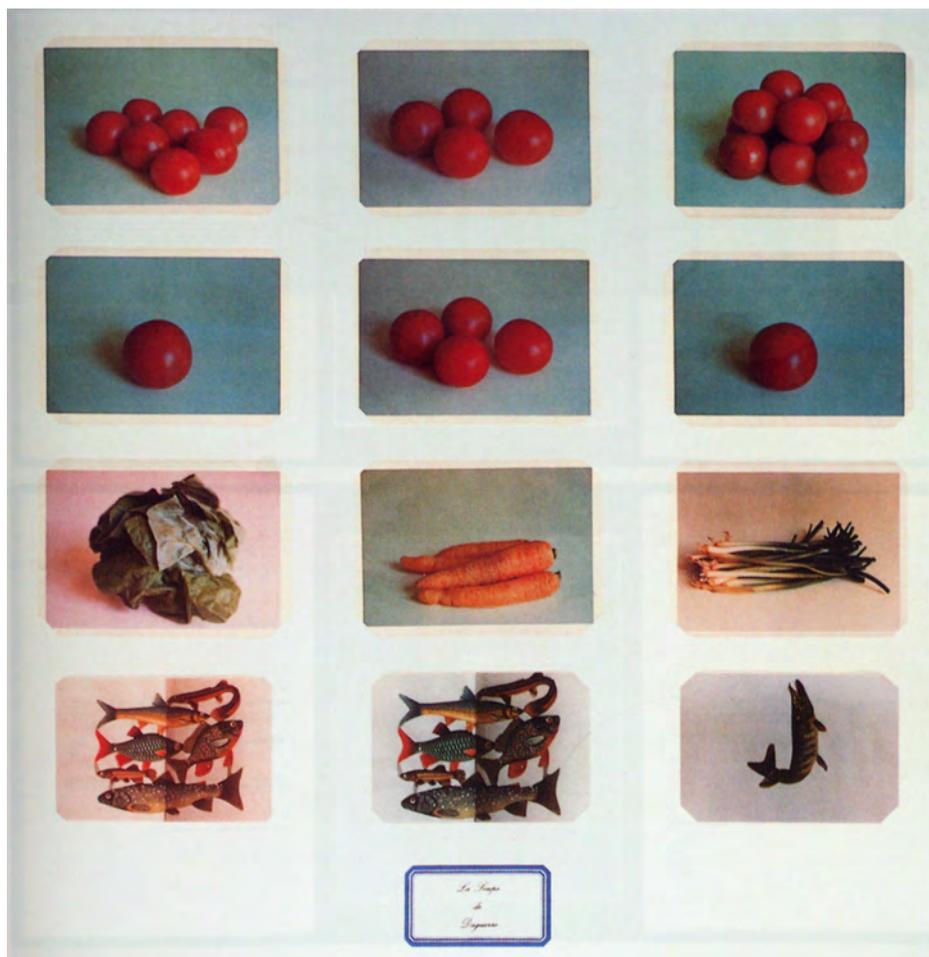


Fig. 40 – Marcel Broodthaers (1924-1976), *La soupe de Daguerre*, 1974

Em seguida, Osborne apresenta as seis linhagens¹⁰⁴. Podemos pensar em uma aproximação da tipologia de Osborne com as linhagens de Alberro, pois existem várias

¹⁰⁴ As linhagens apresentadas por Osborne são as seguintes: “1. *A negação da objetividade material* como o lugar da identidade do trabalho de arte pela temporalidade de atos e eventos de ‘intermedia’. Isto levou a um tipo de arte conceitual conectada à história da performance em música e dança.” [Tipo: Instrução, Performance, Documentação]

“2. *A negação do meio* por uma concepção genérica de ‘objetividade’, criada a partir de sistemas ideais de relações. Isto levou a uma forma de arte conceitual relacionada de perto à história do minimalismo.” [Tipo: Processo, Sistema, Série]

“3. *A negação da significância intrínseca da forma visual* por uma semiótica ou, mais precisamente, conteúdo conceitual baseado na linguagem. Isto produziu um tipo de arte conceitual conectada à filosofia acadêmica e à história do ready-made.” [Tipo: Palavra, Signo]

“4. *A negação dos modos estabelecidos de autonomia do trabalho de arte* por várias formas de ativismo cultural e crítica social. Isto gerou uma gama de formas de arte conceitual associada ao legado das vanguardas históricas dos anos 1920 na política dos anos 1960, e com o Construtivismo e o Produtivismo em particular.

Este último tipo de trabalho pode ser dividido em três subcategorias:

“i) trabalhos que usam como seu meio primário de intervenção em, e o refuncionamento de, formas culturais de publicidade (‘media’) existentes para transfigurar, e por conseguinte ajudar a transformar, as estruturas da vida cotidiana; [Tipo: Apropriação, Intervenção, Cotidiano]

semelhanças na subdivisão dos dois teóricos; o que os diferencia, no entanto, é a abordagem para a categorização. Nos seis subcapítulos do texto *Survey*, o autor explora os temas designados articulando obras e textos de artistas, elegendo algumas figuras-chave para cada *Tipo* de arte conceitual e destacando os elementos que se desdobram em várias outras práticas. Em cada um desses tipos o desenvolvimento do texto mostra uma intenção de não limitar as possibilidades dos artistas apresentados às características de um tipo – eles servem mais como motes para abordar os trabalhos e textos como temas importantes que aparecem nas discussões e dão a oportunidade de construir uma perspectiva de análise.

Osborne termina seu texto, assim como Alberro, com apontamentos sobre o neo-conceitualismo e a instalação como práticas dos anos 1980 e 1990 e suas relações com a arte conceitual, fora dos seis tipos discutidos anteriormente. A apresentação de ramificações da arte conceitual para além do seu período comumente determinado parece ter a função de pontuar, para os dois teóricos, o transbordamento das discussões conceituais e a irradiação das suas críticas, como uma medida da extensão das mudanças propostas e efetivamente realizadas.

“ii) trabalhos que são explicitamente focados em conflitos político-ideológicos e promovem conscientização de alternativas particulares ou posições ideológicas subalternas;” [Tipo: Política, Ideologia]

“iii) trabalhos que dirigem sua atenção às relações de poder em jogo nas próprias instituições artísticas.” [Tipo: Crítica Institucional]. OSBORNE, 2005, p. 18-9. [Minha tradução].

1.5 Entre os livros

Com a análise das antologias realizada neste capítulo podemos perceber algumas coincidências entre os livros, apesar de abordagens bastante diferentes, tanto na escolha dos textos a serem publicados quanto nos temas analisados. Uma primeira consideração se refere ao fato de estes materiais apresentarem, cada um à sua maneira, uma seleção definida de textos a partir da miríade de publicações que apareceram nas décadas de 1960 e 1970. Um trabalho de pesquisa exaustivo, de escolha e organização do material apresentado, revela aspectos fundamentais para a compreensão tanto dos projetos das antologias quanto das concepções de arte e de arte conceitual que guiaram esses trabalhos. O volume de textos com o qual se defrontam os pesquisadores que se colocam a tarefa de organizar uma antologia deste período demanda uma perspectiva de análise muito bem estruturada que possibilite que a seleção apresentada a reflita e se conjugue na elaboração do texto introdutório que, costumeiramente, apresenta essa perspectiva e dá contorno ao *corpus*. As coincidências entre as escolhas dos diferentes autores/editores/organizadores nos informam sobre textos que se colocam como pontos-chave nessas concepções de arte conceitual, mas também de um diálogo entre os livros.

Cinco textos são republicados em todos os livros estudados: *Paragraphs on Conceptual Art* de Sol LeWitt, 1967; *Sentences on Conceptual Art* de Sol LeWitt, 1969; *Introduction Art-Language*, do grupo Art&Language, 1969; *Art After Philosophy* de Joseph Kosuth, 1969; e *Maintenance Art Manifesto, Proposal for an Exhibition, "CARE"*, de Mierle Laderman Ukeles, 1969. Todos aparecem referenciados no livro de Lippard, três deles com excertos. A unanimidade na seleção desse material pode indicar que eles são considerados textos fundamentais da arte conceitual, indispensáveis em qualquer reunião de material sobre o assunto e destacados dentre o *corpus* de textos produzidos e publicados nos anos 1960 e 1970¹⁰⁵. Outros textos deste período que são reproduzidos em três dos

¹⁰⁵ Lindsay Waters, no livro *Inimigos da Esperança*, apresenta uma reflexão sobre as editoras universitárias norte-americanas enfatizando as relações de poder que as estruturam e determinam suas políticas de publicação. Segundo o autor esta situação produz um mercado editorial pautado pelo lucro, inclusive nestas editoras, vinculadas a Universidades e que, por este motivo, poderiam primar pela qualidade e diversidade de suas publicações. A pressa em aumentar a receita da Universidade através da venda de livros impõe uma escolha por títulos que seriam mais vendáveis em detrimento dos que resultariam de pesquisas mais demoradas e aprofundadas, acarretando o que o autor chama de *o inesperado esvaziamento do trabalho da academia*. "Quando os livros deixam de ser meios complexos e se tornam, em vez disso, objetos sobre os quais quantificamos, então se segue que todos os outros assuntos que as humanidades estudam perdem seu valor." No mesmo sentido, o autor afirma que, dentro do sistema de avaliação que se estabeleceu nas

quatro livros estudados são: *To the Wesleyan People*, de Yoko Ono, 1966; *The dematerialization of Art*, de Lucy Lippard e John Chandler, 1967; a carta de Terry Atkinson *Concerning de Article "The dematerialization of Art"*, de 1968, que é uma resposta ao artigo de Lippard e Chandler; *Beware* de Daniel Buren, 1969; *Dialogue* de Ian Burn, 1969; e a *Declaration of Intent* de Lawrence Weiner, 1970. É interessante notar que todos os textos das décadas de 1960 e 1970 que se repetem nas três antologias também aparecem no livro de Lippard, não há coincidências entre as três antologias que não tenham também sido referenciadas por Lippard; há 11 casos de textos que aparecem em duas das antologias, mas não em Lippard; e mesmo assim, apenas um texto cujo autor não aparece em nenhuma entrada no livro de Lippard: Martha Rosler.

Ao serem selecionados e agrupados em antologias esses discursos são investidos de uma nova existência que reconfigura seu estatuto dentro de um contexto maior do pensamento sobre arte. Semelhante transformação pode ser pensada a partir da realocação desses textos que, originalmente, foram publicados em revistas especializadas, periódicos ou semanários, com uma circulação razoavelmente limitada, avizinados por outros textos que criavam um contexto de diálogo e informavam o estatuto desses materiais; ou em publicações sem continuidade e/ou precárias, distribuídas manualmente para determinados grupos; ou, ainda, em catálogos de exposições em que vinham intercalados com obras produzidas especialmente para o material. Todas estas circunstâncias especiais e específicas determinam grande parte do significado desses textos pois formam a sua materialidade, que também interfere na recepção do material e sua relação com o meio. Quando esses discursos são deslocados de seus contextos originais e reapresentados nas antologias, seu estatuto muda: eles não mais se encontram em um periódico ou em um panfleto, mas em um livro direcionado a estudiosos e interessados, e, principalmente, registrados em um meio mais perene, cujo destino não é a rua (em bancas

Universidades Norte-Americanas (mas acredito que não só neste país), aos editores é atribuído um poder de decisão sobre a *qualidade* da produção acadêmica fundada no prestígio das suas publicações. Ou seja, um autor que publicou em determinadas revistas ou teve seu livro publicado por determinada editora, imediatamente é considerado um acadêmico de valor (ou excelência, para empregar um termo ironicamente utilizado pelo autor), argumento que é levantado na avaliação dos currículos de candidatos ao magistério superior. Esta análise aponta para uma situação em que os editores possuem um poder extremo sobre as publicações que endossam. De alguma forma, retornando para o assunto deste estudo, a recorrência de textos em diferentes antologias pode estar atrelada às decisões de editores que demandam a presença, nos livros, de textos que possam chamar mais a atenção dos leitores, tornando sua comercialização mais viável. WATERS, Lindsay. *Inimigos da Esperança*: publicar, perecer e o eclipse da erudição. Tradução: Luiz Henrique de Araújo Dutra. São Paulo: Editora da Unesp, 2006, p. 4; 12; 28-37.

de jornais, na porta da galeria ou do museu, ou distribuídos para transeuntes), mas a biblioteca.



Fig. 41 – Victor Burgin (1941 -), *Photopath*, apresentada pela primeira vez em 1967 (vista da instalação, 1965 - 1972)

Outro fator significativo para todo este processo é a edição do material; muitos dos textos são apresentados como recortes das produções originais. Esta edição fica mais evidente quando são comparados os textos que foram republicados em mais de uma antologia, suas diferenças marcam os recortes de cada autor/editor/organizador, com seções inteiras que desaparecem ou aparecem, o que modifica consideravelmente o sentido do texto¹⁰⁶. Muitos destes textos faziam parte de um debate interno¹⁰⁷, entre artistas e teóricos, um diálogo ou uma discussão que tinha um caráter às vezes combativo, em uma

¹⁰⁶ Por exemplo, a entrevista de Edward Ruscha com John Coplans de 1965, *Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha Discusses his Perplexing Publications*, que é republicada em Stiles&Selz e em Lippard com variações de um mesmo recorte – o que aparece em Stiles&Selz é mais extenso que em Lippard, e é constituído por extratos de diferentes momentos da entrevista –, mas aparece na íntegra no livro de Company, 2008.

¹⁰⁷ Como é o caso do debate que se estabeleceu em torno da publicação do artigo de Donald Judd *Objetos Específicos* de 1965 (In: FERREIRA; COTRIM, 2006), que teve a resposta de Michael Fried com o artigo *Art and Objecthood* de 1967 (tradução brasileira de Milton Machado em *Arte&Ensaio*, 2002) que, por sua vez, teve a resposta de Robert Smithson, em uma carta ao editor da revista *Artforum* em 1967 (In: FLAM, 1996, p. 66-7).

disputa pelos espaços de exposição e afirmação de concepções e pensamentos sobre arte. Nas antologias, os textos aparecem como *espécimes*, como documentos exemplares que se destacaram do fundo difuso de publicações e afirmações. Em um outro aspecto, também a autoria dos textos sofre uma transformação: enquanto originalmente eram escritos por artistas mais ou menos desconhecidos que estavam construindo suas carreiras, atualmente são produções de artistas legitimados, autores de fato, com nome próprio, estabelecidos e registrados na história.

Semelhante *peneira* pela qual passam os textos deixa marcas profundas e transforma os discursos, pois cada um fica despido de sua materialidade original e seu significado contextual tornando-se uma nova enunciação: não é possível recuperar o que significavam originalmente; só podemos trabalhar a partir desta nova existência, com todo acúmulo de informações que já estão agregadas aos nomes, às ideias, aos objetivos, as interpretações realizadas no decorrer do tempo, as análises que determinam o que estes textos significam, ou vieram a significar.

Para Foucault estes processos podem ser entendidos como *procedimentos de intervenção*:

técnicas de reescrita (como, por exemplo, as que permitiram aos naturalistas do período clássico reescrever descrições lineares em quadros classificatórios que não têm as mesmas leis nem a mesma configuração das listas e dos grupos de parentesco estabelecidos na Idade Média ou durante o Renascimento); [...] os métodos de *sistematização* de proposições que já existem por terem sido formuladas anteriormente, mas em separado; ou, ainda, os métodos de redistribuição de enunciados já ligados uns aos outros, mas que são recompostos em um novo conjunto sistemático.¹⁰⁸

As transformações pelas quais passaram esses textos reinvestem suas existências e os fazem transitar no tempo assumindo novos estatutos, como se fossem reinseridos como um *outro* no desenrolar da história; de certo modo, atualizados. São separados de seus vizinhos primeiros e justapostos a outros, são reeditados e sua diagramação se modifica, cada conceito utilizado é atribuído de novos significados e os trabalhos a que se referem podem ter se perdido assim como podem ter sido amplamente celebrados. As condições são outras e seu significado histórico e artístico é redimensionado. São documentos de uma época, olhados como objetos e registros da construção de um pensamento e estruturação disto que, por fim, veio a ser chamado arte conceitual.

¹⁰⁸ FOUCAULT, 2005, p. 65 [ênfase no original].

2. A FOTOGRAFIA-QUALQUER

Para nós, hoje, muitos dos artistas que produziram nas décadas de 1960 e 1970 são consagrados, confortavelmente inscritos na narrativa da história da arte, na tradição que recebemos ao ingressar nos cursos superiores de artes visuais, em tendências artísticas mais ou menos definidas como arte conceitual, arte minimal, pop art, performance, land art, process art, body art, entre outras; localizados em um período mais ou menos delimitado entre os anos 1960 e os anos 1970, e muitas vezes abordados a partir das mesmas categorias típicas dos artistas do Renascimento Italiano ou do Romantismo Alemão, por exemplo; tais como, paradigmaticamente, a apreensão do artista como *autor* e a noção de *obra*.¹⁰⁹ O estabelecimento de tais artistas na história da arte oficial – poderíamos dizer, aquela dos manuais – determina em grande medida nossa apreensão de sua produção e conforma nosso olhar no tocante à identificação de elementos estilísticos de acordo com procedimentos tradicionais da narrativa histórica da arte¹¹⁰. Mas aqueles

¹⁰⁹ Cristina Freire apresenta uma abordagem similar na introdução do livro "Arte Conceitual": "O que o senso comum entende por arte é a maior dificuldade que se enfrenta para uma compreensão da arte contemporânea. Uma obra de arte, para a maioria das pessoas, é uma pintura, um desenho ou uma escultura, autêntica e única, realizada por um artista singular e genial. Essas são as premissas que vêm sendo, desde o Renascimento, sedimentadas no imaginário social. Transformar esse tipo de competência artística e substituí-la por outra é sem dúvida um processo longo e difícil.

"As certezas, já arraigadas, causam dificuldades para a compreensão do que os artistas realizaram, sobre tudo a partir da segunda metade do século XX. Seguindo o imperativo de uma história que se move para frente, a sequência dos 'ismos' resiste em abandonar ideias já aceitas, como a noção moderna de autonomia da arte, para abarcar poéticas contemporâneas. A Arte Conceitual problematiza justamente essa concepção de arte, seus sistemas de legitimação, e opera não com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos. Questões levantadas desde o final dos anos 60 e ao longo da década seguinte, período abrangido pela Arte Conceitual, são ainda pertinentes e mobilizam a crítica da produção, recepção e circulação artísticas no panorama atual. Por isso, este pode ser considerado um programa inconcluso. A distinção entre Arte Conceitual – como movimento notadamente internacional com duração definida na história da arte contemporânea – e conceitualismo – tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas, como arte postal, performance, instalação, land art, videoarte, livro de artista etc. – é muitas vezes difusa." FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006, p. 7-8.

¹¹⁰ "No entanto, a arte Conceitual nunca coalesceu em um movimento definível; os interesses, objetivos e modos de produção específicos (se é que existem) de seus participantes eram por demais diversos para qualquer tipo de consenso. Não obstante, o termo "arte Conceitual" veio a caracterizar e categorizar o período artístico-histórico que coincidia com os levantes sociais e culturais de 1968, a Guerra do Vietnã, e as várias batalhas por igualdade e direitos civis. Nós podemos pensar então em "arte Conceitual" como uma tendência, uma sensibilidade, uma atitude, ou mesmo uma prática, mas estes termos têm conotações de estilo, como se a arte conceitual ou "Conceitualismo", para invocar um rótulo com ainda maiores implicações estilísticas, fosse simplesmente outro tipo de medium ou formato. Este era um dos becos sem saída da história da arte dos quais os artistas estavam tentando escapar, por meio de um radical repensar e dismantelar do aparato artístico tradicional – do entrincheirado sistema de mercado de colecionadores obcecados pelo valor, negociantes e profissionais de museu até a hegemonia do objeto discreto e o imperialismo cultural percebido por críticos e historiadores da arte. A história, no entanto, dá um jeito de

artistas das décadas de 1960 e 1970, que naquele momento ainda estavam construindo suas carreiras, rejeitavam veementemente a concepção do artista criador, do gênio, da produção de uma obra de arte para contemplação de acordo com as convenções da arte que *e/es* chamavam de tradicional. Se eles produziram trabalhos de arte que foram, e continuam sendo, expostos em galerias e museus, e se eles continuaram produzindo arte, que figura é esta que ocupa o lugar de autor da obra? Em que termos podemos compreender este centro em torno do qual gravitam trabalhos de arte que carregam a assinatura de um mesmo nome? E, por outro lado, o que estes artistas fizeram para desviar-se das categorias: arte, gênio, obra, tradição, sem parar de produzir arte?

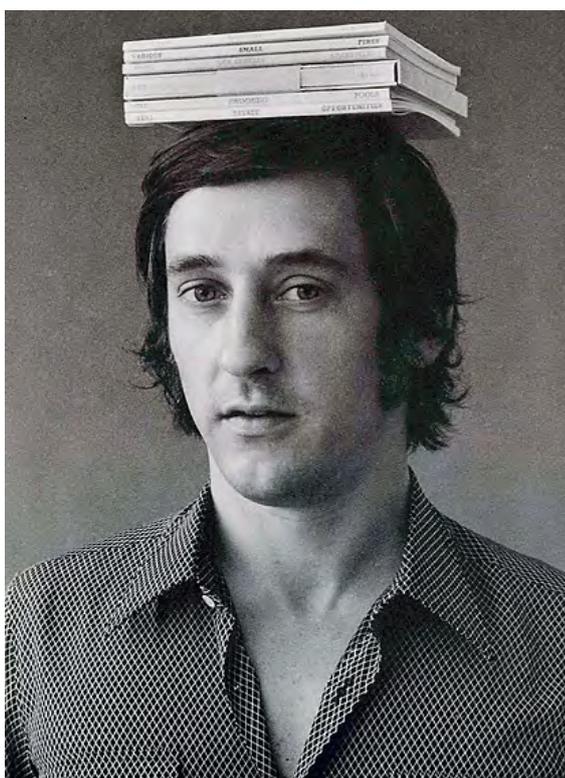


Fig. 42 – Jerry McMillan, *Ed Ruscha with six of his books balanced on his head*, 1970

Entre outras coisas, essa rejeição massiva e multifacetada contém um núcleo constituído pela desmistificação do gênio criador, da ideia de que o artista é um ser especial que produz objetos especiais, e pela negação de que o motor da produção artística seja a expressão. Naquele momento, porém, libertar-se desses elementos que compunham a

ignorar tais detalhes insolentes, de tramá-los sem emendas no seu grande tecido narrativo.” MCELREAVY, Timothy S. *Review: Paradise Lost / Paradox Found: Materializing a History of Conceptual Art*. *Art Journal*, Vol. 61, n. 4 (Winter, 2002), p. 107. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/778156> acesso 29/04/2010 [Minha tradução, ênfase no original]

figura do artista significava rejeitar uma certa ideia de arte tradicional – ligada ao Modernismo de Greenberg –, para abraçar uma outra ideia de arte, não menos tradicional – ligada ao Dadaísmo e a Marcel Duchamp.

A discussão em torno de autor e autoria é um exercício complexo e, inclusive, em uma de suas facetas, realizado *a posteriori*, na medida em que se parte de um distanciamento temporal e se olha para uma obra pronta e acabada, para a qual se pode atribuir um autor, ou vários, e investigar esta figura mais ou menos estabelecida; assim, a distância de 50 anos que me separa de meu objeto de estudo me coloca em uma posição razoavelmente vantajosa. A figura do artista das décadas de 1960 e 1970 é constituída a partir de uma gama de negações e rejeições que, em seu tempo, não foram exatamente substituídas por *outras* afirmações. Para McEville¹¹¹, esse conjunto de rejeições vincula-se à ideia de anti-arte, reavivada após a Segunda Guerra Mundial em vários lugares da Europa e dos Estados Unidos de forma marginal¹¹², que assume centralidade a partir da década de 1960, com o que foi chamado de Neo-Dadá, e que inclui Pop Art, Minimal Art, Arte Conceitual, Performance, e demais manifestações assemelhadas.

No termo anti-arte, no século vinte, ambos os sentidos “oposto a” e “no lugar de” estão em jogo. Para ser um antipapa não é preciso ser um papa, é preciso simplesmente ser contra o papa. Mas “para ser um anti-pintor...”, como observou um autor, “é preciso antes ser um pintor”. Um anti-pintor existe dentro da pintura e opera dentro dela de tal forma a se contrapor ao que veio a parecer dado ou natural nela. “Os anti-artistas”, como um autor anônimo escreveu em *The Listener* em 1959, “são aqueles que em seu trabalho tentaram negar ou quebrar todos os cânones de estilo, gosto ou convenção concebíveis que podem ter sido estabelecidos pela prática dos artistas do passado”. Anti-arte não é, em outras palavras, uma não-arte; pode simplesmente ser um caso de uma arte que tenta virar do avesso a arte dominante de seu tempo e expor sua face inferior – a face que é normalmente reprimida. Ela é apta a tomar uma posição antagônica e confrontante, colocando premissas tradicionais contra elas mesmas. “Anti-arte é arte porque entrou em um diálogo dialético com a arte, reexpondo contradições que a arte tentou esconder”.¹¹³

A problematização da figura do autor acontece ao mesmo tempo dos dois lados do Atlântico, tanto na prática artística quanto teoricamente. Para estabelecer uma aproximação a esta nebulosa figura, ou ao espaço vazio deixado por ela, as elaborações de Michel Foucault no texto *O que é um autor?*, de 1969 – conferência proferida na *Société*

¹¹¹ MCEVILLEY, 2008.

¹¹² McEville apresenta uma justaposição do impulso da anti-arte nos anos 1920, após a Primeira Guerra Mundial, e de uma sequência de ações, obras e intervenções que ele compreende como manifestações da anti-arte desde 1946 até o início dos anos 1960, para depois solidificar-se em uma prática mais generalizada. Ver MCEVILLEY, 2008, p. 42-47.

¹¹³ MCEVILLEY, 2008, p 16-7. [Minha tradução, ênfase no original]

Française de Philosophie em Paris e posteriormente em 1970 na Universidade de Búfalo em Nova Iorque –, são reconhecidamente, importantes.¹¹⁴ Foucault propõe a *função autor* como um mecanismo que atua principalmente na escrita, mas acredito que seja possível transportar esta reflexão para pensar o artista na produção visual. Dentre uma sequência de argumentos que levam ao limite a figura do autor, Foucault apresenta, no início do texto, uma proposição que concerne às produções estudadas aqui; não só por estabelecer o problema a partir do qual ele aborda o assunto, mas por enunciar de forma extremamente clara um axioma que abrange a produção literária, e ao meu ver também a artística, nas décadas de 1960 e 1970.

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; [...] Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.¹¹⁵

Vejo no *desaparecimento* do sujeito-que-faz-arte nas décadas de 1960 e 1970 um mecanismo iterativo constituinte da figura do artista reafirmado por eles mesmos em seus textos; contribuindo, como veremos adiante, para que a cada nova proposição artística esse espaço seja novamente esvaziado de interioridade, para ser recosturado depois pelo nome que assina o trabalho. A rejeição da expressão artística que vemos na entrevista de

¹¹⁴ Ao mesmo tempo, Roland Barthes escreve sobre a *Morte do Autor* em 1967, publicado em inglês na revista *Aspen* antes de ser publicado em francês, um texto igualmente importante para as discussões sobre autoria: “Em sua história *Sarrasine*, Balzac, falando de um *castrato* disfarçado de mulher, escreve esta frase: ‘Era Mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos irracionais, seus medos instintivos, suas bravatas não provocadas, sua audácia e sua deliciosa delicadeza de sentimento’. Quem está falando dessa maneira? É o herói da história, preocupado em ignorar o *castrato* que se esconde sob a mulher? É o homem Balzac, provido de sua experiência pessoal com uma filosofia da Mulher? É o autor Balzac, professando certas ideias ‘literárias’ de feminilidade? Será a sabedoria universal? ou psicologia romântica? Será sempre impossível saber, pela boa razão de que toda a escrita é em si essa voz especial, constituída por diversas vozes indiscerníveis, e de que a literatura é precisamente a invenção dessa voz, à qual não podemos atribuir uma origem específica: a literatura é este neutro, este composto, este oblíquo no qual cada sujeito escapa, a armadilha em que toda identidade é perdida, começando com a própria identidade do corpo que escreve.” A linguagem tem um sujeito e não uma pessoa, o verdadeiro lócus da escrita é a leitura. O autor continua: “Nós sabemos que para restituir à escrita seu futuro, precisamos reverter seu mito: o nascimento do leitor precisa ser resgatado pela morte do autor.” BARTHES, Roland. *The Death of the Author*. In *Aspen* nº 5+6, traduzido do francês para o inglês por Richard Howard, 1967. Disponível em <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and5/threeEssays.html> acesso 26 ago 2009. [Minha tradução, ênfase no original]

¹¹⁵ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). **Michel Foucault. Coleção Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** 2ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006/2006, p. 268.

Edward Ruscha com John Coplans de 1965 ou no texto de Sol LeWitt de 1967¹¹⁶ faz com que eles sejam vistos como exemplos paradigmáticos desse modo de operar.

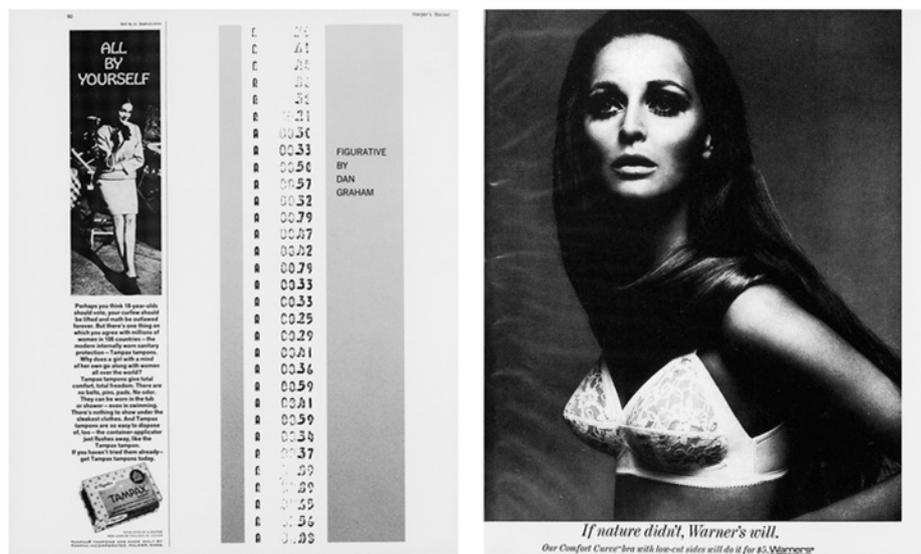


Fig. 43 – Dan Graham (1942-), *Figurative*, 1965, layout de revista publicado no Harper's Bazaar em março de 1968

Em um artigo clássico de 1967, no qual supostamente o termo “arte conceitual” apareceu pela primeira vez, Sol LeWitt enfatizou o objetivo de “evitar a subjetividade”. A Arte Conceitual em geral focou na eliminação de certos tipos de auto-expressividade. Este projeto era de primeira importância não porque a auto-expressividade fosse o inimigo, mas porque a arte ocidental havia se fechado em certas nuances e clichês da auto-expressão – aquelas do transcendentalismo Romântico – como se fossem a essência necessária da arte. Mas artistas como LeWitt, Dan Graham e Carl Andre estavam em contato com as correntes críticas da cultura moderna e desejavam exercer responsabilidade e inteligência no modo da arte. Por esta razão, a Arte Conceitual adotou uma postura expressiva mais como aquela da ciência e da tecnologia. Ela se afastou do ânimo religioso, que Clive Bell havia dito ser a zona essencial da arte, para se aproximar daquele da ciência, no qual Bell havia dito que ela não poderia sobreviver. Tal como a arte havia recentemente usado análogos dos procedimentos da religião, agora ela iria usar análogos dos procedimentos científicos. Esta reorientação proveio em parte da influência do Minimalismo, com seu foco

¹¹⁶ Neste texto LeWitt afirma: “Me referirei ao tipo de arte com o qual estou envolvido como arte conceitual. Na arte conceitual a ideia de um conceito é o aspecto mais importante de um trabalho. Quando um artista usa uma forma conceitual de arte, isso significa que todo o planejamento e decisões são tomados de antemão e a execução é um assunto perfunctório. A ideia se torna uma máquina que faz a arte. Este tipo de arte não é teórica ou ilustrativa de teorias; é intuitiva, está envolvida com todo tipo de processos mentais e não tem propósito. É geralmente livre da dependência relativa à habilidade do artista como artesão. É objetivo do artista que está envolvido com a arte conceitual fazer seu trabalho mentalmente interessante para o espectador, e portanto ele normalmente quer que o trabalho se torne emocionalmente seco. Não há razão para supor, no entanto, que o artista conceitual queira entender o observador. É apenas a expectativa de um impacto emocional, ao qual alguém condicionado à arte expressionista está acostumado, que poderia deter o observador de perceber esta arte.” Sol Lewitt. *Paragraphs on Conceptual Art*, 1967. In: OSBORNE, 2005, p. 213-4. [Minha tradução]

nos materiais enquanto tais e dos sistemas de apresentação e pensamento sobre eles. A investigação do potencial expressivo dos meios tecnológicos trouxe consigo uma aparência de constante avanço tecnológico derivado da câmera, que está em todos os lugares; da máquina fotocopadora, como no famoso *Xerox Book* reunido como uma exposição em 1968 por Seth Siegelaub e John Wendler; da fita de áudio e de vídeo, como nos trabalhos de Graham, Nam June Paik, Dara Birnbaum e outros; e mais recentemente do sinal de luz digital, como nos trabalhos de Jenny Holzer – e assim por diante.¹¹⁷

McEvelley não percebe esta atitude geral da arte conceitual como uma rejeição da expressividade em si, mas de uma certa ideia de expressividade conectada a uma determinada tradição da arte; nesse sentido, o deslocamento do âmbito religioso para o científico-tecnológico vai ao encontro da identificação feita por Foucault da *escrita com sua própria exterioridade desdobrada*, o que podemos ler em McEvelley como a objetividade científica tomada como modelo de expressividade. Como afirma LeWitt no texto *Paragraphs on conceptual art*, “A ideia se torna a máquina que faz a arte”, um motor que coloca uma prática artística em movimento.

No século dezenove, em seus cursos de estética, Hegel vai falar sobre *o fim da arte* como uma mudança radical em sua constituição: a arte deixa de ser um espaço do sagrado, canal de presentificação de entidades religiosas, subordinada a funções rituais/espirituais e presente na vida das pessoas, para se inscrever em um outro registro, a matriz científico-filosófica da modernidade¹¹⁸. Tal elaboração de Hegel já anuncia o início deste processo que McEvelley localiza como culminando nas práticas dos anos 1960 e 1970.

Mas há outra coisa: essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita.¹¹⁹

¹¹⁷ MCEVILLEY, 2008, p. 85-6. [Minha tradução, ênfase no original]

¹¹⁸ “A obra de arte é, portanto, incapaz de satisfazer nossa necessidade última de absoluto. Em nossos dias, não mais se venera uma obra de arte, e nossa atitude em relação às criações da arte é muito mais fria e estudada. Em sua presença, sentimo-nos muito mais livres do que no passado, quando as obras de arte eram a expressão mais elevada da Ideia. A obra de arte requer nosso juízo; submetemos seu conteúdo e a exatidão de sua representação a um exame refletido. Nós respeitamos a arte, nós a admiramos; apenas, nós não vemos mais nela alguma coisa que não poderia ser ultrapassada, a manifestação íntima do Absoluto; nós a submetemos à análise de nosso pensamento, e isso, não com a intenção de provocar a criação de novas obras de arte, mas sim com o intuito de reconhecer a função da arte e seu lugar no conjunto de nossa vida.” HEGEL, G. W. F.. *Estética*. In: LICHTENSTEIN, J. *A Pintura: textos essenciais*, vol. 5 Da imitação à expressão. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 116.

¹¹⁹ FOUCAULT, 2006, p. 269.

Esse papel do morto evocado por Foucault, posteriormente chamado por Thierry de Duve da *pessoa qualquer* e descrito por Jeff Wall como a imitação do *amador*, é o próprio autor/artista deslocando sua função da expressão da interioridade para o desdobramento da sua exterioridade, na rejeição da revelação de conteúdos internos em obras que atinjam o mais alto grau de humanidade. E o que tenho em mente neste contexto, mais precisamente, é a fotografia como exterioridade, vista como uma estratégia extremamente eficiente para operar todas aquelas rejeições mencionadas acima – do gênio, da obra para contemplação, da expressão, etc.. É nesse sentido que, para André Malraux no livro *O Museu Imaginário*, de 1965, a fotografia instaura uma relação intelectualizada com a arte, substituindo o prazer de admirar pelo de conhecer.¹²⁰



Fig. 44 – Carl Andre (1935-), *Secant*, 1977

A fotografia sempre teve uma existência múltipla: transita pelos livros científicos, pelos álbuns de família e pelos de daguerreótipos (que mais se assemelhavam ao gabinete de curiosidades), pelos livros de exploração topológica, pelas notícias de imprensa, pelos

¹²⁰ Ver: MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Edições 70: Lisboa, 2011, p. 86; 159.

anúncios publicitários, pelas galerias e museus de arte. Dentre todas estas visualidades, disponíveis em potência, o aparelho fotográfico aparece como um dispositivo *vazio* que depende de seu operador para destinar suas produções para este ou aquele espaço discursivo¹²¹. Esta sua versatilidade conjugada a vulgaridade¹²² tornam a fotografia o meio ideal para vários artistas operarem aquela desapareição constatada e teorizada por Foucault, para *despistar os signos de sua individualidade particular*. Um esforço para se ausentar da proposição artística e não deixar entrever sua interioridade, para que o trabalho de arte apareça como coisa no mundo, mais um dentre todos os outros objetos. É como se o artista quisesse que seu trabalho se assemelhasse às coisas *quaisquer* do mundo em geral, ao que não estava emoldurado pela tradição da arte que eles recebiam como *oficial*.¹²³ Mas,

o que é essa tradição se não a genealogia por meio da qual o nome "arte" foi transmitido e deslocado das obras do passado para aquelas da vanguarda, quando passou de uma era em que significava beleza, talvez, ou perfeição na sensibilidade, ou excelência na habilidade,

¹²¹ Uma formulação semelhante pode ser encontrada no livro *Filosofia da Caixa Preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* de Vilém Flusser: "As possibilidades fotográficas são praticamente inesgotáveis. Tudo o que é fotografável pode ser fotografado. A imaginação do aparelho é praticamente infinita. A imaginação do fotógrafo, por maior que seja, está inscrita nessa enorme imaginação do aparelho. Aqui está, precisamente, o desafio. Há regiões na imaginação do aparelho que são relativamente bem exploradas. Em tais regiões, é sempre possível fazer novas fotografias: porém, embora novas, são redundantes. Outras regiões são quase inexploradas. O fotógrafo nelas navega, regiões nunca dantes navegadas, para produzir imagens jamais vistas. Imagens 'informativas'. O fotógrafo caça, a fim de descobrir visões até então jamais percebidas. E quer descobri-las no interior do aparelho." Neste estudo, o autor aborda a fotografia a partir de uma noção de *aparelho* como um dispositivo pós-industrial que serve como modelo para organização social. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 32.

¹²² "A imagem fotográfica está presente sob a forma circunscrita de imagem plana e de série, de imagem medíocre, de imagem-signo, de imagem-linguagem. Muitas vezes se utiliza a imagem fotográfica no modo polêmico da desconstrução, para desfazer hierarquias impostas até este momento pelas Belas Artes. Tal como disse Victor Burgin: 'A arte conceitual tentou, entre outras coisas, dismantelar a hierarquia dos meios, pela qual se supõe que a pintura (a escultura, ligeiramente em segundo lugar) dispõe de uma superioridade inerente, sobre tudo a respeito da fotografia'." BAQUÉ, Dominique. *La Fotografia Plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. [Minha tradução] Dominique Baqué dedica um capítulo de seu livro *A Fotografia Plástica* à relação entre a fotografia e a arte conceitual, tomando este como um momento histórico e artístico muito significativo nos entrecruzamentos da fotografia com as artes visuais, na entrada, que ela chama de *paradoxal*, daquela nesta.

¹²³ Thierry de Duve, no livro *Kant after Duchamp*, chama esta vontade de se aproximar do mundo comum de *Arte em Geral*, algo que se afasta da noção de especificidade, e opera a partir do que ele chama de *imperativo categórico da modernidade: o qualquer*. De Duve acredita que esta noção de *arte em geral*, trazida à tona mais uma vez pelas práticas discursivas da arte na década de 1960, já faz parte da tradição moderna das vanguardas, uma continuação da tradição maior da arte. A vanguarda não é apreendida como a anulação da tradição, mas como sua continuação: uma ruptura feita de continuidades e a continuidade das rupturas. A tradição se mantém no desenrolar do tempo pela transmissão do *nome* arte, e não por um desenvolvimento linear, progressivo e teleológico, como quer a narrativa modernista da tradição da crítica formalista. A continuação da tradição nas vanguardas históricas acontece por deslocamentos, oposições e tensionamentos.

para uma era em que ao mesmo tempo se acreditava, desejava e temia que significasse absoluta indeterminação de sentido e sua abertura polimórfica ao nonsense? É a vanguarda como tradição traída e traição transmitida; é o consenso como impossível; é arte como não-arte e não-arte como arte. E assim, não há melhor nome para isso do que arte, arte em geral. Esta jurisprudência paradoxal leva-nos a reconhecer, e a julgar, que a vanguarda não é somente uma tradição, mas a continuação da tradição *tout court*.¹²⁴

A *Fonte*, o *readymade* de Marcel Duchamp, assume seu caráter exemplar. Para Thierry de Duve, a *Fonte* é um trabalho de arte resumido à declaração “isto é arte”, pois antes de poder ser considerada uma escultura, por exemplo, a *Fonte* deve ser batizada arte, do contrário é apenas um utensílio qualquer igual aos outros urinóis, e assim, antes de mais nada, se é arte, então ela é *arte em geral*. O *readymade* reduz a arte a uma condição suficiente e necessária, atingindo a convenção mais elementar da prática artística modernista, entendendo convenção como um momentâneo e frágil estado de um consenso destinado a ser quebrado, por isso histórico e não ontológico.



Fig. 45 – Alfred Stieglitz (1864 – 1966), *A Fonte de Marcel Duchamp*, 1917, fotografia

Enquanto o discurso formalista propunha a redução da pintura até suas regras e convenções mais elementares, para que se atingisse uma única condição necessária e suficiente para todas as pinturas – a planaridade –, Duchamp revela o que havia de mais tácito no jogo social de validação da arte: “isto é uma pintura = arte” e “isto não é uma

¹²⁴ DUVE, 1999, p. 73. [Minha tradução, ênfase no original]

pintura = não-arte”, igualando status e qualidade. Ele tornou esta regra explícita e tratou-a como se fosse compreendido por convenção que o status de um trabalho de arte era uma coisa para a qual o público havia concedido a qualidade de pintura ou escultura, e nada mais¹²⁵. Se o sinônimo de arte era pintura ou escultura, a redução radical operada pelo *readymade* dispensa a mediação do fazer específico pela constatação da função que a frase “isto é arte” assume no processo de validação e legitimação da arte na modernidade.

Dado que isso aconteceu, é possível que eu diga aqui e agora que, com o Caso Richard Mutt, a redução modernista da arte em geral à sua condição necessária e suficiente foi realizada. Não uma redução à essência, no entanto. Estas condições não envolvem nem um tipo de planaridade Greenberguiana, que foi transferida da pintura para a arte em geral, do específico para o genérico, nem um tipo de “natureza da arte” Kosuthiana, que foi descoberta ao fim de uma investigação realizada por meio de “proposições analíticas”. As condições em questão são as da enunciação, nem mais nem menos. E elas só dizem respeito à *declaração* “isto é arte”, à medida que ela se fixa a um objeto qualquer, à medida que ela também leva a arte de volta à sua mais elementar função de existência, a que Foucault chama de função enunciativa, que é aquela de declarações validadas pelo simples fato de terem sido emitidas.¹²⁶

Duchamp abandona a pintura e faz seu primeiro *readymade* em 1913¹²⁷, que pode ser lido como uma declaração, enunciada, tempos depois, no trocadilho *L'impossibilité du fer* [sic.] – que define *gênio* e fala sobre a impossibilidade do *fazer*, ao mesmo tempo em que afirma que o sinônimo de fazer é *escolher*. Ele marca essa impossibilidade na medida em que *faz* algo, escolhe uma coisa qualquer e atribui a esta coisa o nome *arte*. Mas esta escolha não é uma escolha qualquer, porque o urinol não é simplesmente *qualquer coisa*.

¹²⁵ DUVE, 1999, p. 379.

¹²⁶ DUVE, 1999, p. 412. [Minha tradução, ênfase no original]

¹²⁷ “Apesar de Duchamp ser associado com o Dada, ele havia estabelecido suas estratégias de anti-arte em 1913-14, dois anos antes da existência do Dada ser declarada em Zurique. Seus primeiros trabalhos do que viria a ser chamado de anti-arte (e talvez os primeiros absolutamente) podem ser datados daqueles anos. Sua trajetória da arte para a anti-arte é, então, até onde mostra o registro, a original ou paradigmática. Ela pode ser vista como uma inversão de curso que se desdobrou em três estágios.

“Primeiro, antes de 1913, Duchamp era um artista modernista mais ou menos convencional trabalhando em modos como o Cubismo, Futurismo e Fauvismo, envolvido com as questões correntes, tais como a crescente curiosidade entre os artistas do tempo pela Seção Áurea e a quarta dimensão. Como ele mesmo colocou, ‘Entre 1906 e 1910 ou 11, eu vacilava entre diferentes estilos e era influenciado pelo Fauvismo, pelo Cubismo, e às vezes tentava coisas mais clássicas’. Então, em 1912-13 seu avanço naquela linha colapsou em uma parada de preparação para a inversão. Ele renunciou a todas as ideias de escolas e gostos e preferências estéticas e, vivendo uma vida retirada sem produzir nenhuma arte por um tempo, repensou tudo. “Um ano depois, em 1913-14, sua estratégia anti-arte havia articulado seus três pilares principais, que são (1) acaso, (2) o *Readymade*, e (3) o procedimento de criação por designação. O trabalho de Duchamp dos próximos sete anos mais ou menos estabeleceu a fundação para a arte – ou anti-arte – dos anos 1960 e posterior pelo mundo ocidental e, com o tempo, boa parte do resto do globo.” MCEVILLEY, 2008, p. 18-19. [Minha tradução]

Duchamp declarou: “Um ponto que eu quero muito estabelecer é que a escolha destes ‘readymades’ nunca foi ditada por deleite estético. Esta escolha foi baseada em uma reação de indiferença visual, ao mesmo tempo, com uma total ausência de bom ou mau gosto... na verdade uma completa anestesia.”¹²⁸ Com isto ele afirmava a *liberdade da indiferença*, uma máxima que foi se enraizando silenciosamente no campo da arte para emergir tempos depois, já razoavelmente processada, nos anos 1960 e 1970.



Fig. 46 – Douglas Huebler (1924 - 1997), *Duration Piece #5, New York, 1969*, detalhe [Peça de Duração#5, Nova Iorque. Durante um período de dez minutos de tempo no dia 17 de março de 1969, dez fotografias foram feitas, cada uma documentando a posição no Central Park onde um canto de pássaro distintamente individual foi ouvido. Cada fotografia foi feita com a câmera apontada para a direção do som. Esta direção foi seguida pelo auditor até o instante em que o próximo canto foi ouvido, tempo em que a próxima fotografia foi feita e a nova direção seguida. As dez fotografias ajuntam esta declaração para constituir a forma desta peça. Abril, 1969. Minha tradução]

O urinol de Duchamp representa qualquer urinol, mas apenas relativamente, pois ele poderia ter escolhido um outro da série que é apenas virtualmente infinita, nenhum

¹²⁸ DUCHAMP *apud* DUVE, 1999, p. 356. [Minha tradução, ênfase no original]

deles é exemplar como urinol, são todos equivalentes. Na medida em que também representa qualquer produto industrialmente produzido, este urinol também é lido como um símbolo da *coisa qualquer*, e mesmo assim relativamente. A *Fonte* é exemplar pois a máxima que guia sua escolha e seu julgamento revela o *qualquer* como uma lei universal: arte, o que é universalmente chamado de arte, é uma coisa *qualquer* nomeada arte por uma pessoa *qualquer*, neste caso pelo *Senhor R. Mutt*. A tradição do *qualquer* que conecta estes trabalhos prescreve imperativamente “faça qualquer coisa”¹²⁹, faça, mesmo na ausência de regras, como uma liberdade imposta, um imperativo impossível de ser desobedecido.¹³⁰

Muitos artistas que sabiam estarem se distanciando dos modelos artísticos tradicionais, mas não sabiam exatamente do que estavam se aproximando, encontraram poderosas indicações no Dadá e em particular no trabalho de Duchamp, indicações que ainda não haviam se resolvido historicamente na arte apesar de terem estado lá, esperando para serem ativadas, por mais de meio século. As três grandes indicações (para repetir) eram (1) o *Readymade* com sua de-ênfase no “toque” e na inovação, e seu retorno da arte para o mundo cotidiano; (2) a incorporação de procedimentos de acaso no fazer-artístico (com os valores acompanhantes de caos e surpresa); e (3) o método de designar um objeto previamente não-arte como arte. Junto com isto veio a ênfase de Duchamp no chiste (com seu natural envolvimento da linguagem e em geral do projeto de devolver a arte ao “serviço da mente”), a tendência para o interativo (como em sua observação de que a obra de arte é completada pelo público), e a prontidão em colapsar completamente a categoria da arte na categoria da vida (como em sua observação de que cada golfada de ar é uma obra de arte).¹³¹

Vemos a ideia da arte em geral por todas as partes nos anos 1960 e 1970, principalmente com a reivindicação de que *tudo* pode ser material para arte e de que não

¹²⁹ “O juízo pelo qual a tradição do *qualquer* é transmitida – quer dizer, preciso repetir?, traduzida e traída – é o juízo estético. Hoje como no tempo de Kant, que foi o primeiro a estabelecer sua forma e isto de uma vez por todas, o juízo estético é um juízo reflexivo. Sua forma, “forma da finalidade” refletida pela “finalidade da forma”, não é nem linear nem circular; se ela pudesse ser representada seria antes – certo, Marcel? – espiralada, como a ideia de um círculo que não sabe o que é um círculo, de tal modo que a espiral lhe escapa. Ela não leva de condições a consequências; nem leva de uma meta programada aos meios de obtê-la, e dos meios ao objetivo atingido. Arte não é a condição, norma ou critério do que os artistas fazem, não mais do que sua consequência, resultado, ou efeito. Nem é a arte o projeto, a meta, o objetivo do que os artistas fazem, mais do que é seus meios, *medium*, ou técnica. Isso não quer dizer que a arte não seja encontrada no resultado do que os artistas fazem assim como no próprio fazer, ou que não deva ser buscada na ideia de arte e no seu nome, na ideia regulativa pela qual se julga arte para nomeá-la como tal. Aqui, pela última vez, vale a lei do *readymade*, a lei do moderno: faça qualquer coisa para que seja chamado de arte.” DUVE, 1999, p. 364. [Minha tradução, ênfase no original]

¹³⁰ DUVE, 1999, p. 356-7; 358.

¹³¹ MCEVILLEY, 2008, p 47-8. [Minha tradução, ênfase no original]

existe hierarquia entre as linguagens e meios.¹³² Nesse contexto, no entanto, é possível dizer que alguns meios são mais *adequados* que outros: a fotografia parece mais adequada que a pintura, dadas suas histórias e funções sociais – mas mesmo assim de modo relativo, pois somente desde que se vincule a esta tradição e não àquela. Ou seja, desde que não se pareça com a *fotografia artística* – que se esforçou por décadas para constituir uma tradição modernista de excelência e especificidade –, e sim com a fotografia *qualquer*, aquela dos jornais de notícia ou dos álbuns de família.

¹³² Existem diversos exemplos desta declaração, mas acredito que os textos de Kaprow, Huebler e Maciunas sejam significativos para compreender como os argumentos eram desenvolvidos: “Os jovens artistas de hoje não precisam mais dizer, ‘sou um pintor’ ou ‘poeta’ ou ‘dançarino’. Eles são simplesmente ‘artistas’. Toda a vida estará aberta para eles. Eles não vão tentar torná-la extraordinária mas somente afirmar seu significado real. Mas, do nada eles vão inventar o extraordinário e então talvez também o nada. As pessoas vão se deliciar ou ficar horrorizadas, os críticos vão ficar confusos ou se divertirão, mas estas, eu tenho certeza, serão as alquimias dos 1960s.” Allan Kaprow. *The Legacy of Jackson Pollock*, 1958. In: OSBORNE, 2005, p. 195 [Minha tradução, ênfase no original]; “[...] como alguém pode fazer arte sem localizá-la no aspecto visual. Se é possível fazer isso... Talvez isso requeira chamar a arte de uma coisa diferente do que tem sido. Ela é normalmente chamada arte ou artes visuais. Formas artísticas ou formas expressivas que usam a linguagem costumam ser chamadas de poesia ou literatura, e não se costuma de modo algum permitir que elas sejam sobre as artes visuais. Talvez todas essas categorias sejam um pouco rígidas e arcaicas neste ponto. E talvez haja experiências possíveis para nós em que desviemos destas expectativas normais. É em desafiar estas expectativas que eu estou mais interessado, e acho que os outros também.” Douglas Huebler, July 25, 1969. In: ALBERRO, Alexander; NORVELL, Patricia [Eds.]. *Recording Conceptual Art – early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner by Patricia Norvell*. California: University of California Press, 2001, p. 143-4 [Minha tradução]; e “As formas de ‘anti-arte’ são direcionadas primeiramente contra a arte como uma profissão, contra a separação artificial entre performer e audiência, ou criador e espectador, ou vida e arte; é contra as formas ou padrões ou métodos artificiais da arte mesma; é contra esta arte repleta de propósito, forma e significado; Anti-arte é vida, é natureza, é verdadeira realidade – é um e todos. Chuva é anti-arte, o rumor de uma multidão é anti-arte, um espirro é anti-arte. Eles são tão belos e dignos de atenção como a própria arte. Se o homem pudesse experimentar o mundo, o mundo concreto à sua volta (das ideias matemáticas à matéria física) da mesma forma que ele experienciava arte, não haveria necessidade de arte, artistas e elementos ‘não-produtivos’ similares.” Georges Maciunas. *Manifesto (facsimile)*, 1962. In: OSBORNE, 2005, p. 199. [Minha tradução, ênfase no original]. Também no Brasil existe a reivindicação entre a fusão entre arte e vida e a dissolução de hierarquias, no livro *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*, Helouise Costa analisa o trabalho fotográfico do artista brasileiro Waldemar Cordeiro, propondo que na década de 1960 ele postulava a fusão entre arte e vida, e portanto a não autonomia da arte e da hierarquia entre as linguagens e meios. COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosac&Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.



Fig. 47 – Vito Acconci (1940-), *Blinks*, 23 de novembro, 1969, peça fotográfica, Greenwich Street, NYC, Kodak Instamatic 124, filme p/b

“Segurar a câmera apontada para frente e pronta para disparar enquanto ando em uma linha contínua rua abaixo. Tentar não piscar. Toda vez que piscar: tirar uma foto.”

No caso da fotografia, o *qualquer* é aquilo que tem a mesma “carne”, mas é desprovido de autoria: é a imagem anônima que não revela a excelência técnica nem o olhar especial do fotógrafo; é a imagem descartável dos jornais ilustrados; é a imagem que poderia ter sido feita por qualquer um. E *qualquer um* de fato se refere a qualquer pessoa, uma vez que a ampla popularização das câmeras fotográficas já era um dado na década de 1950 e possibilitava que todas as pessoas possuíssem uma máquina fotográfica. Nesse sentido, a própria fotografia é algo *qualquer*, porque comum e sem pré-requisitos. É a esta generalização que Robert Smithson se refere quando faz questão de reafirmar em textos¹³³ diferentes que utilizava uma *Instamatic 400*, uma câmera automática da Kodak, que ainda guardava características da Brownie, a mais popular de todas as câmeras e a mais barata. Este uso da fotografia significa, então, apropriar-se da aparência das fotografias que estão o mais distante possível da arte pelo uso de um equipamento que providencia esta aparência, e habitar o anonimato do fazer que a fotografia propiciava.

¹³³ Tais como *Art through the camera's eyes*, c.1971. In: FOGLE, Douglas (Org.). *The last picture show: artists using photography 1960 - 1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003, p. 105 e *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967. In FLAM, 1996, p. 70.

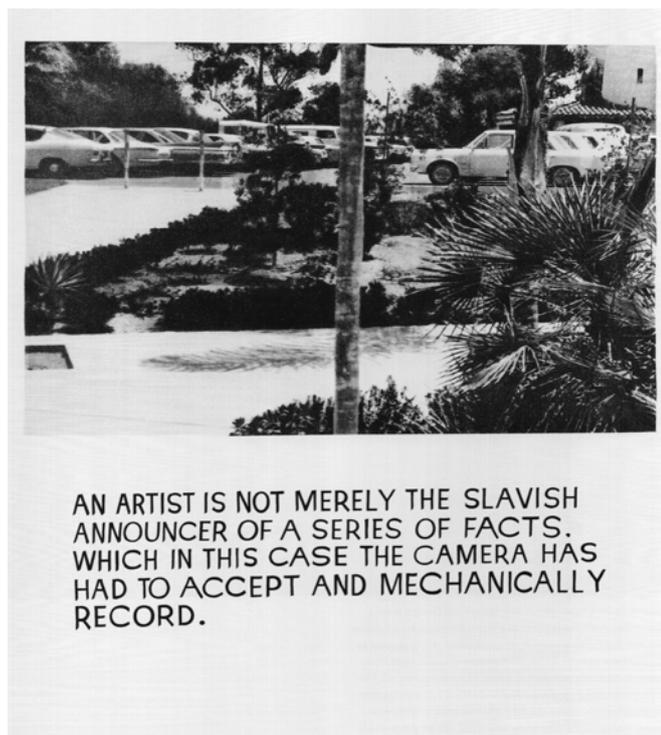


Fig. 48 – John Baldessari (1931 -), *An artist is not merely the slavish announcer...* 1967-68, emulsão de sais de prata, verniz e gesso sobre tela, 150x114,5cm [Um artista não é meramente um anunciante escravizado de uma série de fatos. Que, neste caso, a câmera teve que aceitar e mecanicamente registrar. Minha tradução]

Mas o uso estratégico da fotografia, mesmo sendo eficiente, não pode aniquilar a figura do autor-artista: indiferente e obrigatória, ela permanece.

Seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que – ao menos desde uma certa época – o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função do autor: aquilo que ele escreve e o que não escreve, aquilo que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, e o que deixa, vai cair como conversas cotidianas. Todo este jogo de diferenças é prescrito pela função do autor, tal como a recebe de sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica. Pois embora possa modificar a imagem tradicional que se faz de um autor, será a partir de uma nova posição do autor que recortará, em tudo o que poderia ter dito, em tudo o que diz todos os dias, a todo momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra.¹³⁴

A *função autor* se exerce, independente das transformações operadas pelos sujeitos que por ela transitam, porque já se encontra inserida em um contexto sociocultural em que não se concebe obra sem autor, trabalho de arte sem artista. Em meio à sua própria rejeição, ainda é esta figura que põe em funcionamento todo o campo da arte de forma

¹³⁴ FOUCAULT, 2008, p. 28-9.

bastante evidente se recordarmos os circuitos expositivos estabelecidos nos anos 1960 e 1970¹³⁵. Apesar da indiferença, materializada na frase de Beckett: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.”¹³⁶, dominar a escrita – e a produção artística – como prática, impera uma impossibilidade na realização deste desejo.

O que importa não é a efetivação do desejo em si, mas a permanência nele: habitar o desejo e materializá-lo em fala ou escrita, propagá-lo e fazê-lo operar como mecanismo de transformação dos parâmetros a partir dos quais a figura do autor pode ser compreendida. É nessa fala/escrita materializada dos artistas que encontramos o desejo de habitar o anonimato da fotografia. Ao enfatizarem determinadas características da fotografia que está em seus trabalhos ou da forma de manipulá-la, este mecanismo de despersonalização vai se evidenciando.

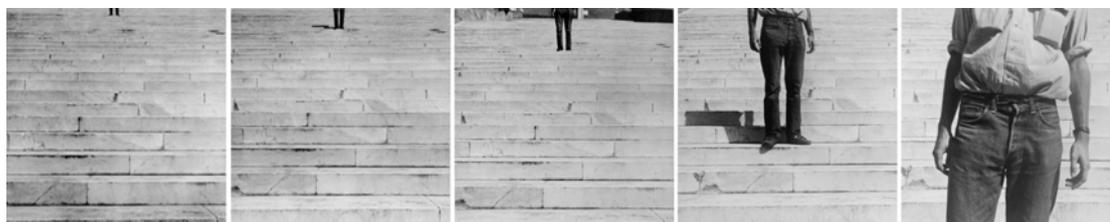


Fig. 49 – Robert Rauschenberg (1925 - 2008), *Cy + Roman Steps [I, II, III, IV, V]*, 1952

Em 1995, Jeff Wall escreve o texto “*Marks of Indifference*”: *Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art*¹³⁷. Neste estudo, ele se propõe a abordar duas direções que percebe emergirem nos anos 1960 e 1970 na utilização da fotografia por artistas, especialmente por aqueles vinculados à arte conceitual¹³⁸: a retomada/refuncionalização do fotojornalismo e a imitação do amadorismo. Wall acredita que a fotografia só pôde *emergir socialmente como arte*, por meio da produção

¹³⁵ Como exemplos destes circuitos, destaco as exposições de Seth Siegelaub, que chamava artistas para proporem trabalhos em contextos específicos como *Untitled (Xerox Book)* de 1968 e *January 5-31, 1969* de 1969; ou as exposições organizadas por Lucy Lippard, que seguiam mais ou menos este mesmo esquema, convidando os artistas e deixando que cada um utilizasse o espaço e o tempo da exposição como lhes conviesse, a exemplo da exposição *557.087* em Seattle, em 1969. Nestes casos é o nome do artista que importa, não são obras que são escolhidas.

¹³⁶ BECKETT *apud* FOUCAULT, 2006, p. 267-8.

¹³⁷ WALL, Jeff. “*Marks of Indifference*”: *Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art*, 1995. In FOGLE, 2003.

¹³⁸ Esta é uma temática também abordada pela Professora Annateresa Fabris no texto *Arte Conceitual e Fotografia: um percurso crítico-histórico*, em que a autora apresenta um levantamento de autores que abordaram a fotografia conceitual em um estudo comparativo. FABRIS, Annateresa. *Arte Conceitual e fotografia: um percurso crítico-histórico*. In *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, nº16, p. 17-29, jan-jun, 2008.

fotoconceitual, no momento em que estava sofrendo uma crítica radical de seus pressupostos estéticos e de sua possível artisticidade. Tal processo resultava da insistência dos fotoconceitualistas, por meio de seus trabalhos, de que este meio seria privilegiado – em comparação com a pintura, por exemplo – por ser ele mesmo a negação da artisticidade e do esteticismo, tornando-se assim o *anti-objeto quintessencial*. A tese de Wall é extrema na medida em que, em última instância, propõe uma continuidade para a arte modernista pelo medium da fotografia.

Eu proponho a seguinte caracterização desse processo: a arte autônoma tinha atingido um estado em que ela aparentemente só poderia ser validamente produzida por meio da mais estrita imitação do não-autônomo. Esta heteronomia pode tomar a forma do comentário crítico direto, como com Art&Language; com a produção de propaganda política, tão comum nos anos 1970; ou com as muitas variedades de “intervenção” ou apropriação praticadas mais recentemente. Mas, em todos estes procedimentos, um trabalho de arte autônomo é ainda necessariamente criado. A inovação é que o conteúdo do trabalho é a validade do modelo ou hipótese de não-autonomia que ele cria.¹³⁹

Este paradoxo é tratado por Wall como determinante para a apropriação da fotografia como medium possível para a produção artística naquele momento histórico em que podia ser sentida uma tendência em direção à rejeição do esteticismo e da artisticidade, não somente com relação à fotografia.

Segundo Wall, os caminhos artísticos que levaram ao estabelecimento da fotografia como medium compartilham uma aparência de heteronomia, na continuidade da produção de trabalhos de arte autônomos, discussão que ele aprofunda nas duas direções mencionadas acima. Com relação à primeira – a retomada/refuncionalização do fotojornalismo –, Wall a percebe como resultante da apropriação e crítica de uma prática desenvolvida nas décadas de 1940-50, por nomes como Paul Strand, Walker Evans, Brassai, Cartier-Bresson; que estabeleceram o que pode ser chamado de fotografia

¹³⁹ Para ler em mais detalhe: “Na medida em que as neo-vanguardas re-examinaram e desdobraram as ortodoxias dos anos 1920 e 1930, as fronteiras do domínio da arte autônoma foram inesperadamente alargadas, e não estreitadas. Na explosão de modelos pós-autônomos de práticas que caracterizaram o discurso dos anos setenta, podemos detectar, talvez apenas tardiamente, a extensão do esteticismo da vanguarda. Assim como com a primeira vanguarda, a arte pós-autônoma, ‘pós-estúdio’ requeria sua legitimação dupla – primeiro, sua legitimação como tendo transcendido – ou pelo menos tendo autenticamente testado – as fronteiras da arte autônoma e tendo se tornado funcional de algum modo real; e então, em segundo, que este teste, esta nova utilidade, resultasse em trabalhos ou formas que propunham modelos de arte que compeliavam como tais, ao mesmo tempo em que pareciam dissolvê-lo, abandoná-lo ou negá-lo.” WALL, 1995. In FOGLE, 2003, p. 35. [Minha tradução, ênfase no original]

artística ou humanista¹⁴⁰, que se realiza no fluxo do momento, submetendo a composição ao *instante decisivo* em que os fotógrafos tomam a forma da fotorreportagem e a estetizam. Wall propõe que nas décadas de 1960 e 1970 os fotoconceitualistas se apropriam desta imitação anterior operando uma crítica à artificação da fotografia que percebiam naquela produção¹⁴¹, operando uma transformação na sua estrutura e invertendo a premissa da captura do inesperado significativo dos acontecimentos cotidianos – belamente descrita por Cartier-Bresson no texto *O Instante Decisivo*¹⁴² –, para construir um registro programado do qualquer, do evento insignificante, ou seja, o oposto do que era realizado pelos fotógrafos das décadas de 1940 e 1950.

¹⁴⁰ A exposição organizada por Edward Steichen em 1955, como diretor do Departamento de Fotografia do MoMA (Museum of Modern Art New York), *The Family of Man*, é considerada o ponto de culminância da fotografia humanista, pela sua abrangência e foco. Essa exposição viajou pelos Estados Unidos da América e vários outros países do mundo desde 1959; e desde 2003 está inscrita no Registro da Memória do Mundo da Unesco. <<http://www.family-of-man.public.lu/>> “Esta fotografia ‘humanista’, que atingiu seu pico nos anos 1950, seguiria vários caminhos, algumas vezes paralelos mas sempre mantendo, quem quer que fossem as pessoas envolvidas ou qualquer que fosse seu comportamento, óbvias características em comum: uma certa generosidade, otimismo, sensibilidade para as alegrias simples da vida, uma empatia pelas pessoas na rua, pegadas em ação, e pelo simbolismo das cenas que sugerissem um senso comum do maravilhoso. Esse ‘humanismo fotográfico’, um aspecto razoavelmente específico da fotografia francesa nos anos imediatamente pós-guerra, não simplesmente apareceu de modo inesperado, sem avisos. Ela está profundamente enraizada muito mais para trás no tempo.” GAUTRAND, Jean-Claude. *Looking at Others: humanism and neo-realism*. In: FRIZOT, Michel (Ed.). *A new history of photography*. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998, p. 613. [Minha tradução, ênfase no original]

¹⁴¹ Após a Segunda Guerra Mundial o mercado da fotografia artística se desenvolve intensamente tanto nos Estados Unidos da América quanto em outros países, com exposições em grandes museus como o MoMA e publicações luxuosas. Este assunto é discutido por Stuart Alexander no texto: *Photographic Institutions and Practices*. In: FRIZOT, 1998, p. 694-707. “A geração que estava atingindo a maturidade nos anos 1960 é amplamente responsável pelas instituições que existem no final do século vinte. A geração ‘baby boom’ (nascida entre 1940 e 1955) era mais sofisticada visualmente do que seus predecessores. Não só era a primeira geração a ser criada com a televisão mas também cresceu durante a era de pico do ensaio fotográfico. Revistas ilustradas como *Life* e *Paris-Match* estavam no auge do seu sucesso e eram um símbolo desta moda para a fotografia. É natural que, enquanto amadureciam, os ‘baby-boomers’ iriam querer aprender a criar, usar e entender as fotografias.

“Do fim da Segunda Guerra Mundial até o final dos anos 1960, as instituições fotográficas se desenvolveram gradualmente. A explosão de interesse em fotografia no final deste período começou nos Estados Unidos da América e rapidamente se espalhou a partir de lá. O sistema universitário norte-americano e alguns museus que patrocinavam exposições itinerantes lançaram as bases para este crescimento fenomenal. Antes da guerra, a fotografia era ensinada em uma escala relativamente pequena, como uma profissão e não como um medium expressivo. No período pós-guerra, programas de fotografia artística começaram a aparecer nos currículos universitários. Subsequentemente, surgiu não apenas um grupo promissor de praticantes e professores, mas também um público crescente que era sensível à fotografia criativa. Este desenvolvimento seguiu frouxamente alguns nós tais como a Costa Oeste [dos Estados Unidos da América] (Weston, Adams), O Instituto de Design de Chicago (Moholy-Nagy, Callahan, Siskind) e Minor White.” ALEXANDER, Stuart. *Photographic Institutions and Practices*. In: FRIZOT, 1998, p. 695-6. [Minha tradução, ênfase no original]

¹⁴² CARTIER-BRESSON, Henri. *O Imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.

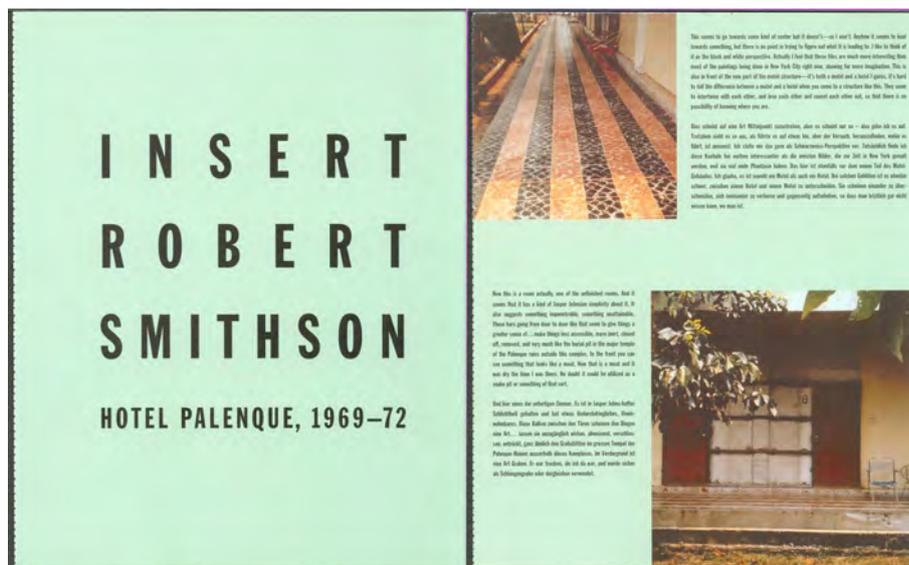


Fig. 50 – Robert Smithson (1938-1973), *Insert Robert Smithson – Hotel Palenque, 1969-1972*, publicação

A reportagem é introvertida e parodiada, maneiristicamente, em aspectos do fotoconceitualismo. A noção de que uma fotografia artisticamente significativa não pode mais ser feita em uma direta imitação do fotojornalismo é rejeitada como tendo sido historicamente completada pela vanguarda anterior e pelo subjetivismo lírico da fotografia-artística dos anos 1950. O gesto da reportagem é retirado do campo social e vinculado a um evento teatral putativo. O campo social tende a ser abandonado ao fotojornalismo profissional propriamente dito, como se os problemas estéticos associados a sua retratação [depicting] não tivessem mais nenhuma consequência, e o fotojornalismo tivesse entrado não tanto em uma fase pós-modernista mas em uma fase “pós-estética” em que estava excluído da evolução estética por um tempo. Isto, a propósito, se adequou às sensibilidades daqueles ativistas políticos que tentavam uma nova versão da fotografia proletária no período.¹⁴³

A refuncionalização da fotorreportagem é dividida por Wall em duas novas tendências: uma primeira que se ocupa da imagem encenada e posada, envolvendo elementos de performance, que Wall explora a partir do trabalho de Richard Long e Bruce Nauman; e uma segunda em que a fotografia é inscrita em um nexos de práticas experimentais, que produzem uma paródia direta mas distanciada da fotografia artística na sua relação com o fotojornalismo – o trabalho de Dan Graham, Douglas Huebler e Robert Smithson são centrais para esta abordagem de Wall. A escolha dos artistas exemplares de cada uma das tendências deixa claro o que o autor tem em mente. No primeiro caso, a transposição da arena em que acontece o evento registrado das ruas para um local sob controle do artista, e uma passagem do imprevisto capturado pelo fotógrafo à espreita para uma ação minuciosamente construída pelo artista e conscienciosamente

¹⁴³ WALL, 1995. In FOGLE, 2003, p. 36. [Minha tradução, ênfase no original]

registrada [Fig. 51]. No segundo, a apropriação do formato da fotorreportagem com o esvaziamento de seu conteúdo significativo, em que o artista sai para o mundo em busca de imagens a partir de um plano prévio, faz as fotografias e reconstrói a interdependência entre texto e imagem, mas deixa de lado a significância social do assunto abordado¹⁴⁴ [Fig. 16; 46; 50]. Estas duas tendências definidas por Wall abarcam um conjunto de práticas que se contrapõem à artisticidade da produção fotográfica dos anos anteriores (1940 e 1950), na qual o humanismo se torna um tema geral e uma postura para a captura de imagens significantes. A refuncionalização do fotojornalismo re-significa a lógica da produção fotográfica na arte estabelecendo-lhe um outro modo e sentido que definitivamente se afasta da fotografia artística.

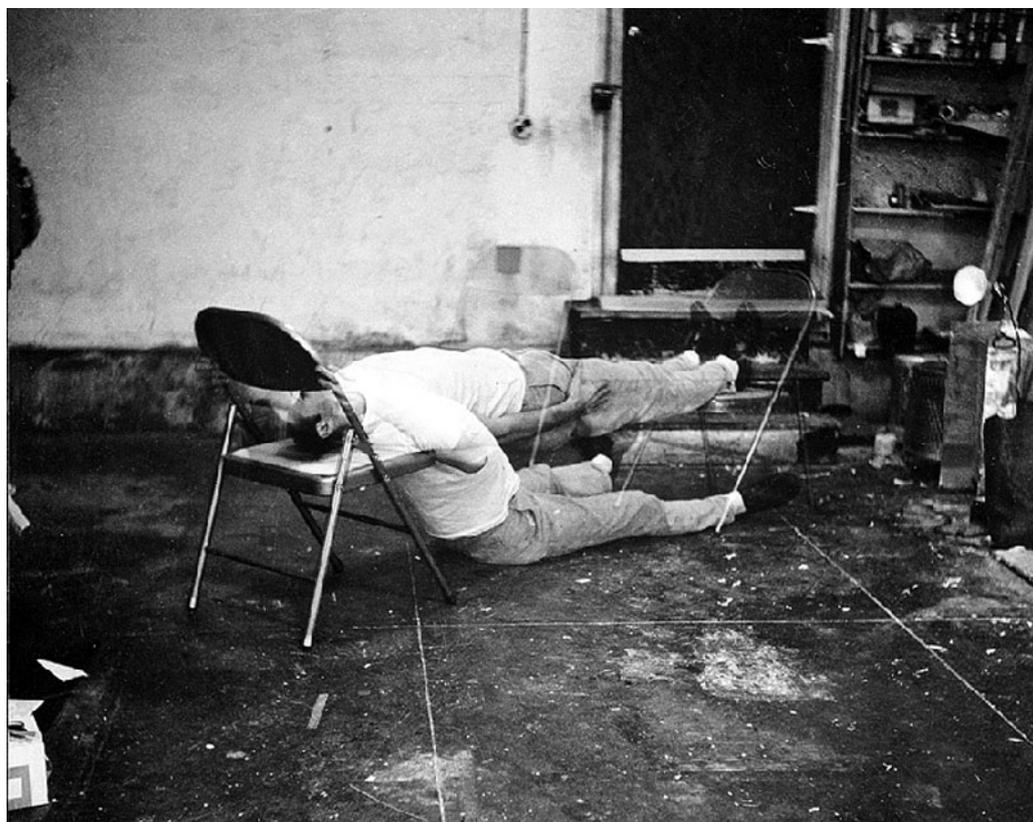


Fig. 51 – Bruce Nauman (1941-), *Failing to Levitate in My Studio*, 1966, fotografia preto e branco

A segunda direção abordada por Wall é a imitação do amadorismo que parte da rejeição da ideia de fotografia autoral para operar no âmbito da habilidade técnica do fotógrafo, extraindo da prática as *marcas convencionais da distinção pictórica*

¹⁴⁴ No item 3.2 é apresentada uma abordagem mais detalhada de aspectos desta produção analisada por Wall, com uma compreensão diferente, contudo não contraditória.

*desenvolvida pelos grandes autores, de Atget a Arbus*¹⁴⁵ [Fig. 52]. A recusa por buscar a excelência técnica não se restringe à produção fotográfica, percebemos esta direção como uma tônica nos discursos de artistas desde o final dos anos 1950 culminando nos 1960 e 1970, contaminando a maior parte da produção artística.



Fig. 52 – Paul Strand (1890 - 1976), *Wall Street*, 1915

O que é significativo neste processo é a observação feita por Wall de que esta direção se desenvolveu em um período nomeado por ele como o último momento da “era Eastman” da fotografia amadora, quando marcas como Nikon e Polaroid estavam lançando suas câmeras populares mas com nível profissional, que revolucionaram a produção fotográfica do “cidadão médio”.¹⁴⁶ Assim, quando aquela fotografia amadora marcada tecnicamente pela precariedade dos equipamentos Kodak-tipo-Brownie estava prestes a desaparecer, sua visualidade foi apropriada por artistas para a produção de trabalhos de arte [Fig. 47].

¹⁴⁵ “Apesar da barreira, em torno da metade dos anos 1960, numerosos artistas jovens e estudantes de arte se apropriaram da fotografia, voltaram sua atenção para longe das versões *autorais* da sua prática, e submeteram à força o medium a uma imersão generalizada na lógica do redutivismo. A redução essencial se deu no nível da habilidade. A fotografia podia ser integrada à nova lógica radical ao eliminar toda suavidade pictórica e sofisticação técnica que ela havia acumulado no processo da sua própria imitação da Grande Pintura. Era possível, portanto, testar o medium por seus elementos indispensáveis, sem abandonar a figuração [depiction], ao encontrar meios de legitimar imagens [pictures] que demonstrassem a ausência das marcas convencionais da distinção pictórica desenvolvida pelos grandes autores, de Atget a Arbus.” WALL, 1995. In: FOGLE, 2003, p. 40. [Minha tradução, ênfase no original]

¹⁴⁶ WALL, 1995. In: FOGLE, 2003, p. 43.

“A Grande arte” estabeleceu a ideia (ou ideal) da competência ilimitada, a magia do talento em evolução-contínua. Este ideal se tornou negativo, ou pelo menos seriamente desinteressante, no contexto do redutivismo, e a noção de limites da competência, imposta por relacionamentos sociais opressivos, tornou-se carregada com implicações excitantes. Tornou-se um ato criativo subversivo para um artista talentoso e habilidoso imitar uma pessoa de habilidades limitadas. Era uma nova experiência, uma que se contrapunha a todas as ideias e padrões de arte aceitos, e foi um dos últimos gestos capaz de produzir choque vanguardista. A mimese significava, ou expressava, o desaparecimento das grandes tradições da arte Ocidental nas novas estruturas culturais estabelecidas pela mídia de massa, financiamento de crédito, suburbanização e burocracia reflexiva. O ato de renúncia requerido para um artista habilidoso realizar esta mimese, e construir trabalhos como modelos de suas consequências, é um escândalo típico do desejo vanguardista, o desejo de ocupar a fronteira do estético, seu ponto de fuga.¹⁴⁷

A mimese do amadorismo se colocava como uma alternativa para artistas, interessados em utilizar a fotografia em seus trabalhos, contornarem a fotografia artística, pela performance do artista como não-artista produtor de imagens que são “sem interesse”¹⁴⁸ [Fig. 53] tanto no tema quanto na visualidade. A meu ver, contudo, o que acontece aqui vai além da pura imitação do amador. O que está no centro da operação parece ser uma vontade de rejeição da fotografia artística e, para se atingir esta distância, o que é apropriado da fotografia amadora são seus erros e não seus acertos, pois mesmo um amador tem pretensões de produzir uma *bela* fotografia aproximando-se do “artístico”; é quando esta pretensão falha que se produz uma visualidade interessante para alguns artistas.¹⁴⁹

Jeff Wall propõe, neste estudo, uma teoria do fotoconceitualismo. Sua abordagem

¹⁴⁷ WALL, 1995. In: FOGLE, 2003, p. 43. [Minha tradução, ênfase no original]

¹⁴⁸ WALL, 1995. In: FOGLE, 2003, p. 44.

¹⁴⁹ Agradeço a Fábio Noronha por chamar minha atenção para esta distinção. Ao mesmo tempo, a mimese do amadorismo como descrita por Wall evoca imediatamente a New Photography de Moholy-Nagy e seus contemporâneos, que tinham como operação básica olhar para a fotografia das pessoas quaisquer – especialmente nos *erros* cometidos por aqueles não muito familiarizados com o funcionamento das câmeras fotográficas já nas primeiras décadas do século vinte – como uma fonte de ideias e novos procedimentos. “Pretendidas primeiramente para comunicação privada, as pequenas imagens de álbuns fotográficos não precisam atingir o critério artístico de outras categorias de foto. Elas são uma resposta ao funcionamento padrão da câmera, incluindo insuficiência de foco, erros em composição e falha técnica. É precisamente nas surpresas espontâneas da prática que a apreciação fotográfica se desenvolve, aquela aproximação permissiva que nos permite aceitar um horizonte inclinado, uma cabeça cortada, uma pessoa olhando para o chão. “Estes tipos de imagens estão obviamente fora da tradição pictórica, e são certamente fotografia nas mãos de não-especialistas, o que os exonera. László Moholy-Nagy, longe de rir deles, tendia a olhar os instantâneos de amadores como um tipo de laboratório para a produção de novas imagens.” FRIZOT. *Dossier: The Universal Album*. In: FRIZOT, 1998, p. 679. [Minha tradução]. Para Wall, no entanto, as experiências realizadas no início do século vinte ainda estavam marcadas por uma concepção romântica *do poder transformativo da arte autêntica*, em que a aura de seriedade ainda aplacava o choque causado pela aparência do inestético. Wall acredita que foram principalmente as experimentações de Warhol que mostraram que a habilidade técnica era de menor importância na produção de arte pictórica significativa. WALL, 1995. In: FOGLE, 2003, p. 41.

me interessa muito, pois compartilhamos o mesmo objeto de estudo e seus insights e compreensão vão ao encontro de percepções que apresento no decorrer deste trabalho. No entanto, é importante notar que a premissa de Jeff Wall se afasta do meu ponto de partida, na medida em que ele propõe uma narrativa histórica e teórica fundada no mesmo pressuposto modernista greenberguiano: a autocrítica e reflexividade como meios para a fotografia atingir sua especificidade, a redução à sua condição necessária e suficiente para se tornar *arte modernista* – o que ele diferencia da *fotografia modernista*. Para tanto, Wall faz apontamentos na história da fotografia delimitando as circunstâncias que levaram os artistas conceituais a realizar aquela redução, eliminando tudo que não fosse essencial ao meio.

A fotografia não pode encontrar alternativas para a figuração [depiction], como podiam as outras belas artes. Está na natureza física do meio retratar [depict] coisas. Para poder participar do tipo de reflexividade tornada mandatória para a arte modernista, a fotografia só pode colocar em jogo sua própria condição necessária de ser uma figuração[depiction]-que-constitui-um-objeto.¹⁵⁰

Concordando com Thierry de Duve, penso que a redução à essência dentro da lógica da especificidade foi descartada da arte moderna com o evento do *readymade* de Duchamp, e em seu lugar encontramos a *arte em geral*, condição atingida pela frase “isto é arte” e nada mais. A aproximação ao *qualquer*, como um procedimento de vanguarda, pode nos auxiliar a compreender algo que permeia os discursos dos artistas quando eles rejeitam a artisticidade de seus trabalhos, e com ela a expressão da sua interioridade, a personificação do gênio criador, a produção de uma obra perene e atemporal. *Através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele produz, o artista despista todos os signos de sua individualidade particular.*¹⁵¹

¹⁵⁰ WALL, 1995. In: FOGLE, 2003, p. 32. [Minha tradução]

¹⁵¹ Ver citação acima. FOUCAULT, 2006, p. 269.



Fig. 53 – Edward Ruscha (1937 -), *Babycakes – with weights*, 1970, capa e páginas do livro

Eu não acho que qualquer coisa seja arte. Eu acho que nenhuma coisa é arte. Eu acho que é realmente a isto que eu sou contra, a noção de que coisas podem ser arte. Eu não acho que coisas sejam arte de modo algum. São apenas coisas. O que nós fazemos, e o que nós compomos usando as coisas disponíveis talvez – o que nós chamamos de arte, ou o que quer que escolhamos chamá-lo – talvez a ideia toda do que nós chamamos arte seja uma redundância, ou talvez seja inútil agora.¹⁵²

Douglas Huebler enuncia, nesta entrevista de 1969, a rejeição da artisticidade e do artístico em função do que significa chamar algo de arte ou ter na arte o horizonte de uma prática. É a noção tradicional de arte que está em jogo nesta rejeição, e não o fazer ou o espaço para onde ele destina suas produções; é o *ideal* que a palavra arte carrega que está sendo deixado de lado. *São apenas coisas*, nada do especial e idealizado objeto resultante de um fazer artístico tradicional.

Na entrevista de Edward Ruscha com John Coplans de 1965¹⁵³ sobre seus livros fotográficos, o jogo discursivo da negação constitui-se tanto pela escolha dos termos como pelo tom da fala. Em um primeiro momento, a rejeição textual da *artisticidade* é o que salta aos olhos; em seguida, o vocabulário utilizado por Ruscha para caracterizar sua produção e, como consequência disso, a relação desta com o campo da arte, evidencia ainda mais a sua negatividade.

Ruscha: [...] Não que eu tivesse uma mensagem importante sobre fotografias ou gasolina, ou qualquer coisa assim – eu só queria uma coisa coesa. Acima de tudo, as fotografias que eu uso não são “artísticas” [“arty”] em nenhum sentido da palavra. Eu acho que a fotografia está morta como uma das belas-artes; o seu único lugar é no mundo comercial,

¹⁵² Douglas Huebler, July 25, 1969. In: ALBERRO&NORVELL, 2001, p. 142. [Minha tradução]

¹⁵³ RUSCHA; COPLANS, 1965. In: CAMPANY, 2008, p. 223-4.

para fins técnicos ou informativos. Não me refiro à fotografia de cinema, mas à fotografia still, isto é, edição limitada, fotos processadas manualmente, individualmente. As minhas são simplesmente reproduções de fotos. Assim, não é um livro para abrigar uma coleção de fotografias de arte – elas são dados técnicos como a fotografia industrial. Para mim, elas não são nada mais do que instantâneos.¹⁵⁴

A recusa explícita da artisticidade, presente no começo da entrevista, é bastante óbvia neste contexto maior da negatividade e, portanto, também mais superficial, e tem a função de afastar logo de início, e definitivamente, todo um nicho da fotografia, aquela chamada de artística e emblemada pelos grandes nomes da fotografia modernista como Ansel Adams, Edward Weston, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Cartier-Bresson. Marcar essa separação, para Ruscha, é importante porque o livro fotográfico constitui um artefato muito próprio do campo da fotografia artística, afinal ele é o meio de difusão por excelência desta produção, ao lado dos jornais e revistas ilustrados. Mas, ao mesmo tempo, este primeiro limite estabelecido por ele para a apreensão de seu trabalho é também um atestado do seu conhecimento sobre o universo da fotografia, mais tarde afirmado na declaração da admiração do trabalho de Walker Evans e Eugène Atget, já no tempo de formação no Instituto Chouinard¹⁵⁵. O seu é como um anti-livro de fotógrafo, ou um livro de fotógrafo virado do avesso¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Edward Ruscha, 1965. In: CAMPANY, 2008, p. 223. [Minha tradução, ênfase no original]

¹⁵⁵ “A primeira ambição de Ruscha em sua juventude era ser um cartunista e então, mais tarde, um artista comercial. Depois de ser recusado pela *Art Center School*, a melhor escola de arte comercial naquele momento em Los Angeles, em 1956 ele se matriculou no Chouinard Art Institute (agora CalArts), onde teve aulas de estúdio e história da arte que geraram seu futuro comprometimento com a pintura. Ele também teve aulas de fotografia, que eram amplamente devotadas a ‘técnicas e uso de câmera’, e em 1956 comprou uma Yashica A, uma câmera reflex de objetivas gêmeas, que ele usaria por muitos anos. Os cursos de design gráfico focavam em técnicas de arte comercial, ensinaram-lhe a acertar tipos e impressão em offset, e o introduziram à história da fotografia e muitas de suas figuras mais importantes, incluindo Eugène Atget, Walker Evans e Robert Frank. Durante seu tempo no Chouinard, ele trabalhou meio período como assistente de um impressor, Saul Marks, que ‘usava fontes antigas, e trabalhava com um estilo de manufatura tradicional’. Foi aqui que ele aprendeu a acertar um tipo a mão, desenvolveu uma ‘mística sobre a pintura’, e descobriu a ‘sensação tátil’ das páginas e dos livros. Ambos durante e depois de seus anos de estudante, ele também trabalhou em uma agência de publicidade, onde ‘fazia layout e tarefas humildes, paste-ups [documento preparado por colagem para impressão] e coisas assim’. Ruscha diria mais tarde que esta formação eclética deu a ele uma ampla gama de referências e técnicas para suas pinturas – pois, no tempo que saiu do Chouinard, ele já havia definido que a sua verdadeira vocação era ser um pintor.” ROWELL, Margit; DiLoreto, Lauren (orgs.). **Ed Ruscha, Photographer**. New York: Whitney Museum of America Art; Steidl Publishers, 2006, p. 12. [Minha tradução, ênfase no original]

¹⁵⁶ Sobre o prefixo *anti-* utilizado para qualificar o livro de Ruscha, ver McEvelley, especialmente na definição que ele apresenta no início do livro: “O prefixo *anti-* se multiplica, como se agitado, em torno de locais de disputa. Antes do século vinte sua principal arena era a teologia, como em termos como ‘anti-Cristo’ e ‘anti-Papa’. Seu significado é às vezes simples oposição, mas algumas vezes um tipo misterioso de intercâmbio está implícito; o *Dicionário Oxford de Inglês* fornece ‘oposto a, contra’, junto com ‘em troca de, no lugar de’. O anti-Cristo, em outras palavras, pode não ser simplesmente oposto a Cristo; ele pode também ser o alter-ego sombrio de Cristo, Cristo virado do avesso. [...] Durante este período [do início do século

Os livros de Ruscha arruinam o gênero de “livro de fotografias”, aquela forma clássica em que a fotografia artística declara sua independência. *Twentysix Gasoline Stations* (1962) pode retratar as estações de serviços ao longo da rota de Ruscha entre Los Angeles e a casa de sua família em Oklahoma, mas deriva sua significância artística do fato de que no momento em que “A Estrada” e a vida à beira da estrada já haviam se tornado um clichê autoral nas mãos dos epígonos de Robert Frank, ele nega resolutamente qualquer representação do seu tema, vendo a estrada como um sistema e uma economia espelhadas na estrutura de ambas as fotografias que ele tirou e a publicação na qual elas aparecem. Somente um idiota tiraria fotografias de nada além de postos de gasolina, e a existência de um livro de somente tais fotografias é um tipo de prova da existência de tal pessoa. Mas a pessoa, o enigma associal que não consegue se conectar com os outros a sua volta, é uma abstração, um fantasma evocado pela construção, pela estrutura do produto que supostamente sai de suas mãos. O inestético, a borda ou fronteira do artístico, emerge através da construção deste produtor fantasma, que é incapaz de evitar tornar visível as “marcas da indiferença” com as quais a modernidade expressa a si mesma em ou como uma “sociedade livre”.¹⁵⁷

O posicionamento de Ruscha emerge de um âmbito maior que emoldura toda sua produção – das pinturas aos livros fotográficos –, de acordo com uma tendência mais ampla da arte deste período, na recusa da especificidade em direção à arte em geral, no espelhamento dos objetos quaisquer do mundo comum¹⁵⁸. Essa lógica de produção é evidente nos termos que ele utiliza para caracterizar seu trabalho: elas são *dados técnicos como a fotografia industrial; instantâneos; reproduções de fotos*. Tal sequência de descrições reforça a despersonalização, projetando suas fotografias para um espaço discursivo da mecanicidade, em vez da expressividade.

dezenove até após a Segunda Guerra Mundial] o significado da palavra mudou daquele da oposição para aquele do intercâmbio. A antítese, por exemplo, não simplesmente se opõe à tese mas propõem a si mesma como um substituto para ela.” MCEVILLEY, 2008, p. 15. [Minha tradução, ênfases no original].

¹⁵⁷ WALL, 1995. In FOGLE, 2003, p. 43. [Minha tradução, ênfase no original]

¹⁵⁸ “Edward Ruscha: [...] Quanto a publicações inusitadas, eu não sei [...] Mas eu sempre me interessei por livros pequenos e eu viajei para a Europa e vi livros lá muito diferentes dos daqui. Eu simplesmente gosto da sensação que provocam. É basicamente estético. Eu simplesmente gosto de livros – não para colecioná-los mas para olhar para eles, sentir as páginas.

[...]

Henri Man Barendse: Como você descreve o modo como você fotografa?

ER: Existem algumas poucas pessoas que pensavam que eu estava simplesmente atrás das coisas mais vulgares para fotografar, mas na verdade o que eu estava atrás era de um não-estilo ou uma não-declaração com não-estilo. Tornou-se uma mistura destas coisas. Eu queria eliminar qualquer autoconsciência sobre estilo. Eu preferia não ter nenhum estilo a ter qualquer estilo. Algumas pessoas acharam que certas imagens [pictures] em *Apartment Buildings* e outros livros eram interessantes como fotografias, mas isso nunca foi minha intenção. Novamente, isso sou apenas eu; o observador tem que tomar sua própria decisão.” “Ed Ruscha: An Interview”, 1981. In SCHWARTZ, Alexandra (Ed.); Edward Ruscha. *Leave any information at the signal – writings, interviews, bits, pages*. Massachusetts; London: October, 2004, p. 216-217. [Minha tradução, ênfase no original]



Fig. 54 – Edward Ruscha (1937 -), *Twentysix Gasoline Stations*, 1963, fotografias que compõem o livro

No livro *Ed Ruscha Photographer*¹⁵⁹ de 2006, uma informação significativa aparece em um detalhe nas reproduções: na cópia de contato das fotografias do livro *Dutch Details* de 1971, na margem superior da folha padronizada, provavelmente, de um estúdio fotográfico comercial, está impresso: *Technical data*_____ *date*____¹⁶⁰. Esse dado se ramifica em duas informações: em primeiro lugar, Ruscha utilizava um estúdio comercial para processar suas fotografias, o que seria incomum para qualquer fotógrafo do período que estivesse minimamente interessado em revelação e ampliação de alta qualidade, uma vez que, consideradas parte do procedimento fotográfico, eram realizadas pelo próprio fotógrafo; em segundo, vemos esta frase *Dados Técnicos* reverberar no discurso de Ruscha, assumida como uma qualificação para suas fotografias; frase que, a princípio, parece deslocada – são dados técnicos de quê? Para quê? –, mas acaba por exercer uma função na localização das fotografias dentro de um espaço discursivo específico e em uma tentativa de funcionalização disto que ele considera, enfim, um *material bruto*.

De modo geral, na entrevista, podemos nitidamente perceber um esforço por parte de Ruscha por deixar claro que, nos livros, as fotografias não são o elemento mais importante, mas apenas a matéria a partir da qual ele constrói os objetos livros; e para estes funcionarem como tais, Ruscha enfatiza a importância da diagramação, elemento ao qual confere centralidade no processo de produção. Neste contexto, as demais qualificações começam a ganhar sentido: *reproduções de fotos, instantâneos, etc*; isto é,

¹⁵⁹ ROWELL, 2006.

¹⁶⁰ “Dados técnicos_____ data_____.”

elas são consequência de se considerar as fotografias enquanto material para um outro objeto, as quais por sua vez são fotos *quaisquer* (re)produzidas para preencher um espaço e compor o livro, que é o objetivo central e que poderia ser feito com/sobre *qualquer coisa*: “Eu gosto da palavra ‘gasolina’ e eu gosto da qualidade específica de ‘vinte-e-seis’. [...] Não que eu tivesse uma mensagem importante sobre fotografias ou gasolina, ou qualquer coisa assim – eu só queria uma coisa coesa.”

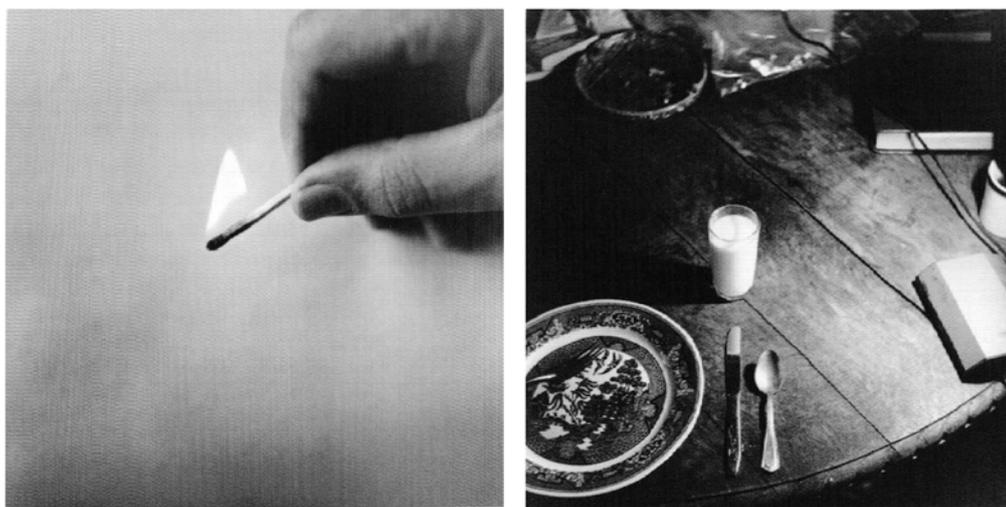


Fig. 55 – Edward Ruscha (1937-), *Various Small Fires and Milk*, 1964, fotografias que compõem o livro

O estranhamento causado por tal objeto produzido por Ruscha naquele momento é compreensível quando o situamos em relação ao seu parente mais próximo (e mesmo assim, bem distante): o livro de fotógrafo, artefato de grande popularidade na época. Foi neste sentido que qualifiquei o livro de Ruscha como um *anti-livro de fotógrafo*, pois ele se opõe ponto por ponto à sua contraparte *artística*, retirando da equação a expressão, a excelência técnica fotográfica, a significância do tema, a qualidade das ampliações e o processamento manual. No entanto, continua sendo um livro de fotografias de um autor, com um só tema *coeso* em todo livro, como um ensaio, mas às avessas, arrancando de cada um daqueles elementos seu significado instituído, mantendo apenas a forma e a ideia, em um sentido bem largo. Sem *mensagens importantes*, no entanto. Como pontua McEvilley acima, para ser um anti-pintor é necessário antes ser um pintor, e acredito que para ser um anti-fotógrafo¹⁶¹ seja também necessário ser antes um fotógrafo, e a formação técnica

¹⁶¹ Este termo é utilizado por Nancy Foote no texto *The Anti-Photographers* de 1976 publicado pela primeira vez na revista *Artforum*, em que ela aborda a fotografia de artistas conceituais. “O suporte duchampiano da arte conceitual retira da fotografia suas pretensões artísticas, mudando-a de um espelho

de Ruscha no Instituto Chouinard providenciou o conhecimento necessário para essa condição.

Gerhard Richter, em uma nota de 1964, apresenta uma posição semelhante à de Ruscha no que se refere à fotografia artística:

Eu coleciono fotografias (hoje em dia, também consigo muitas que me são dadas) e estou sempre olhando para elas. Não fotografias “artísticas”, mas aquelas tiradas por pessoas leigas, ou por fotógrafos de jornais ordinários. As sutilezas e os truques dos fotógrafos artísticos são facilmente descobertos, e assim eles são tediosos. [...] Happenings, imagens [pictures], objetos: a pessoa leiga tem e faz tudo isso de uma forma que coloca todo artista em vergonha. Os artistas já fizeram objetos remotamente tão grandes e bons como o jardim de uma pessoa leiga?¹⁶²

A precisão com que Richter distingue as fotografias artísticas das fotografias das pessoas quaisquer também indica que ele possui um conhecimento da fotografia como meio, na clareza com que descobre seus *truques*¹⁶³. Ao mesmo tempo, afirma uma qualidade da fotografia de amador que leva seus olhos a investigar sua espontaneidade. Este inartístico, percebido como *superior* a qualquer produção de um artista, é o que produz o encantamento de Richter com este material, encantamento que o leva a *usar a pintura como um meio para a fotografia*.¹⁶⁴

‘Instantâneo’ (snapshot) é um termo que aparece com frequência nos textos estudados aqui e, por isso, merece um pouco de atenção. No inglês, *snapshot* é utilizado para designar um tipo de fotografia rápida, normalmente tirada com uma câmera automática simples de pequeno porte, que carrega um tom de informalidade e descartabilidade. Um registro não muito refletido de uma coisa qualquer. No caso de Ruscha, *snapshot* serve para categorizar e caracterizar, restringindo suas fotografias ao domínio do quase insignificante: *Para mim, elas não são nada mais do que instantâneos*, frase proferida com certo tom de desprezo, já sensível um pouco antes quando ele diz que são *simplesmente reproduções de fotos*. Este tom pode ser lido como uma afirmação de

para uma janela. O que ela revela se torna importante, não o que ela é. Não interessa a arte conceitual se as cópias fotográficas que testemunham sua ocorrência vem de um laboratório chique ou de uma farmácia; a vista é a mesma. Também não importa se são reproduções, conseqüentemente abrindo toda área de publicações como territórios possíveis para a arte.” In: FOGLE, 2003, p. 24. [Minha tradução]

¹⁶² Gerhard Richter, 1964. In: RICHTER, Gerhard. *The daily practice of painting – writings 1962-1993*. London: The MIT Press, 1995, p. 22. [Minha tradução, ênfase no original]

¹⁶³ “Quando menino eu fiz muita fotografia e era amigo de um fotógrafo, que me mostrou os truques do ofício. Por um tempo eu trabalhei como assistente de laboratório fotográfico: as massas de fotografias que passavam pelo banho de revelador todos os dias bem podem ter causado um trauma duradouro.” Gerhard Richter, 1964. In: RICHTER, 1995, p. 22. [Minha tradução]

¹⁶⁴ Gerhard Richter, *Interview with Rolf Schön*. 1972. In: STILES&SELZ, 1996, p. 317.

que não se deve prestar muita atenção às fotografias, elas em si não são importantes, existem outros elementos no trabalho que são centrais. A visualidade das fotografias e seu papel subalterno no trabalho podem ser compreendidas pelo termo *deadpan*:

Deadpan é literalmente definido como uma cara anódina ou sem emoção; a palavra "pan" é uma gíria para rosto na América [do Norte] do século dezenove. Tradicionalmente, é considerado um modo de endereçamento retórico, usado em discursos, palestras públicas e comédia, no qual o humor é apresentado sem mudança de emoção ou expressão facial, geralmente enquanto se fala em um tom monótono. Também sugere um tipo de "arte sem arte" em seu modo seco e direto de apresentação. Este tipo de humor tem sido principalmente associado à cultura Anglo-Americana. O termo mesmo não parece ter entrado em nosso léxico [anglófono] como um advérbio ou um adjetivo de uma só palavra para efeitos de humor seco até o século vinte. Em fotografia, é usado para sugerir um modo de apresentação "pragmática", uma abordagem da apresentação fotográfica que é desprovida de emoção subjetiva ou afeto. [...] Fotografia deadpan é frequentemente usada como uma forma abreviada para sugerir um distanciamento irônico de, e um comentário crítico sobre, assuntos de habilidade artística e das tradições da fotografia artística expressiva ou fotografia documentária "comprometida" (me adiantando um pouco, eu diria que o deadpan não é fundamentalmente irônico de forma alguma). A abordagem deadpan, então, é um modo de fotografia que parece distanciado emocionalmente ou "neutro" no sentido em que não faz julgamentos definitivos, e portanto tende a enfatizar o que pode ser chamado de condição "evidencial".¹⁶⁵

As fotografias de Ruscha, e podemos pensar em todos os seus 16 livros fotográficos, carregam esta qualidade da fotografia *deadpan* descrita por Aron Vinegar em seu estudo sobre o tema. Elas mostram extrações de elementos padronizados da vida em comum justapostos, simplesmente, sem pretender demonstrar uma tese ou um julgamento moral ou estético, sem mudança de tom.¹⁶⁶

¹⁶⁵ VINEGAR, Aron. *Ed Ruscha, Heidegger, and Deadpan Photography*. In: COSTELLO, Diarmuid; IVERSEN, Margaret (Eds.). *Photography after Conceptual Art*. United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2010, p. 30. [Minha tradução, ênfase no original]

¹⁶⁶ "Coplans: Você conhece um livro chamado *Nonverbal Communication* de Ruesch e Kees?"

"*Ruscha*: Sim, é um bom livro, mas ele tem um texto que explica as imagens. Ele tem algo a dizer em um nível racional de que os meus livros fogem. O material não é, definitivamente, ordenado com a mesma intenção. É claro, as fotografias utilizadas não são fotografias de arte, mas é para pessoas que querem saber algo sobre a psicologia das fotografias ou imagens. Este [*Various Small Fires and Milk*] é a psicologia das fotografias. Embora ambos usemos o mesmo tipo de instantâneos, eles servem a usos diferentes. *Nonverbal Communication* tem um propósito funcional, é um livro no qual se aprende coisas – você não necessariamente aprende alguma coisa dos meus livros. As imagens naquele livro são somente um auxílio para o conteúdo verbal. É por isso que eu eliminei todo o texto dos meus livros – eu quero um material absolutamente neutro. Minhas imagens não são tão interessantes, nem o assunto. Eles são simplesmente uma coleção de 'fatos'; meu livro é mais como uma coleção de 'readymades'." RUSCHA, 1965. In: CAMPANY, 2008, p. 224. [Minha tradução, ênfase no original]

Coplans: Para voltar às fotos – você escolheu deliberadamente cada assunto e os fotografou especialmente?

Ruscha: Sim, a coisa toda foi maquinada.

Coplans: Com qual fim? Por que fogos e por que a última tomada, do leite?

Ruscha: Minha pintura do posto de gasolina com uma revista tem uma ideia similar. A revista é irrelevante, incluída no fim. De uma maneira semelhante, o leite parecia tornar o livro mais interessante e deu a ele coesão.

Coplans: Era necessário para você tirar as fotos pessoalmente?

Ruscha: Não, qualquer um podia tirá-las. Aliás, uma delas foi tirada por outra pessoa. Eu fui a uma estocagem de fotografias e procurei por imagens de fogo, não havia nenhuma. Não é importante quem tirou as fotos, é uma questão puramente de conveniência.¹⁶⁷

Ruscha propõe algo que parece rachar a noção de autoria, abrindo um espaço entre a autoria das fotografias e a autoria do trabalho-livro. Elas não precisam coincidir. Por um lado, a escolha do assunto do livro *Various Small Fires and Milk*, assim como para *Twentysix Gasoline Stations*, é apresentada como resultado de uma percepção idiossincrática de que a inclusão da fotografia de um copo de leite no final do livro – após uma sequência de 15 fotografias de cenas e objetos relacionados ao fogo, de isqueiros acesos à pessoas fumando cigarros ou charutos [Fig. 55]¹⁶⁸ – traria coesão ao projeto; e por outro, ele afirma que qualquer um poderia tirar as fotografias, ele nos apresenta, no livro, uma coleção de *dados técnicos*, a coleta do material obedece a um projeto previamente *maquinado*, os parâmetros são estabelecidos de antemão e a execução se torna um assunto perfunctório. Como afirma Rowell¹⁶⁹, se ele tivesse conseguido as fotografias na estocagem¹⁷⁰, elas seriam literalmente *objets trouvés*, um material comercial despersonalizado, sem autoria, sem a marca da interioridade do artista. Em paralelo a este interesse pelo *objet trouvé* está o deslocamento da função produtiva, a divisão do trabalho que Ruscha efetiva posteriormente no projeto para *Thirtyfour Parking Lots* de 1967 [Fig. 56], para o qual contrata um fotógrafo aéreo profissional¹⁷¹, enfatizando a preponderância da execução do projeto sobre a manufatura da obra.

¹⁶⁷ Ed Ruscha, 1965. In: CAMPANY, 2008, p. 223-4. [Minha tradução]

¹⁶⁸ Em 1969 Bruce Naumam faz uma série de fotografias que ele nomeia *Burning Small Fires*, em que apresenta fotografias das páginas do livro de Ruscha *Small Fires and Milk* destacadas da encadernação sendo queimadas. As fotografias são apresentadas em um publicação que mimetiza a de Ruscha na diagramação da capa.

¹⁶⁹ ROWELL, 2006, p. 22.

¹⁷⁰ Este tipo de comércio existe desde o final do século XIX, sendo que a primeira agência de que se tem registro, a Montauk Photo Concern, foi fundada em 1898 por George Grantham Bain, mas mesmo antes, os estúdios fotográficos que vendiam daguerreótipos prontos, como os dos reis, dos imperadores, etc., já preenchiam esta função. FREUND, Gisèle. *Photographie et Société*. Paris: Edition du Seuil, 1974, p. 154.

¹⁷¹ ROWEL, 2006, p. 25-26.

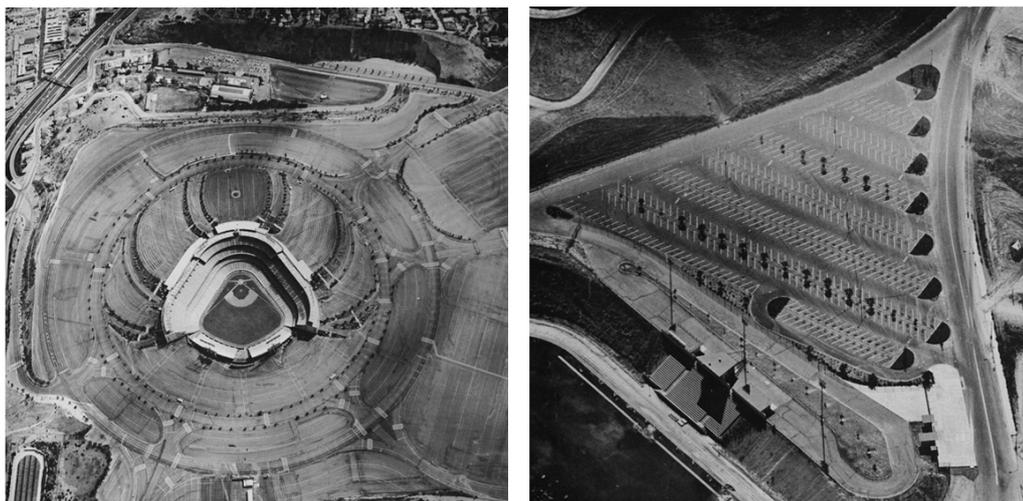


Fig. 56 – Edward Ruscha (1937 -), *Thirtyfour Parking Lots*, 1967, fotografias que compõem o livro

Para John Baldessari a autoria das fotografias também não precisa coincidir com a autoria do trabalho; em muitas das fotografias em que ele aparece, como em *Wrong* (1966) ou *The Spectator is Compelled* (1966-68) [Fig. 57] por exemplo, quem acionou o disparador foi sua mulher Carol Wixon:

Moira Roth: E foi você que tirou estas fotografias também?

Baldessari: Não, a Carol (Wixon) as tirou. E tem uma outra em que estou olhando para a estrada (*The Spectator is Compelled*, 1966-68 [Fig. 57]) – como o sujeito parado no meio dos trilhos de trem que ilustra a perspectiva com um ponto de fuga e que teria uma declaração sobre como é ruim compor desta forma porque seu olho é levado imediatamente para o meio da imagem [picture], e isto é supostamente ruim. A imagem vem de um livro sobre perspectiva. Então eu estava tentando fazer tudo errado, e ver se daria certo; eu percebi que não tinha nada a ganhar, nada a perder. E então, a partir daí era um pulo fácil entrar em fotografias diretas [straight photographs], filmes e vídeos.¹⁷²

A autoria das fotografias, ou seja, quem fez o clique, não parece ser um assunto ao qual Baldessari dispensa muita importância. Existe uma ideia que faz o trabalho acontecer e que está acima da decisão sobre o gesto de acionar o disparador que, neste caso, é circunstancial. O que coloca o trabalho de arte em movimento é uma ideia, neste caso *fazer tudo errado* a partir de noções apresentadas em um livro sobre perspectiva ou sobre como fazer a composição em fotografia; contrariar estas indicações de manuais parece se

¹⁷² John Baldessari, 1973. In: BALDESSARI, John. Interview with Moira Roth, 1973. Disponível em X-TRA contemporary art quarterly http://www.x-traonline.org/past_articles.php?articleID=115 acesso 29/06/2012. [Minha tradução]

transformar em um jogo que permite a Baldessari explorar a produção de imagens anti-fotográficas, conscientemente quebrando as regras da “boa foto”.



THE SPECTATOR IS COMPELLED
TO LOOK DIRECTLY DOWN THE
ROAD AND INTO THE MIDDLE OF
THE PICTURE.

Fig. 57 – John Baldessari (1931 -), *The Spectator is Compelled...*, 1966-68, tinta acrílica e emulsão fotográfica sobre tela 149,8x114,3cm

A diferença entre a postura de Baldessari e a de Ruscha quanto à autoria parece ser que enquanto para Baldessari esta é uma questão menor, sem importância ou consequência, Ruscha dá uma atenção a este assunto como a um elemento importante para a concepção do livro, uma decisão que influencia seu status como trabalho de arte. Este tema pode ser relacionado à abordagem de Company do trabalho *Elevages de Poussière* (1920) de Marcel Duchamp e Man Ray:

A imagem condensava muitas das ideias que eram centrais para a arte de vanguarda dos anos 1970. Nesta fotografia existe uma exploração da duração, uma aceitação do acaso, incerteza espacial, ambiguidade de origem (ela tem dois autores), instabilidade institucional (é uma fotografia de arte, uma fotografia de um trabalho de arte e um suplemento a ele), uma indefinição das fronteiras entre os meios (fotografia, escultura, performance), e talvez o mais significante: ela é um trabalho de arte como processo e traço.¹⁷³

¹⁷³ CAMPANY, 2008, p. 25. [Minha tradução]

Aqui o compartilhamento da autoria é um dos elementos que causa a instabilidade do trabalho, mas não é o menor deles. A assinatura conjunta apresenta a mesma rachadura que percebo na abordagem de Ruscha: Man Ray faz a fotografia, mas nesse caso não simplesmente aciona o disparador, ele produz a imagem; enquanto Duchamp apresenta o objeto que vinha sendo preparado há algum tempo. A colaboração dos dois artistas – procedimento comum nos dias de hoje – é um elemento que também constitui o trabalho, é significativa e não apenas uma informação.

O desaparecimento do sujeito que produz arte acontece na sua identificação com a exterioridade do trabalho, os traços da expressão são apagados e o fazer se localiza na função mais técnica de ordenar um material dado. Por não encontrar as fotos prontas em um estabelecimento comercial, Ruscha produziu fotografias que se parecessem com o que ele queria em primeiro lugar: imagens quaisquer semelhantes à fotografia comercial, sem um autor definido, ou com vários autores indiferentes. Uma delas *foi* tirada por outra pessoa – não importa qual, elas são equivalentes.

Da mesma forma, para Gerhard Richter, a escolha das fotografias como material a partir do qual produzir seus trabalhos se dá a partir desta despersonalização:

Rolf Schön: Por que é que a fotografia desempenha um papel tão importante para você?

Gerhard Richter: Porque a fotografia que todos nós usamos com tanta frequência, a cada dia, me surpreendia. De repente, eu era capaz de vê-la diferentemente, como uma imagem que transmitia um aspecto diferente para mim, sem todos aqueles critérios convencionais que eu anteriormente relacionava à arte. Não havia nenhum estilo, nenhuma composição, nenhum julgamento. Isso me libertava da experiência pessoal. Não havia nada além de uma pura imagem. Portanto, eu queria possuir e mostrar isso – não usar a fotografia como um meio para a pintura, mas usar a pintura como um meio para a fotografia.¹⁷⁴

Para Richter, essa fotografia produzida por pessoas quaisquer, sem conhecimentos artísticos ou fotográficos, é uma imagem automática e quase acidental, livre de conteúdos afetivos – já que o referente não diz respeito a Richter – ou estéticos. Como um *objet trouvé* do qual ele pode se apropriar e transmutar, não como um modelo para a pintura, mas para mimetizar este modo de desconexão com a tradição, produzindo um corpo estranho ligado e desligado do mundo da arte ao mesmo tempo. A fotografia serve como modelo, mas não no auxílio para a produção de uma pintura que dialoga positivamente com as convenções pictóricas – como fizeram de Delacroix aos hiperrealistas –, o que

¹⁷⁴ Gerhard Richter, 1972. In: STILES&SELZ, 1996, p. 317. [Minha tradução]

Richter quer transpor da fotografia para a pintura é um *estado* de negatividade. Os seus trabalhos continuam sendo pinturas, mas talvez *anti-pinturas* – assim como os anti-livros fotográficos de Ruscha –, recusando ponto por ponto os elementos que convencionalmente determinavam que uma pintura era uma obra de arte. A ideia de uma imagem *pura*, porque não construída a partir das regras e conhecimentos convencionais da Grande Pintura Ocidental; uma forma de se libertar da *experiência pessoal*, deslocando o centro produtivo para a exterioridade: aparência pura sem profundidade.

Coplans: Você espera que as pessoas comprem o livro, ou você o fez só pelo prazer?

Ruscha: Existe uma linha muito tênue entre este livro ser desprezível ou ter algum valor – para a maioria das pessoas é provavelmente desprezível. As reações são muito variadas; por exemplo, algumas pessoas ficam ultrajadas. Eu mostrei o primeiro livro para um atendente de posto de gasolina. Ele achou divertido. Alguns pensam que é ótimo, outros que é uma perda total.

Coplans: Que tipo de pessoa diz que é ótimo – aqueles familiarizados com arte moderna?

Ruscha: Não, de forma alguma. Muitas pessoas compram o livro porque ele é uma curiosidade. Por exemplo, uma menina comprou três cópias, uma para cada um dos seus amigos. Ela disse que seria um ótimo presente para eles, já que eles já tinham tudo.¹⁷⁵

A valoração dos livros fotográficos de Ruscha é problemática naquele momento, apesar de hoje eles estarem bem estabelecidos como trabalhos de arte e seu preço ter variado de U\$3,00 na época de sua primeira publicação para U\$4.000,00¹⁷⁶ atualmente em sites de venda de livros; em 1965 eram recebidos com desconfiança. Fazer algo que seja como um objeto comercial destinado exclusivamente para venda, mesmo que por um valor simbólico, é uma afirmação de outro tipo de valor possível para um trabalho de arte, é impor um outro tipo de circuito para sua existência, circulação, comercialização. No início da entrevista Ruscha fala que *o seu único lugar* [das fotografias] *é no mundo comercial, para fins técnicos ou informativos*. E é dentro do mundo comercial que ele situa sua produção; agora, quanto ao *fim* deste material... nem técnico nem informativo. A apropriação do modelo expressivo científico, como elaborada por McEvelley, pode ser pensada a partir dessa proposição do artista. Ao mesmo tempo, Ruscha demonstra plena consciência do estado fronteiro que seus livros habitam, *existe uma linha muito tênue* entre um status e outro.

¹⁷⁵ Ed Ruscha, 1965. In: CAMPANY, 2008, p. 224. [Minha tradução]

¹⁷⁶ U\$3,00 é o valor informado por Ruscha para venda do livro *Twentysix Gasoline Stations* na sua primeira edição de 1963, o valor de U\$4.000,00 foi retirado do site que vende o mesmo livro da edição original atualmente, acessado em 14 de agosto de 2012:

<<http://www.abebooks.com/book-search/title/twentysix-gasoline-stations/author/ruscha/sortby/1/>>



Fig. 58 – Edward Ruscha (1937 -), Capas de livros

Quanto ao endereçamento dos livros de Ruscha, eles parecem se dirigir imediatamente ao público da arte, tanto em um sentido amplo, ou seja, para todas as pessoas que *consomem* arte nas suas variadas possibilidades; quanto em um sentido estrito, para pessoas envolvidas direta e profissionalmente com arte – críticos, curadores, artistas, historiadores, teóricos, colecionadores, etc.. Assim, torna-se significativo Ruscha rejeitar imediatamente *aqueles familiarizados com arte moderna* como as pessoas que apreciaram seus livros. Tal rejeição está imbricada com o caráter inusitado desses trabalhos para o momento em que foram produzidos, ou como descreve o título da entrevista: suas *desconcertantes publicações*. Na primeira metade da década de 1960, publicações como as de Ed Ruscha não eram comuns nem no mercado editorial nem no mundo da arte, pois se afastavam das categorias preexistentes nos dois meios. Não por ser um livro que só contenha fotografias¹⁷⁷, este *tipo* de publicação existe desde que foi possível transpor uma fotografia em uma matriz de impressão em larga escala, ou ainda antes, se pensarmos nos álbuns de fotografia/daguerreótipos vendidos em estúdios¹⁷⁸.

¹⁷⁷ “Foi o livro *The Americans* (Paris, Delpire, 1958; New York, Grove Press, 1959) de [Robert] Frank que transformou o livro fotográfico em uma forma de arte em seu próprio direito. Frank estava seguindo o exemplo dado pelo livro de Morris e, especialmente, pelo livro de [Walker] Evans *American Photographs*, que são ambos projetados para deixar que as imagens joguem entre si de uma forma que controle e reforce seu efeito sobre o espectador. Até mesmo o livro sobre Nova Iorque de [William] Klein apresenta esta tendência. Mas o livro de Frank vai muito mais longe, criando uma estrutura de imagens mais densa, rica e profunda do que qualquer outro livro antes dele.” WESTERBECK, Colin. *On the Road and In the Street: the post-war period in the United States*. In: FRIZOT, 1998, p. 646. [Minha tradução, ênfase no original]

¹⁷⁸ “A partir dos anos 1970, a coleção fotográfica se tornou o equivalente moderno do gabinete de curiosidades, onde todas as coisas perdem sua disparidade dentro de um sistema de visão unificada. O que se perde na real diversidade de materiais, se ganha nas possibilidades para a comparação das formas.” FRIZOT, Michel. *States of Things: image and aura*. In: FRIZOT, 1998, p. 381. [Minha tradução]

Podemos presumir de sua declaração que a recepção do seu livro no mundo da arte foi marcada por uma certa suspeita. Em que medida estes livros podiam ser tomados enquanto obras de arte naquele momento, mesmo por aquelas pessoas familiarizadas com arte moderna, escoladas por uma sucessão de produções inusitadas que em um primeiro momento eram recebidas com indignação¹⁷⁹? Ainda que, humoristicamente, Ruscha refira-se a pessoas quaisquer, desvinculadas do mundo da arte, como aquelas que acharam o livro *ótimo* ou *divertido*, os livros de Ed Ruscha estão tão marcados pelo contexto da arte, desde sua produção e publicação até sua recepção, quanto o *Urinol* de Duchamp. Eles não são objetos quaisquer do mundo em comum; apesar da insistência de Ruscha, esse trânsito lhes foi interdito desde o início. A rejeição dos *experts* nos informa, no entanto, sobre as condições de existência desse trabalho no momento de sua divulgação, sobre alguns aspectos da concepção do que uma obra de arte poderia ser e, também, sobre o estatuto da fotografia como meio para a prática artística. Ruscha propõe, com os seus livros, uma mudança de foco, situando-se na linha limítrofe entre ser um livro de fotografias e um objeto de arte, mas não um livro sobre arte.

¹⁷⁹ Thierry de Duve discute esse assunto no livro *Kant after Duchamp*, a partir do julgamento estético: “O fato de ‘isto é arte’ ainda *significar* ‘isto é belo’ ou algo similar é irrelevante, [...] dependendo em grande parte de se o julgamento é situado em convenções de arte já aceitas ou se essas próprias convenções são colocadas em questão. A história do modernismo e da arte de vanguarda faz pender a balança para a última, mas só estabelece a questão de significado naqueles casos extremos porém altamente significativos em que a repugnância primeiro impôs a rejeição e, depois, a aceitação do trabalho. De fato, cada uma das obras-primas da arte moderna – aí incluídos desde *O Quebra-pedras* de Courbet, *Madame Bovary* de Flaubert, e *Flores do Mal* de Baudelaire, até *Olympia* de Manet, *Demoiselles d’Avignon* de Picasso, *Sagração da Primavera* de Stravinsky, *Ulysses* de Joyce, e os *readymades* de Duchamp – foi a princípio recebida com um grito de indignação: ‘isto não é arte!’ Em todos esses casos, ‘isto não é arte’ expressa uma recusa a julgar esteticamente; significa: ‘isto não merece nem mesmo um julgamento de gosto’. Razões invocadas terminam em repugnância ou ridículo, os dois sentimentos que Kant considerava incompatíveis com os julgamentos relativos ao belo e ao sublime, respectivamente.” DUVE, 1999, p. 303. [Minha tradução, ênfase no original]



Fig. 59 – Mel Bochner (1940 -), *Working Drawings and Other Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*, 1966, 4 identical loose-leaf notebooks, each with 100 xerox copies of studio notes, working drawings, and diagrams collected and xeroxed by the artist, displayed on four sculpture stands

Tal especificidade dos livros de Ruscha pode ser compreendida pela elaboração de Seth Siegelaub e Charles Harrison, de 1969, quando descrevem a publicação como espaço que pode conter o trabalho dos artistas:

Por muitos anos já se sabe bem que mais pessoas tomam conhecimento do trabalho de um artista através (1) da mídia impressa ou (2) de conversas, do que pelo confronto direto com a arte em si. Para a pintura e a escultura, em que: a presença visual – cores, escala, dimensão, localização – é importante para o trabalho, a fotografia ou a verbalização do trabalho é um abastardamento da arte. Mas quando a arte se preocupa com coisas não pertinentes à presença física, seu valor intrínseco (comunicativo) não é alterado pela sua apresentação em mídia impressa. O uso de catálogos e livros para comunicar (e divulgar) arte é a forma mais neutra de apresentar a nova arte. O catálogo pode agora atuar como informação primária para a exibição, ao contrário de informação secundária *sobre* arte em revistas, catálogos, etc., e em alguns casos a "exibição" pode ser o "catálogo". Devo acrescentar que a apresentação – "como você toma conhecimento da arte" – é propriedade comum, da mesma forma que as cores de tintas e bronze são de propriedade comum a todos os pintores ou escultores. Se o artista escolhe apresentar o trabalho como um livro ou uma revista ou através de uma entrevista ou com etiquetas autocolantes ou em outdoors, isto não deve ser confundido com a "arte" ("assunto"?).¹⁸⁰

¹⁸⁰ Charles Harrison, Seth Siegelaub. *On Exhibitions and the World at Large*, 1969. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 199-200. [Tradução minha, ênfase no original]



Fig. 60 – John Heartfield (1891- 1968), capa da AIZ – *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (Jornal Ilustrado dos Trabalhadores), n. 36, 1933, número especial “Reichstag-fogo-processo e contra-processo”

Diferenciando informação *primária* e *secundária* sobre a arte, Siegelau e Harrison formalizam teoricamente um procedimento que artistas vinham adotando desde o início dos anos 1920 [Fig. 60] para materializar seus trabalhos e colocá-los em circulação. O que os dois teóricos fazem é mercantilizar este *formato* e ampliar seu alcance produzindo exposições coletivas internacionais que aconteciam unicamente em publicações, reunindo vários artistas e organizando esse espaço comum a todos. Em 1966 Mel Bochner montou a exposição *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art* [Fig. 59] na School of Visual Arts em Nova Iorque, em que apresentou pastas-arquivo contendo fotocópias de desenhos, esboços, notas em pedestais, e disse que constituíam “uma exposição em, de, e por eles mesmos”¹⁸¹, pensando a publicação como veículo de exibição. Em todos estes exemplos fica evidente um questionamento sobre as convenções envolvendo a exibição de um trabalho de arte, mas

¹⁸¹ Mel Bochner, 1972. In: STILES&SELZ, 1996, p. 807. [Minha tradução]

também o que um trabalho de arte pode ser, quais os limites para uma determinada formalização ainda ser aceita como arte.

Em poucos anos, a recepção dos livros de Ruscha sofreu uma inversão:

*Os livros de Ruscha são provavelmente os mais conhecidos e mais amplamente admirados de todos os seus trabalhos, uma situação que agrada imensamente o artista. "Se existe alguma faceta do meu trabalho que eu sinto ter sido beijada por anjos", diz Ruscha, "eu diria que são os meus livros. Meu outro trabalho é definitivamente atado a uma tradição, mas eu nunca segui tradição em meus livros. Os livros são de gênero neutro apenas, e é isso que eu gosto neles. É por isso que me sinto tão livre quando os faço. Eles são a coisa mais fácil de se fazer, e às vezes a melhor. Eu gosto da ideia de gastar U\$2.000,00 em algo que é totalmente frívolo e espontâneo. Quando começo um desses livros, eu posso ser o empresário da coisa, eu posso ser o mordomo, eu posso ser criador e total proprietário de todos os trabalhos, e eu gosto disso. É bom. E eu não estou roendo as unhas para saber se o livro vai atingir os gráficos ou não".*¹⁸²

Nesta declaração de 1972 Ruscha está diante de uma situação completamente diferente daquela descrita em 1965; algo aconteceu neste intervalo, a *linha tênue* foi ultrapassada. No entanto, sua abordagem dos livros continua a mesma, especialmente na percepção de que os livros estabelecem uma relação problemática com a tradição. Na entrevista de 1965, Ruscha afirma: *Eu não sei muito bem como meus livros se encaixam*, em contraposição às suas pinturas, para as quais ele percebe *toda uma cena reconhecível*. Aqueles objetos são de outra ordem, vacilam entre categorias, campos, estatutos, causam um curto circuito na sua própria definição; é sua estranheza que os possibilita colocar em questão tantos elementos da tradição que recebem, modificando-a para que seja transmitida – e traída – no jogo das rupturas e continuidades da arte.

Coplans: Você acha que seus livros são mais bem feitos do que a maioria dos outros livros comercializados hoje?

Ruscha: Não há muitos livros que se encaixariam nesse estilo de produção. Considerado como um livro de bolso, ele é definitivamente melhor do que a maioria. Meus livros são feitos tão perfeitamente quanto possível.

Coplans: Você consideraria o livro como um exercício na exploração das possibilidades da produção técnica?

Ruscha: Não, eu uso processos standardizados e bem conhecidos; o livro pode ser feito bem facilmente, não há dificuldade. Mas como um projeto normal e comercial, a maioria das pessoas não poderia bancar a impressão de um livro como este. É puramente uma questão de custo.¹⁸³

¹⁸² Ed Ruscha. *Ruscha as Publisher [or all booked up]* – David Bourdon, 1972. In: SCHWARTZ, 2004, p. 40-1. [Minha tradução, ênfase no original]

¹⁸³ Ed Ruscha, 1965. In: CAMPANY, 2008, p. 224. [Tradução minha]

A reivindicação da banalidade, que aparece em vários momentos da entrevista, é um dos recursos de Ed Ruscha para caracterizar seus livros: não existe nada de especial neles, as fotografias não têm qualidades artísticas ou técnicas, a escolha do assunto não se deve à necessidade de se dizer algo importante sobre qualquer coisa, e a utilização da produção em série não é uma exploração das suas possibilidades. Ruscha parece afirmar que não há nenhum tipo de tensionamento neste trabalho; no entanto, ele foi recusado pelos *experts* que, em um primeiro momento, não o aceitaram enquanto um objeto de arte – assim como tantas outras proposições artísticas antes dele que acabaram por se tornar *exemplares* com o passar do tempo, como o Urinol de Duchamp.

Eles são tão perfeitos quanto possível, feitos pelo *melhor impressor de livros de Nova Iorque*; melhores que a maioria, apesar de não existirem muitos termos de comparação. A perfectibilidade (como discutida por Walter Benjamin ao referir-se à produção cinematográfica em contraposição à escultura Grega em mármore¹⁸⁴) torna-se um objetivo possível e desejável no processo industrial de produção; a montagem das diversas partes que compõem o produto acabado possibilita vários ensaios antes de se determinar quando e que se atingiu a versão final; é uma produção sequencial. De acordo com Ruscha, o único obstáculo para esse *estilo* de publicação tornar-se mais comum parece ser o custo da produção. Mas quando tenta comparar as suas com outras publicações, refere-se ao *pocket book*, o livro de bolso, este formato em que *os clássicos* da literatura são produzidos em uma versão mais barata, com material e tamanho que viabilizem a popularização da obra e não encareçam o livro. *Como um projeto comercial*, autofinanciado e não artístico, os meios de produção são acessíveis a qualquer pessoa, não demandam nenhum tipo de conhecimento específico. Nesse sentido são, assim como o Urinol de Duchamp, arte em geral.

¹⁸⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas - volume I*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a, p. 175-6.

3. Fotografia e Práticas Artísticas – os Discursos dos Artistas nos Anos 1960 e 1970

É notável como a fotografia aparece de forma privilegiada na produção – principalmente plástica mas também escrita – de artistas nos anos 1960 e 1970, especialmente daqueles reunidos pelo que se convencionou chamar arte conceitual, land art, performance, body art, etc.. Ao tomar como objeto de atenção e estudo os textos produzidos por estes artistas em que a fotografia é citada, seja como assunto ou como parte de um discurso, vemos que os seus diversos usos e possibilidades de existência vão, paulatinamente, se estruturando em agrupamentos (que serão delineados na sequência). As diferentes acepções desta palavra, fotografia, presentes nos textos dos artistas, trazem indícios dos termos que foram se aglutinando para a formação de uma definição mais geral e convencionada de fotografia que vem se constituindo desde então; mas nos textos aqui analisados, essa definição ainda está em vias de se formar; portanto, os usos da palavra são marcados pela experimentação própria a esses momentos de interstício em que a indeterminação de uma palavra se torna o tensionamento de uma prática. A concepção da fotografia como registro é bastante evidente como uma ideia geral que perpassa os discursos; a fotografia é pensada como um mecanismo de documentação aplicado a situações diversas e, muitas vezes, misturada a outros procedimentos artísticos: performances, eventos, ações, earthworks, instalações, site-especific... Esse modo de produzir arte, existente desde o início do século vinte, se intensifica e generaliza nos anos 1960 e 1970, institucionalizando *novas* categorias artísticas (como as citadas acima). Percebo este fenômeno como resultado de deslocamentos do *lócus* do trabalho de arte ou de um questionamento de sua localização no âmbito da prática artística. Com séculos de uma Narrativa Histórica da Arte centrada na ideia de um objeto pronto e acabado, pensar que a arte pode estar no próprio fazer ou não ter um objeto definido, traz implicações significativas para a abordagem da arte.

Arte não é a condição, norma ou critério do que os artistas fazem, não mais que sua consequência, resultado ou efeito. Nem é a arte o projeto, a meta, o objetivo do que os artistas fazem, mais do que é seus meios, medium ou técnica. Isso não quer dizer que a arte não seja encontrada no resultado do que os artistas fazem assim como no próprio fazer, ou que não deva ser buscada na ideia de arte e no seu nome, na ideia regulativa pela qual se

julga arte para nomeá-la como tal. Aqui, pela última vez, vale a lei do ready-made, a lei do moderno: faça qualquer coisa para que seja chamado de arte.¹⁸⁵

Tomando a produção de Robert Smithson como exemplo, este questionamento é bastante evidente. É difícil definir de modo preciso o que é o trabalho de arte, que pode ser a coleta do material para o *nonsite*, a instalação no espaço de exibição e/ou a fotografia que mostra o lugar de onde foram retiradas as *amostras*. Ou, no caso dos *Deslocamentos de Espelho*, ele é tanto a ação de instalar os espelhos no lugar escolhido, quanto a fotografia que os documenta. Neste caso limítrofe em que todas as etapas da prática artística assumem grande importância na produção do trabalho e são cuidadosamente planejadas pelo artista, podemos começar a nos aproximar da complexidade que implica este *fenômeno*.

Este *todo* do trabalho de muitos artistas além de Smithson (que aparece aqui como emblemático), pode ser compreendido pela elaboração de Stiles sobre o processo como elemento importante nas práticas artísticas deste período:

O termo "processo", quando usado no contexto da arte, é ao mesmo tempo preciso e impreciso, um referente ahistórico e um marcador periodizante historicamente específico. Artistas usaram processo simultaneamente como um fenômeno natural, o foco do seu método de trabalho, e um estilo. O processo visualizava tanto a real manipulação de materiais quanto os comportamentos dos artistas em seus estúdios. O processo também funcionava como um ponto de intersecção e trânsito entre pintura e escultura tradicionais e a profusão de práticas experimentais que ocorreram no final dos anos 1960, que colapsaram forma e conteúdo em um estado contínuo. A atenção ao processo em arte e seu fazer marcaram um momento crucial quando não era mais possível acreditar na teoria formalista e reducionista da arte avançada como autônoma e auto-referencial por causa da contingência contextual de todos os objetos às condições de sua produção. O que havia começado no final dos anos 1940 como uma atenção ao gesto na pintura progressivamente se tornou uma consciência de como o processo informa a prática em todos os níveis desde o estúdio até os sistemas de apoio e instituições de arte. Por meio desta consciência, artistas eram capazes de demonstrar como a estética formal e os objetivos e projetos sociais das vanguardas modernistas formaram uma síntese inerente ainda que elas tenham sido teorizados como diferentes e independentes.¹⁸⁶

A noção de processo serve aqui para dar conta do *todo* que compreende a prática artística e sua significância para a delimitação do que é o trabalho de arte. Pela complexidade dessa pontuação, isto que nomeei deslocamentos do *lôcus* do trabalho de arte demanda uma atenção cuidadosa ao discurso dos artistas como o âmbito em que tal

¹⁸⁵ DUVE, 1999, p. 364. [Minha tradução]

¹⁸⁶ STILES. In: STILES&SELZ, 1996, p. 577. [Minha tradução, ênfase no original].

delimitação é possível. Pois é quando os artistas abordam seu fazer, seja descrevendo um trabalho específico ou procedimentos mais gerais, que se torna possível extrair dos discursos o que o artista compreende como sendo o trabalho, o aspecto que ganha relevância no processo de produção; bem como, de modo mais estrito e direcionado para o interesse deste estudo, indicar qual a função que a fotografia desempenha em cada prática artística. Ela emerge das relações entre a manipulação da câmera como um objeto tecnológico que produz imagens, sua existência enquanto um artefato cultural em simbiose com o contexto social maior, e seu significado como medium no contexto da arte daquele momento. Em tais entrecruzamentos vão se revelando nuances de concepções de fotografia subjacentes a agrupamentos que serão aqui delimitados e fundamentam, portanto, possibilidades de aproximação ao meio. A partir do material estudado, no processamento e análise dos discursos dos artistas, três grandes agrupamentos se apresentaram: a fotografia como documento; a fotografia integrada à prática artística; a fotografia como trabalho de arte. Esses agrupamentos são flutuantes e funcionam neste contexto como forças gravitacionais em torno das quais é possível estabelecer aproximações entre a abordagem de diferentes artistas; pois eles não estão *contidos* por um ou outro agrupamento e sim transitam por eles dependendo do momento em que o discurso foi materializado (em textos ou entrevistas) e do trabalho a que se referem.

Em um primeiro agrupamento, a fotografia aparece como registro ou documentação de trabalhos que são, ou se tornaram, inacessíveis ao público geral, por serem efêmeros ou por terem sido realizados em lugares ermos. Nesse caso, o artista produz um trabalho e usa a fotografia como algo externo à sua prática artística, para capturar seus estados intermediários ou finais para divulgação, venda, exposição. A fotografia é escolhida por ser a melhor maneira de perpetuá-lo dentro do contexto institucional dos anos 1960 e 1970. (Este assunto é abordado no item 3.1).

Em um segundo agrupamento, a fotografia compõe a prática artística, integra o processo de produção e, portanto, não o documenta; e nem pode servir a este propósito pois não é externa ao trabalho, não pode apreendê-lo como um todo à distância: a fotografia está no centro da ação que o compõe. Neste caso, uma das operações do artista em seu trabalho é a manipulação da câmera fotográfica ou o ato de fotografar. As fotografias resultantes podem ser apreendidas pelo artista como produto ou subproduto,

um elemento que, conjugado a outros, compõe o formato final do trabalho. (Este assunto é abordado no item 3.2).

Finalmente, em um terceiro agrupamento, são tratadas práticas artísticas em que a fotografia é o trabalho final; caso em que o artista constrói algo para ser fotografado: uma situação, um evento, um cenário, uma ação, um objeto, etc.. O que quer que tenha antecedido a fotografia, ao contrário do primeiro agrupamento, não tem valor em si, pois foi um meio para a produção do trabalho, o foco de atenção é a fotografia como um objeto *autônomo*, na medida em que contém as informações necessárias para sua compreensão. (Este assunto é abordado no item 3.3).

3.1 A Fotografia como Documento

No primeiro agrupamento de trabalhos e discursos em que a fotografia é relacionada à prática artística, ela aparece como registro no sentido mais estrito: um meio de documentar o trabalho de arte: a performance, o evento, a ação, a land art, a instalação, o site-specific... os quais são efêmeros e/ou, muitas vezes, inatingíveis para o público em geral. Nas intervenções em ambientes naturais realizadas por Walter de Maria como *Lightning Field* de 1977 [Fig. 61], por exemplo, o trabalho é a intervenção no espaço, o campo com os mastros instalados e que se realiza em dias de tempestade, é o espetáculo de raios sendo captados por esses mastros que criam uma rede luminosa revelando forças naturais; mas que se localiza fora do alcance do público geral e se tornou conhecido a partir das fotografias que foram produzidas desde sua instalação. Ou a performance *Push and Pull: a Furniture Comedy for Hans Hofmann* [Fig. 62] de Allan Kaprow que aconteceu em abril de 1963 e até hoje é propagada mediante as fotografias que a documentaram, juntamente com o texto publicado na revista *Aspen*¹⁸⁷.



Fig. 61 – Walter de Maria (1935 -), *Lightning Field*, 1977

¹⁸⁷ KAPROW, Allan. *Push and Pull*. In *Aspen*. n. 6A, item 5, inverno 1968-69. Disponível em: <http://www.ubu.com/aspen/aspen6A/pushAndPull.html> acesso 20 set 2010.

Pensar a fotografia como registro implica isolar um dos aspectos da problemática maior da sua relação com a prática artística nas décadas de 1960 e 1970 e aprofundar suas possibilidades de compreensão a partir de como os artistas abordaram a fotografia em seus discursos quando falaram sobre seu fazer. E o fato de a quantidade de fotografias de registro de trabalhos de arte produzidos em diferentes modalidades (performances, land art, instalação, etc.) superar em muito a quantidade de textos, entrevistas, declarações em que estes mesmos artistas abordam a fotografia e sua relação com seus trabalhos, tal descompasso se apresenta como um dado importante para esta pesquisa. Como registro, a fotografia é muitas vezes percebida como um elemento exterior ao trabalho, o que revela uma espécie de indiferença, como se fosse uma *desnecessidade* abordar o produto fotográfico como significativo para a poética; no entanto, muitos destes artistas citam a fotografia em seus discursos, em alguns casos instigados por entrevistadores, e é a este material que voltarei minha atenção.



Fig. 62 – Allan Kaprow (1927 - 2006), *Push and Pull: a Furniture Comedy for Hans Hofmann*, abril de 1963

[“Estas fotos mostram dois quartos que eu construí em um galpão, interpretando de uma forma as instruções gerais deste trabalho. O primeiro quarto era claramente iluminado, um quarto de dormir, consistindo na maioria de objetos amarelos, aliviado por uma faixa vermelha em volta da parte superior das paredes. O segundo quarto, como um sótão, era forrado com papel alcatrão, e era iluminado por uma luz no teto, e uma televisão sem som colocada no chão atrás de um caixote de madeira. Caixas, roupas velhas, e outros lixos preenchiam o espaço.

O Público chegou e começou a mover tudo; aconteceu uma troca entre os objetos dos dois espaços. Logo estava tudo bagunçado. Algumas mulheres mais velhas ressentiram esta bagunça e começaram a arrumar as coisas, como se estivessem limpando a casa. Outras mulheres se juntaram a elas. Gradualmente, os dois quartos voltaram a um estado aproximado ao que originalmente eram, e o ciclo estava completo. Eu não tomei parte nesta ação.” Minha tradução]

A exterioridade da fotografia com relação à prática artística neste contexto advém de uma concepção que reverbera um dos discursos mais antigos relacionados a este meio de produção de imagens, em que seus produtos são vistos como *objetivos*. Esta compreensão está tão enraizada social e culturalmente que passa de modo tácito, quase

imperceptível, por dentro dos discursos; no entanto, este estado é uma construção e, pela sua ampla importância, merece ser discutido.



Fig. 63 – Eva Hesse (1936 - 1970), *Hang Up*, 1966

Quando associamos a fotografia à objetividade, algumas ideias respectivas são intrinsecamente agregadas a ela; particularmente: verdade fotográfica, transparência do meio, informação, prova, documento. Todos termos que localizam a fotografia em um espaço discursivo da *Verdade* e de sua transmissão. Mas com a mesma força com que surgem essas ideias, imediatamente pensamos na sua contraparte do falseamento, da manipulação, da construção dos discursos, da ficção, da parcialidade, de pontos de vista, do recorte¹⁸⁸. Embora essas concepções se oponham no nível assertivo do discurso, fundamentalmente elas se complementam como duas forças que agem tradicionalmente sobre a fotografia; e é isso que lhe permite manter-se, através dos tempos, como um dispositivo que opera, simultaneamente, como um lócus da verdade e da falsidade. Nesse sentido, para pensar a fotografia como registro – assunto deste item –, é necessário investigar mais a fundo quais são os elementos constituintes das ideias de objetividade e verdade quando ligadas à fotografia como um veículo de transmissão de informações, como algo que detém uma forte ligação com a realidade, por sua visualidade e pelo processo em que a imagem é produzida a partir da câmera.

¹⁸⁸ Enquanto neste item (3.1) me concentrarei mais na noção da fotografia ligada à objetividade e à veracidade, no item 3.3 serão exploradas algumas facetas da fotografia manipulada, construída, ficcional.

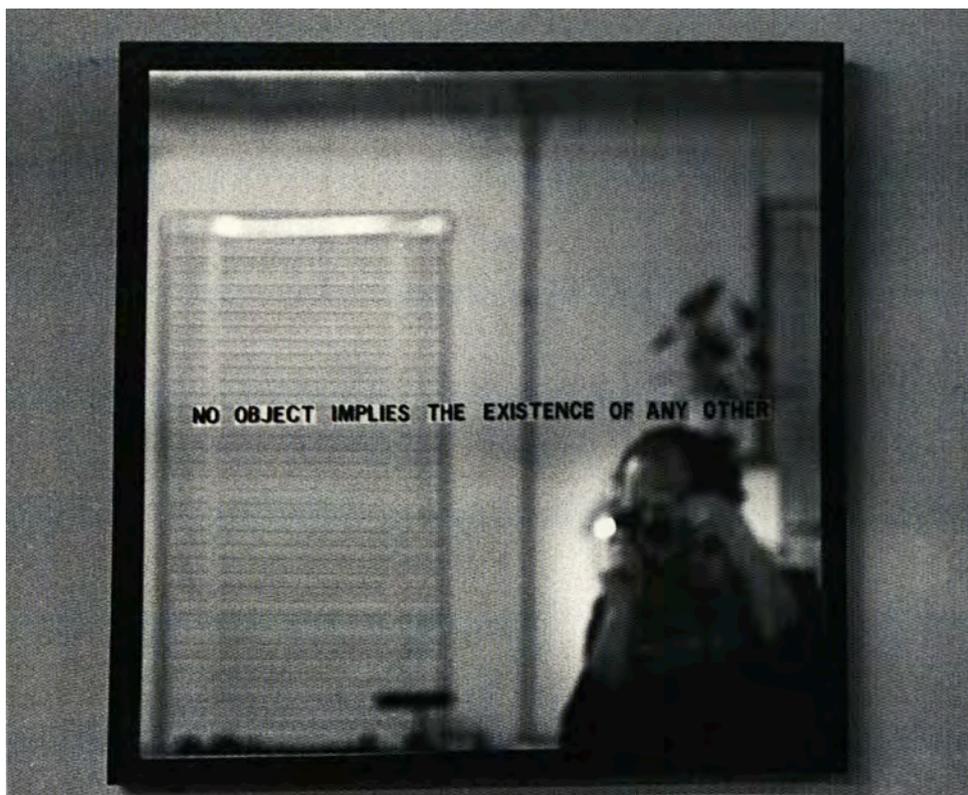


Fig. 64 – Ian Burn (1939 - 1993), *No object implies the existence of any other*, espelho emoldurado e texto, dimensões desconhecidas, 1967

O realismo não é apenas algo atribuído à fotografia, mas todo um modo de compreendê-la que também envolve uma tendência artística, um movimento que se afirmou no momento mesmo em que a fotografia foi “inventada”, e que mantém com ela vários pontos de contato¹⁸⁹. Linda Nochlin, em seu importante estudo sobre o realismo do século

¹⁸⁹ Como afirma Linda Nochlin: “Os Realistas e Impressionistas certamente usaram fotografias, como de fato fez o modelo de perfeição de pintor imaginativo de Baudelaire, Delacroix. Mas eles usavam fotografias como um auxílio em suas tentativas de capturar a aparência de realidade. Courbet, por exemplo, usou fotografias para a figura feminina de pé em *A Banhista* e no *O estúdio do Pintor*, para suas ilustrações de *Le Camp des bourgeois de Baudry* (1868) e para seu retrato póstumo de Proudhon; Manet usou retratos fotográficos para suas gravuras em água forte de Baudelaire e Poe, assim como, requerendo pelo menos quatro provas fotográficas para documentar sua *Execução do Imperador Maximiliano*, e Degas fez um uso extensivo de fotografias, ele sem dúvidas era encantado por todo processo fotográfico. Degas, mais do que qualquer outro Realista, percebia a fotografia não meramente como um meio de documentação, mas antes como uma inspiração: ela evocava o espírito do seu próprio imaginário do espontâneo, do fragmentário e do imediato. Assim, em um certo sentido, os críticos do Realismo estavam absolutamente corretos em equacionar o modo objetivo, imparcial, científico da fotografia, e sua ênfase no descritivo mais que no imaginativo ou valorativo, com as qualidades básicas do Realismo mesmo. Como apontou Paul Valéry em um importante embora pouco conhecido artigo: ‘no momento em que a fotografia apareceu, o gênero descritivo começou a invadir as Letras. Em verso como em prosa, o décor e os aspectos exteriores da vida tomaram um lugar quase excessivo... com a fotografia... o Realismo pronuncia-se em nossa Literatura’ e, ele poderia ter dito, em nossa arte também.” NOCHLIN, Linda. *Realism*. England: Penguin Books, 1990, p. 44-5. [Minha tradução, ênfase no original]

dezenove, discorre sobre ele como uma tendência e sua condensação naquele momento histórico:

O Realismo tem algumas vezes sido visto como um fenômeno progressivo e perene evoluindo e desenvolvendo-se através dos séculos para atingir sua forma mais séria e concentrada no século dezenove. Eric Auerbach, em seu extraordinário *Mimesis*, por exemplo, traça seus desenvolvimentos do tempo de Homero e da Bíblia em diante. Muitos escritores e artistas imaginaram que eram realistas. Nietzsche disse que todos os bons artistas o fizeram – e que o realismo na arte é apenas uma ilusão. É indubitavelmente verdade que na medida em que os escritores Realistas estavam preocupados com a realidade humana, eles compartilhavam essa preocupação com os grandes escritores de todas as outras eras. E em um sentido, como já vimos, o termo “Realismo” meramente trai uma ilusão peculiar aos meados do século dezenove – a ilusão de que ele havia encontrado uma chave para o que realmente é. [...] Todas as formas de realismo, independente de tempo ou lugar, são marcadas por um desejo de verissimilitude de um tipo ou outro. Mas não pode haver percepção em um vácuo cultural, e certamente não pode haver sistema notacional para registrá-la que não seja afetado por variantes tanto grosseiras quanto sutis de um período, personalidade ou meio.¹⁹⁰

Percebido como um modo de pensar a representação, o realismo tem laços intensos com a fotografia e seu caráter, à primeira vista, descritivo e apresentacional. Mas como nos alerta Nochlin, não há olhar – produtivo ou perceptivo – no vácuo, contrariamente ao que supõe o lugar-comum segundo o qual o realismo seria um estilo-sem-estilo, ou transparente, “um mero simulacro ou imagem espelhada da realidade visual”¹⁹¹, noção que contamina também a apreensão da fotografia. A vontade de verossimilhança, e portanto de um tipo de verdade, centraliza na fotografia seu aspecto mais direto de registro, como um triunfo do conhecimento sobre a realidade, deste conhecimento que se detém na superfície das coisas e a investiga – ainda com pouca “profundidade de campo” – no século dezenove. A fotografia como meio de divulgação da verdade vem responder a uma necessidade tão enraizada social e culturalmente que, mesmo que seja de conhecimento comum toda a elasticidade do meio, é ainda o valor documental da fotografia que domina sua apreensão. Apesar de toda manipulação possível, um fato permanece inegável: algo esteve em frente à câmera em um determinado momento, para que a tomada fotográfica fosse possível. E este dado próprio do meio fotográfico garante a ele um espaço privilegiado nos discursos da verdade.

¹⁹⁰ NOCHLIN, 1990, p. 51. [Minha tradução, ênfase no original]

¹⁹¹ NOCHLIN, 1990, p. 14. [Minha tradução]

Emerson certamente não foi o primeiro escritor a sugerir um relacionamento entre as funções da câmera e do olho. A ideia de que a câmera se comporta como um olho mecânico pré-data a invenção da fotografia por mais de um século. O de René Descartes é talvez o mais famoso dos primeiros exemplos desta formulação.^[192] [...] A implicação da formulação era simplesmente a seguinte: a fotografia se tornou aceita como um tipo de visão mecanicamente aperfeiçoada, um exemplo da percepção humana instrumentalizada, e isto alinhava a invenção com uma fé Vitoriana largamente disseminada no *ver* como uma forma de *conhecer* o mundo. Quanto mais distintamente o reino visível fosse visto, descrito, e analisado, mais profundamente sua maravilhosa complexidade poderia ser entendida. Como uma *ideia*, a fotografia parecia garantir um tipo de controle visual sobre o mundo fenomênico, e a tecnologia fotográfica depois de 1850 se desenvolveu, de acordo com isso, em algo que era esmagadoramente preciso, detalhado, descritivo, factual, e implicitamente objetivo^[193]. A fotografia parecia espelhar a necessidade da cultura Ocidental por um meio que se aproximasse da criação de forma muito semelhante ao famoso “globo ocular desencarnado” de Ralph Waldo Emerson – uma aproximação que era desprovida de ego, absorvendo tudo, sem selecionar ou revisar, uma abertura perfeitamente transparente para a realidade.¹⁹⁴

Respondendo à necessidade de conhecer e controlar a realidade visível, a fotografia se torna o artefato para o qual se destina a tarefa de registrar e acumular *fatos visuais*, como um anteparo de pura objetividade, desde então atemporal, e que pode ignorar os operadores que se substituem na realização da tarefa. E é justamente por apaziguar o desejo de verdade que, mesmo sendo parcial e incompleta, mantém-se e perpetua-se a aura da fotografia como prova irrefutável: a ideia permanece, ela é muito sedutora para ser descartada ou confrontada.

¹⁹² O autor continua: “No seu tratado de ótica de 1637, ele [René Descartes] descreveu uma câmera obscura do tamanho de uma sala com lentes instaladas na parede. Ele escreve: ‘Agora pode ser dito que a sala representa o olho; o buraco a pupila; as lentes o humor cristalino’. Ele continua a explicar como, ‘se alguém fosse extrair o olho de uma pessoa recém falecida, ou na sua falta, de um boi, você poderia remover a parte posterior do olho, e inseri-la na abertura de uma câmera obscura, e observar o modo como este olho vai projetar imagens’. Confrontados com a novidade da fotografia no início de 1840, comentaristas apoderaram-se da analogia câmera-olho e a estenderam a locuções que relacionavam a tecnologia a fenômenos conhecidos. Escrevendo em 1844, William Henry Fox Talbot comparou a operação da câmera à atividade física de ver: ‘pode ser dito que (a câmera) faz uma imagem [picture] do que quer que veja. O vidro do objeto é o olho do instrumento – o papel sensível pode ser comparado à retina’. Um crítico do *Quarterly Review* em 1864 relaciona a fotografia à visão de uma forma similar. ‘De todas as descobertas maravilhosas que marcaram os últimos cem anos’, ele escreve, ‘a fotografia tem direito em muitos aspectos de tomar seu posto dentre as mais notáveis. Ela forneceu à humanidade um novo tipo de visão que pode penetrar na distância do passado – uma retina, tão fiel quanto aquela do olho natural, mas cujas impressões não perecem com a onda de luz que lhes deu origem’.” NICKEL, Douglas R.. *Peter Henry Emerson: the mechanics of seeing*. In: KELSEY, Robin; STIMSON, Blake (Eds.). **The Meaning of Photography**. New Haven and London: Yale University Press, 2008, p. 64-5. [Minha tradução, ênfase no original]

¹⁹³ É notável como este processo continuou no correr do tempo e ainda hoje existe algo como um fetiche pela precisão no registro tanto fotográfico como videográfico, com as câmeras em Alta Definição (HD). Por exemplo, a *high speed camera* utilizado no programa *Supercamera* que possibilita uma ampliação assombrosa da quantidade de quadros por segundo no registro (de 24 para centenas), o que possibilita que aspectos da realidade visível se revelem. <<http://www.discoverybrasil.uol.com.br/web/a-supercamera/>>

¹⁹⁴ NICKEL. In: KELSEY&STIMSON, 2008, p. 64-5. [Minha tradução, ênfase no original]



Fig. 65 – Dennis Oppenheim (1938 -), *One Hour Run*, 1968, trilha contínua de seis milhas, St. Francis, Maine

Mas esta parte particularmente obstinada do folclore burguês – a reivindicação pela significância intrínseca da fotografia – encontra-se no centro do mito estabelecido da verdade fotográfica. Dito de modo simples, a fotografia é vista como uma re-apresentação da própria natureza, como uma cópia não mediada do mundo real. O medium mesmo é considerado transparente. As proposições transportadas pelo medium são imparciais e portanto verdadeiras.¹⁹⁵

Allan Sekula aponta a solidificação da ideia de transparência nos primórdios da fotografia, nos discursos que a propagandeavam e queriam vê-la aceita e difundida socialmente, e que, assim, acabaram por contribuir para que este aspecto da fotografia – que hoje chamamos de indicialidade e que assume lugar central na maioria das discussões sobre o meio – se sobressaísse em relação a outros. Esta partícula de ideia que se resume

¹⁹⁵ O autor continua: “Nos escritos do século dezenove sobre fotografia nós encontramos repetidamente a noção da ação não mediada da natureza. Ambos os termos ‘heliografia’ usado por Samuel Morse e ‘lápiz da natureza’ de Fox Talbot implicitamente descartam o operador humano e argumentam pela ação direta do sol. Morse descrevia o daguerreótipo em 1840 nos seguintes termos: ‘pintado pelo si-mesmo [self] da Natureza com uma minúcia de detalhes, que o lápis da luz somente em suas mãos pode traçar... *eles não podem ser chamados de cópias da natureza, mas porções da própria natureza*’. No mesmo ano Edgar Allan Poe argumentou em uma veia semelhante:

‘Na verdade a placa de daguerreótipo é infinitamente mais acurada que qualquer pintura feita por mãos humanas. Se nós examinamos um trabalho de arte comum, por meio de um poderoso microscópio, todos os traços de semelhança com a natureza vão desaparecer – mas o escrutínio mais aproximado de um desenho fotográfico revela apenas uma verdade mais absoluta, uma identidade mais perfeita de aspecto com a coisa representada.’ SEKULA, Allan. *On the invention of photographic meaning*. In: BURGIN, 1988, p. 86-7. [Minha tradução, ênfase no original]

ao *toque*, ao lugar em que a realidade encontra fisicamente a representação e compõe a mágica da fotografia, supostamente a diferencia de todos os outros meios de produção de imagens.

A tendência espontânea e, poder-se-ia acrescentar, ingênua, é considerar fotografias como o resultado de um processo puramente mecânico de reprodução. Uma vez que as leis da ótica e da química são levadas em conta, as coisas imprimem a si mesmas na placa ou filme. A natureza mecânica do processo garante a semelhança de imagens que são, por sua natureza, mais verdadeiras que pinturas ou desenhos – que dependem da liberdade e da invenção do artista. Uma imagem fotográfica é o analogon do objeto, seu traço natural e seu duplo. A prática científica e cuidadosa dos primeiros fotógrafos, ou a abordagem inteiramente mecanizada dos amadores dos dias de hoje com suas câmeras autofocus totalmente automatizadas ou polaroides, só poderia reforçar esse julgamento. Fotografias não são “feitas”, elas “fazem a si mesmas”.¹⁹⁶

A partir da aparente *autonomia* da fotografia como um mecanismo que viabiliza a imagem “fazer-se”, constitui-se uma mítica que contamina sua existência. Como afirma Flusser, “o observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos”¹⁹⁷, e assim se estabelece uma homogeneidade entre a apreensão visual mediada pela fotografia como artefato cultural que representa e a não mediada; os dois modos de “ver” se equivalem, mas obviamente não se confundem.

¹⁹⁶ MICHAUD, Yves. *Forms of Looking: Philosophy and Photography*. In: FRIZOT, 1998, p. 733-4. [Minha tradução, ênfase no original]

¹⁹⁷ “Trata-se de imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais. Historicamente, as imagens tradicionais precedem os textos, por milhares de anos, e as imagens técnicas sucedem aos textos altamente evoluídos. Ontologicamente, a imagem tradicional é abstração de primeiro grau: abstrai duas dimensões do fenômeno concreto; a imagem técnica é abstração de terceiro grau: abstrai uma das dimensões da imagem tradicional para resultar em textos (abstração de segundo grau); depois, reconstituem a dimensão abstraída, a fim de resultar novamente em imagem. Historicamente, as imagens tradicionais são pré-históricas; as imagens técnicas são pós-históricas. Ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa condição das imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento.

Elas são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas. Aparentemente, o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre suas superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito. O mundo representado parece ser a causa das imagens técnicas e elas próprias parecem ser o último efeito de complexa cadeia causal que parte do mundo. O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos óticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem. Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento. Quem vê imagem técnica parece ver seu significado, embora indiretamente.” FLUSSER, 2002, p. 13-14.



Fig. 66 – Chris Burden (1946 -), *Transfixed*, 1974

As relações entre a fotografia como representação e a realidade são múltiplas e sua compreensão é extremamente complexa, pois não se resume ao toque. Um dos aspectos que compõem essa complexidade foi abordado por Martin Lefebvre, e acredito que, apesar de longa, a passagem merece ser reproduzida na íntegra:

Em um ensaio que eu publiquei alguns anos atrás em *Cinemas*, em co-autoria com Marc Furstenau, eu tentei mostrar que, desde que qualquer coisa mundana – quer seja uma fotografia, um filme, uma pintura ou um CGI [imagem gerada por computador] – está diadicamente conectada com o mundo (ou a realidade) em um número potencialmente ilimitado de formas, cada uma delas pode formar a base para uma função indicial. Isto implica que é absurdo achar que uma fotografia é *mais* indicial que uma pintura ou CGI, uma vez que é impossível quantificar o número de formas pelas quais alguma coisa pode servir como um signo. Por exemplo, dentre as diferentes coisas às quais uma fotografia é existencialmente conectada, nós encontramos não somente o objeto que uma vez esteve em frente às lentes, mas também o fotógrafo (sem o qual não existiria fotografia), a lente que foi usada, a escolha do filme, um gosto estético ou um movimento estético, um mecanismo defeituoso da câmera (isto é o que acontece quando você mostra uma fotografia borrada ou subexposta para o vendedor de quem você comprou a câmera como *prova*, ou índice, de que a câmera é defeituosa), assim como todo o resto ao que uma dada fotografia pode estar existencialmente associada seja de modo permanente ou tão-só na passagem da moda. Se este é o caso, então temos de argumentar que uma única fotografia pode servir para representar indicialmente um grande número de coisas, muitas das quais não são nem fotográficas nem artísticas por natureza, nem mesmo conectadas ao objeto qualquer que esteve diante das lentes no momento em que a imagem foi tirada. Teoricamente, então, isso implica um número indefinido de signos no interior de uma fotografia qualquer. O mesmo princípio é válido para CGIs, pinturas, desenhos e, nesse sentido, para tudo mais que existe

no mundo! O que precisamos manter em mente aqui é que, para determinar o objeto de um signo, nós precisamos antes determinar seu uso, o que quer dizer, o modo que nós temos (ou o modo que a semiose tem) de aproveitar a exploração semiótica de suas propriedades monádica, diádica e triádica em relação a algum propósito. É claro, em algumas situações e no que diz respeito a alguns propósitos, alguns usos da fotografia são mais comuns que outros. Dentre eles, nós encontramos o uso segundo o qual a fotografia aparece como um signo, uma representação, do que quer que tenha nela deixado sua impressão ao ser fotografado. Quando os semióticos afirmam que a fotografia é um índice, este é o uso ao qual eles estão referindo como um ponto de partida implícito – e na maioria esmagadora das vezes, nós deveríamos acrescentar, eles consideram este como o único uso possível ou valioso que pode ser feito da conexão que amarra a fotografia à realidade. O que está em jogo, então, é a habilidade da fotografia de substituir, para o fotógrafo ou para o espectador, aquilo que uma vez esteve em frente da lente da câmera em virtude da ligação existencial que se obtém entre eles. Que ela o faça ao assemelhar-se mais ou menos ao objeto em questão é, logicamente falando, uma questão totalmente diferente que diz respeito à iconicidade. Para Pierce, um índice genuíno (oposto a um índice *puro*) sempre possui uma dimensão icônica. O índice denota o objeto, e o ícone o conota – ele proporciona uma representação do objeto por meio de alguma qualidade que ambos, signo e objeto, compartilham. A amiga de Margaret Iversen pode queixar-se de que a sua fotografia não é uma boa semelhança (ela parece “gorda” ou, melhor ainda, “mais gorda” na fotografia), mas não é possível negar que existe *alguma* semelhança com o que esteve em frente às lentes no momento em que a foto foi tirada. É claro, a fotografia da pessoa *não é* a pessoa, mas ela representa a pessoa junto com algumas das suas qualidades. De fato, até mesmo os anéis da árvore mencionados por Jonathan Friday podem ser vistos como envolvendo um ícone porque eles representam *diagramaticamente* a idade da árvore: o número de anéis compartilham uma semelhança com o número de anos que a árvore viveu.¹⁹⁸

Lefebvre argumenta por uma ampliação da abordagem semiótica da fotografia, chamando a atenção para um uso incorreto da teoria e do método de Pierce quando o assunto é a indicialidade. No que tange aos processos de representação e sua relação com a realidade, a indicialidade é *um* dos aspectos passíveis de serem extraídos desta ligação, e, mesmo dentro deste aspecto, as possibilidades são múltiplas; de onde se pode concluir que restringir a indicialidade e a fotografia uma a outra significa descartar a complexidade das relações entre índice, ícone e símbolo e o signo que se quer compreender.¹⁹⁹

¹⁹⁸ LEFEBVRE, Martin. *The Art of Pointing: on Pierce, Indexicality, and Photographic Images*. In: ELKINS, James (Ed.). *Photography Theory*. Routledge: New York; London, 2007, p. 229-31. [Minha tradução, ênfase no original]

¹⁹⁹ “As coisas se tornam ainda mais opacas quando tentamos levar em conta a tríade *índice, ícone, símbolo*, pois isto apenas exacerba as imprecisões intrínsecas do índice. Nós tentamos encontrar a natureza da fotografia nas categorias de Pierce, enquanto elas eram sobre a *efetividade* da fotografia, como índice, ícone, e símbolo. Aliás, podemos argumentar que a fotografia pertence a todas as três categorias de signos, embora elas não se apliquem aos mesmos níveis fenomenológicos (ou estágios de sua consideração). O índice refere-se à como fotografias são produzidas; o ícone à sua concretude (é uma imagem tangível, visível aos sentidos humanos, perceptível via os meios da percepção humana), e o símbolo à interpretação humana, a nossas projeções, ambas pessoal e coletiva. Nós portanto vemos que esta pseudoteoria amórfica situa a fotografia no âmbito da percepção humana, mas é inoperante daquele ponto em diante porque não diferencia entre a produção e a interpretação da imagem, ou os estágios que a separam (ela até mesmo confunde estes



Fig. 67 – Lawrence Weiner (1942 -), *The residue of a flare ignited upon a boundary*, 1968, peça construída pelo artista para exposição *Op Losse schroeven: situaties en cryptostructuren*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969

Neste texto, Lefebvre tenta relativizar a rigidez que subjaz à abordagem indicial da fotografia na sua separação das outras modalidades de representação, pois que isto não faz jus ao que Pierce propôs, mas o faz em seu nome. Para tanto, o autor explora algumas ideias que circundam o assunto nos textos de Pierce, evidenciando o uso inadvertido que é feito de parte dessa teoria em textos sobre fotografia²⁰⁰. A popularização da ideia da indicialidade da fotografia nas elaborações teóricas que a abordam descola este elemento do âmbito maior da semiótica e produz uma abstração da própria fotografia; confinando-a, juntamente com a teoria de Pierce, à indicialidade, considerando pouco mais que a habilidade do medium para registrar o que esteve em frente à lente da câmera no momento da tomada fotográfica. A indicialidade vira um *conceito-curinga* que pretende dar conta da fotografia como um todo, mas que, ao fazê-lo, termina por restringir as possibilidades de se compreendê-la como um signo ou mesmo para além/aquém desta sua função.

diferentes níveis). Ela também sofre de incerteza sobre a noção de 'signo', como parte de uma semiótica da imagem que nunca veio a ser (e que era suposta a ser modelada pela linguística). Estamos falando da 'fotografia' como processo fotográfico? Ou cada fotografia? Ou cada signo individual identificado como tal em uma fotografia (dado que nós fomos capazes de definir 'um' signo)? Podemos nos maravilhar no fato de que uma teoria tendo mostrado a si mesma como inadequada é ainda considerada útil (embora, hoje, ela pareça para mim ser muito menos presente na Europa Ocidental que na academia Anglo-Saxônica)." FRIZOT, Michel. *Who is Afraid of Photons*. In: ELKINS, 2007, p. 270-1. [Minha tradução, ênfase no original].

²⁰⁰ François Brunet apresenta um estudo sobre o assunto no texto "*A better example is a photograph*": *On the Exemplary Value of Photographs in C. S. Pierce's Reflection on Signs*. In: KELSEY&STIMSON, 2008, p. 34-49.



Fig. 68 – Michael Heizer (1944 -), *Five conic displacements*, 1969

A determinação de um signo como ícone, índice e/ou símbolo depende do contexto da interpretação e do conhecimento prévio (*conhecimento colateral*, como diria Pierce) do signo e seu modo de existência.

Reciprocamente, a fotografia não requer uma legenda ou um nome próprio para ser interpretada como um signo factual desde que o conhecimento que permite que ela seja interpretada como tal sempre a acompanha. Em outras palavras, porque existe, em princípio, apenas um modo de produção para imagens fotográficas e porque este modo implica uma relação existencial direta ou genuína entre o objeto situado em frente às lentes e a cópia impressa, a fotografia – para qualquer um que conheça este modo de produção – oferece a si mesma como a representação de um fato. Isto é verdade mesmo quando o espectador não vê o fotógrafo trabalhando com seu “modelo” ou possui conhecimento prévio do modelo em questão. O conhecimento colateral que torna possível interpretar a imagem como um signo de existência já está incluído desde que diz respeito de modo geral ao medium e pertence a todas as fotografias. Isto é semelhante de alguma forma ao que Jean-Marie Schaeffer chamou o *arché* da fotografia, de acordo com o qual uma “fotografia funciona como uma imagem indicial contanto que saibamos que é uma fotografia e saibamos o que este fato implica”. Mas isso não deveria ser entendido como significando que a mesma fotografia não possa também funcionar como um ícone ou, sob certas circunstâncias que a permitam crescer semioticamente, adquira o status de um argumento.²⁰¹

²⁰¹ LEFEBVRE. In: ELKINS, 2007, p. 239. [Minha tradução, ênfase no original]

A fotografia é um artefato presente na maioria das sociedades contemporâneas, o que significa que é sempre remetida a um *mesmo* conhecimento compartilhado sobre o meio. Tal *pano de fundo* da fotografia é o que por princípio sabemos sobre o seu funcionamento e que determina em parte sua recepção e, muitas vezes, sua produção. Mas, justamente por isso, é um conhecimento básico que se assemelha à ideia de um copo como um artefato que contém líquido: a fotografia é um dispositivo de representação que registra a cena que se encontra em frente à lente da câmera no momento em que o disparador é acionado. Esta definição é um esqueleto do que significa tirar uma fotografia; mas, para além dessa condição, por assim dizer mais geral e, em certo sentido, neutra, essa ideia fundamental sobre o meio também se expande e agrega uma porção de valores. Como bem define André Rouillé, “De inspiração ontológica, tal postura busca ‘a’ fotografia em si no funcionamento abstrato do dispositivo, mas não na realidade singular das imagens.”²⁰²



Fig. 69 – Robert Barry (1936 -), *Inert Gas series – Argon [from a measured volume to indefinite expansion]* - Pacific Ocean - Santa Monica, 1969 [Série Gás Inerte – Argon (de um volume medido para expansão indefinida)]

A transformação da simples constatação do funcionamento do aparelho em uma valoração do resultado do processo fotográfico é problemática, pois reduz a fotografia como meio de produção de imagens. E é justamente a isso que Lefebvre faz referência ao abordar a indicialidade também da pintura e das imagens geradas por computador (CGI),

²⁰² ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009, p. 277. [Ênfase no original]

apontando que todas elas – incluindo-se a fotografia – podem estabelecer uma relação indicial, assim como icônica e/ou simbólica, com o mundo de uma forma ou de outra, descartando a aparente *pureza* de cada meio.

O autor coloca também em questão a função que essa apreensão simplificadora da fotografia desempenharia nos discursos sobre o medium, na reprodução de uma mesma ideia. A noção de indicialidade é tão forte que podemos pensar em uma recorrência e generalização na sua evocação nos meios mais diversos, notadamente nos artísticos e acadêmicos²⁰³. É como um dispositivo teórico que parece ter se tornado inerte com o passar do tempo. Assim, é esta condição, aliada a seu amplo uso, que precisa de uma elaboração mais satisfatória. Desde os anos 1980, especialmente com a publicação do livro *A Câmera Clara* de Roland Barthes, uma vertente teórica encabeçada por Rosalind Krauss dirige sua atenção à fotografia tomando a indicialidade como um elemento fundamental para sua definição ontológica, quase como um discurso *oficial* sobre o medium que dominou muito do que se pensou e disse sobre ele desde esse período²⁰⁴:

A frase “message sans code” foi tirada de um texto no qual Roland Barthes aponta para a natureza fundamentalmente não codificada da imagem fotográfica. “O que a mensagem (fotográfica) especifica”, ele escreve, “é, de fato, que a relação entre o significado e o significante é quase-tautológica. Sem dúvida a fotografia implica em um certo deslocamento da cena (recortando, reduzindo, achatando), mas esta passagem não é uma *transformação* (como uma codificação precisa ser). Aqui acontece uma perda de equivalência (própria aos verdadeiros sistemas de signos) e a imposição de uma quase-identidade. Dito de outra forma, o signo da mensagem não é mais retirado de uma reserva institucional; não é codificado. E estamos lidando aqui com o paradoxo da mensagem sem código”. É a ordem do mundo natural que se imprime na emulsão fotográfica e subsequentemente na impressão fotográfica. Esta qualidade de transferência ou traço dá à fotografia seu status documental, sua inegável veracidade. Mas ao mesmo tempo essa

²⁰³ Como um exemplo da recorrente evocação da indicialidade nas elaborações teóricas sobre a fotografia, podemos pensar no livro *Photography Theory*, resultado de uma das edições do Art Seminar realizado na Irlanda na University College Cork em 2005. Para cada uma das edições, uma mesa redonda foi realizada com acadêmicos que estudam o assunto em questão – no caso a teoria da fotografia –, a partir de um conjunto de textos relevantes; na sequência, outros estudiosos do assunto elaboraram textos a partir da transcrição da mesa redonda; e, por fim, ainda outros estudiosos elaboraram textos a partir de todo o material. Essa compilação de textos e reflexões revela a dificuldade de se abordar teoricamente a fotografia sem trazer a indicialidade para o debate. Na mesa redonda, por mais que existissem pontos de fuga, recorrentemente os participantes se viam discutindo a indicialidade, seja remetendo-se a Barthes ou a Rosalind Krauss, o que refletiu diretamente nas elaborações teóricas que se seguiram a este evento. ELKINS, 2007.

²⁰⁴ Apesar dos nomes Roland Barthes e Rosalind Krauss serem os mais difundidos quando se pensa a indicialidade da fotografia na teoria da arte, existem outros autores que a colocaram em questão como, por exemplo, Jean-Marie Schaeffer no livro *L’image précaire*, de 1987; e Victor Burgin, com o texto *Looking at photographs* de 1977. In: STILES&SELZ, 1996, p. 853-58. SCHAEFFER, Jean-Marie. *L’image précaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1987

veracidade está além do alcance daqueles possíveis ajustes internos que são as propriedades necessárias da linguagem. O tecido conectivo que ata os objetos contidos pela fotografia é aquele do mundo mesmo, antes daquele do sistema cultural.²⁰⁵

Nesta passagem fica claro que a abordagem de Rosalind Krauss a partir de Barthes sobre a fotografia não a considera uma linguagem, na medida em que a define como uma mensagem sem código e a percebe como o deslocamento de um fragmento do real em que não há transformação e sim uma perda de equivalência. Tal concepção se refere ao mecanismo fotográfico, à sua capacidade de registro, que vale para a fotografia *em geral*; mas quando pensamos na produção de Jeff Wall [Fig. 112] ou Cindy Sherman [Fig. 70], por exemplo, mais do que essa possibilidade de capturar instantes, evidencia-se uma construção altamente codificada que se inscreve no sistema das artes visuais.



Fig. 70 – Cindy Sherman (1954 -), *Untitled Film Stills, History Portraits #216*, 1989, 222x143cm

Assim, esta *definição* da fotografia justifica seu uso como um *objeto teórico* muito mais do que como *objeto de teoria*, pois desloca a ênfase da *coisa* para sua *lógica interna de funcionamento*, no caso, a indicialidade, para aplicá-la a casos distintos. Como afirma

²⁰⁵ KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. England: MIT Press, 1991, p. 211-12. (ênfase no original) [Minha tradução, ênfase no original].

Krauss na introdução de *O Fotográfico*: “[...] é esta especificidade semiológica que permite transformar a fotografia em objeto teórico, por intermédio do qual se pode pensar as obras de arte em termos de sua função de signos”²⁰⁶. Tal é o procedimento adotado pela autora na maioria dos seus textos sobre fotografia – ou melhor, a partir da fotografia –, nos quais ela parte da indicialidade para abordar obras como o *Grand Verre* de Marcel Duchamp ou os trabalhos expostos no *P.S.I*²⁰⁷ em 1976²⁰⁸. O mesmo procedimento é utilizado por Philippe Dubois que, antes de tudo, afirma a indicialidade da fotografia para, em seguida, estabelecer uma relação entre esta e o campo da arte tendo a fotografia como dispositivo teórico:

Estou adiantando portanto a minha tese: a fotografia é um dispositivo teórico que se vincula, como prática indiciária, com o dispositivo teórico da pintura *captada em seu momento* “originário” (*no fantasma de sua origem*). E essa afirmação trans-histórica de uma estética do índice, ao colocar como que entre parêntesis a representação por analogia (a arte do ícone) – da qual já se pode dizer, para apontar referências, que só inaugura com o Renascimento e a construção em perspectiva para terminar com a invenção da fotografia e a generalização atual das práticas indiciárias – marcaria na história e na teoria da arte a necessidade de uma inscrição referencial, isto é, *a pregnância irredutível da dimensão pragmática da obra de arte*.²⁰⁹

A *dimensão pragmática* da obra de arte é o princípio estabelecido por Dubois para discutir a própria fotografia, daí o título de seu livro *O Ato fotográfico*, no qual afirma que desde a invenção da fotografia *não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser*²¹⁰, ou seja, a obra de arte *em geral* é apreendida como reveladora de seu próprio processo de constituição, como índice, traço, vestígio deste momento originário, que é

²⁰⁶ KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo, Gili, 2002, p. 15.

²⁰⁷ *P.S.I: Project Studio One* é um espaço de exposição em Long Island City, nos EUA, aberto desde 1971 e que, a partir de 2000, foi filiado ao MOMA.

²⁰⁸ KRAUSS, 1991, p. 196-219.

²⁰⁹ DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Papirus Editora, 2001, p. 115. [Ênfase no original].

²¹⁰ “Se existe na fotografia uma força viva irresistível, se nela existe algo que, a meu ver, depende da ordem de uma gravidade absoluta – e que é tudo sobre o que este livro gostaria de insistir –, é bem isso: *com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser*. A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato* icônico, uma imagem, se quisermos, mas *em trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do *jogo* que a anima sem *comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse ‘ato’ não se limita trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem (o gesto da ‘tomada’), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação*. A fotografia, em suma, como inseparável de *toda* a sua enunciação, como *experiência* de imagem, como objeto totalmente *pragmático*. Vê-se com isso o quanto esse meio mecânico, ótico-químico, pretensamente objetivo, do qual se disse tantas vezes no plano filosófico que ele se efetuava ‘na ausência do homem’, implica de fato ontologicamente a questão do *sujeito*, e mais especialmente do sujeito *em processo*”. DUBOIS, 2001, p. 15. [Ênfase no original].

expandido por Dubois até a sua recepção. E neste ponto o discurso de Dubois começa a se distanciar do de Krauss – apesar dos inúmeros pontos de contato –, pois afirma que toda obra de arte é indicial, tendo a fotografia como modelo, e ainda recontextualiza o princípio barthesiano da “mensagem sem código” – que foi apropriado por Krauss – para inscrever a fotografia em um sistema cultural codificado.

A fotografia tomada como objeto teórico a exclui do campo de atenção; no lugar de abordá-la como o objeto da teoria, ou seja, foco de interesse, ela se torna um modelo geral de apreensão de outros objetos. Para Krauss e Dubois, assim como para muitos outros teóricos e interessados em fotografia, a indicialidade apresenta-se como um dispositivo que possibilita a compreensão deste meio amplamente utilizado por artistas nos anos 1960 e 1970, e que, naquele momento, não podia ser apreendido a partir de categorias mais tradicionais de interpretação artística, como a expressão, por exemplo.



Fig. 71 – Richard Serra (1939 -), *Shift*, 1970-1972, concreto, seis secções (1: 1,52x73,15m; 2: 1,52x45,72m; 3: 1,52x36,57m; 4: 1,52x32m; 5: 1,52x33,52m; 6: 1,52x27,43m; largura das secções 20cm), instalado em King City, Ontario, Canadá

Para David Company, no entanto, a famosa frase de Barthes tem um outro sentido:

Barthes havia falado anteriormente sobre a fotografia de imprensa como uma “mensagem sem código”, uma mensagem que suprime nossa consciência de sua construção social de tal modo que a informação visual parece “falar por si mesma”. Para ele as imagens mais poderosas deixam o observador com o que se parece com um puro encontro. Seu livro final *A Câmera Clara* (1980) foi uma longa especulação sobre sua resposta ao caráter direto de certas fotografias. Estas eram principalmente retratos do século dezanove em que ele podia sentir maximamente os modelos e minimamente o fotógrafo. Ele preferia a “força comprobatória” da imagem bruta, com sua insistência no caráter indicial da fotografia – o fato de ser “causada” pelo seu conteúdo. Para ele a indicialidade podia ser mais poderosa, subversiva até, do que qualquer criatividade ou artifício de construção. O forte da fotografia estava no fato de ser desprovida de autor, na sua qualidade mecânica que transforma o mundo existente em um signo de si mesmo, não um signo do ego criativo. Neste sentido seu poder reside nos traços mesmos que a tornam independente da arte, independente da autoria.²¹¹

A partir da compreensão de Company, a apreensão de Barthes da fotografia pode ser pensada em relação à sua discussão sobre a morte do autor, elaborada no final da década de 1960, no contexto de sua abordagem da literatura, e que dialoga com a aproximação do assunto por Foucault, discutida no capítulo 2. Aqui, trata-se de considerar a fotografia como exterioridade ou objetividade que dispensa a expressão da subjetividade ou interioridade do artista: uma produção visual que concretiza a *morte do artista*.²¹²

Assim, o que parece estar em jogo nesta teorização não é simplesmente a indicialidade, mas a concepção da fotografia como um meio objetivo e transparente que desestabiliza a noção, até então tradicional, da produção de imagens como a manifestação da interioridade do artista. Mas este sentido da elaboração de Barthes não é apropriado por Krauss ou Dubois, que permanecem, em suas análises, concentrados na indicialidade, na conexão entre a representação fotográfica e o objeto que esteve em frente à câmera no momento da tomada, para daí extraírem seu *dispositivo teórico*.

²¹¹ COMPANY, 2008, p. 22. [Minha tradução, ênfase no original]

²¹² “Uma vez que o Autor se foi, a reivindicação de ‘decifrar’ um texto se torna bastante inútil. Dar um Autor a um texto é impor sobre aquele texto uma cláusula final, é muni-lo de uma significação final, fechar a escrita. Esta concepção serve perfeitamente ao criticismo, que pode então tomar como sua maior tarefa a descoberta do Autor (ou suas hipóteses: sociedade, história, a psique, liberdade) sob o trabalho: uma vez que o Autor é descoberto, o texto é ‘explicado’: o crítico venceu; portanto, é escassamente surpreendente não apenas que, historicamente, o reino do Autor deveria também ter sido aquele do Crítico, mas que o criticismo (mesmo o ‘novo criticismo’) deveria ser derrubado juntamente com o Autor. Em uma escrita múltipla, na verdade, tudo deve ser distinguido, mas nada decifrado; a estrutura pode ser seguida, ‘alinhavada’ (como uma meia de seda que puxou um fio) em todas as suas recorrências e todos os seus estágios, mas não há solo subjacente; o espaço da escrita deve ser atravessado, não penetrado: a escrita incessantemente pressupõe sentido mas sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido.” BARTHES, 1967. [Minha tradução, ênfase no original]

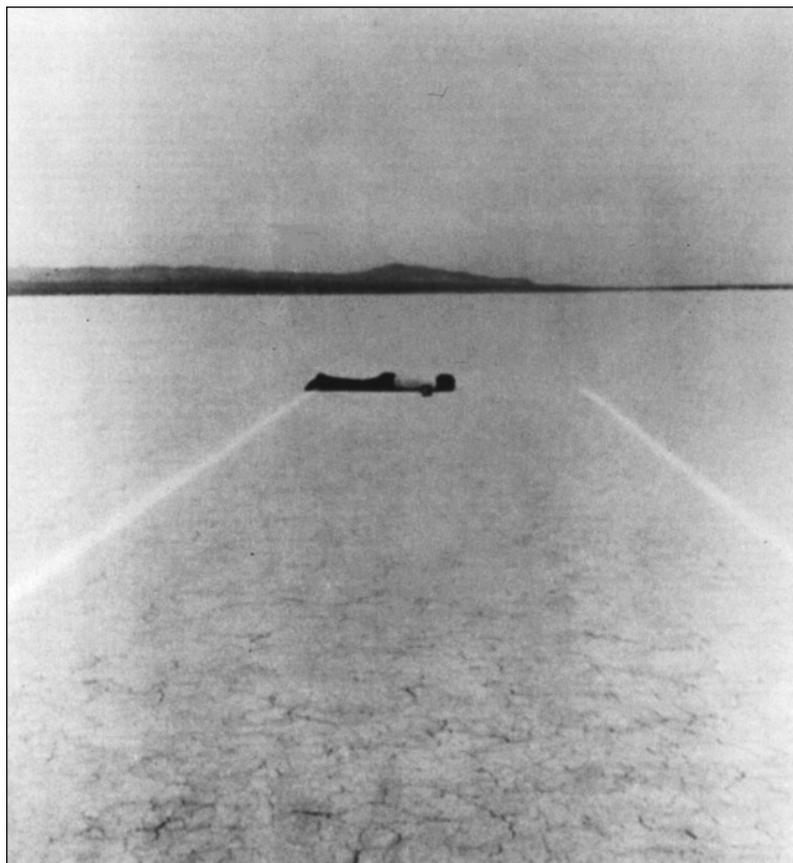


Fig. 72 – Walter de Maria (1935 -), *Mile Long Drawing*, 1968

A elaboração de Barthes, quando relacionada à sua discussão sobre *A Morte do Autor*, aponta para uma direção oposta à que seguem Krauss e Dubois. Enquanto os dois teóricos da arte tentam colapsar a fotografia em conceito artístico, Barthes, no *Zeitgeist* dos anos 1960 e 1970, distende o espaço entre arte e fotografia. O inartístico surge como uma qualidade do medium, uma possibilidade de desfazer a hierarquia entre autor e obra, e mesmo extirpar as noções de autoridade, centro, unicidade de sentido, que estavam aliadas aos processos, então tradicionais, de interpretação.

Tal disputa de artístico e inartístico, no que se refere à abordagem teórica na arte, não é exclusiva da fotografia ou dos anos 1960 e 1970; existe outra modalidade artística em que a identidade entre representação e referente assume o mesmo estatuto: o molde, ou, como chama Didi-Huberman *l'empreinte*²¹³:

De fato, a posição do empreinte não é somente marginal com relação ao campo acadêmico da história da arte: ela lhe parece exatamente antitética. Por quê? Primeiro, porque o

²¹³ A palavra *empreinte* será mantida na língua original, por constituir um conceito para o autor e não possuir um equivalente em português que dê conta de suas sutilezas.

objeto procedente de um empreinte manifesta uma *aderência excessiva* a seu referente de representação, que é também o suporte físico de sua constituição de objeto. A preponderância material do *contato*, no processo de empreinte, encontra seu correspondente visual e fenomenológico na espécie de *esmagamento* tátil que o objeto visual nos impõe fatalmente, apanhando nosso olhar – tendendo assim a decompor toda distância ótica – em direção a seus *acidentes*, em direção a suas singularidades morfológicas. É quase impossível, estritamente falando, “admirar” um tal gênero de objeto, tanto a distância (que supõe a partícula *ad*) e a mediação se encontram “contaminadas” por qualquer coisa que Ernst Bloch nomeou um “espaço muito próximo”. Recordemo-nos que o *Busto de Niccoló da Uzzanno* foi violentamente desqualificado por inúmeros historiadores da arte pela razão essencial de que uma “aderência estrita” (*aderenza stretta*), ligada ao empreinte – a expressão é de Ottavio Morisani –, excluía este objeto da alta constelação de “obras de arte”, quer dizer das obras de imitação. Frente ao objeto procedente de um empreinte – “tomado do vivo”, como a expressão usual lhe diz tão bem –, *nós tocamos em uma morte*, lá onde uma certa ideia de arte nos prometia *ver uma vida*, reinventada de uma matéria que o escultor deve, diz-se, “animar”.²¹⁴

A partir desta reflexão de Didi-Huberman, se aproximarmos o estatuto artístico do *empreinte* do da fotografia²¹⁵, algumas questões se colocam. Por um lado ela recupera a disputa pela qualificação da fotografia como arte-não-arte, o que nos conduz para a escolha deste meio para produção artística neste momento histórico dos anos de 1960 e 1970, em que tal estatuto ainda oscilava, pendendo mais para o lado *não-arte* da balança; por outro, nos faz recordar do *isso-foi* barthesiano, a afirmação da fotografia de que em algum momento algo esteve em frente à lente da câmera e possibilitou a fotografia que temos em mãos. Segundo Roland Barthes, o “[...] referente adere. E essa aderência [*estrita*] singular faz com que haja uma enorme dificuldade para acomodar a vista à Fotografia.”²¹⁶ Esta condição que, historicamente, dificultou sua aproximação das Belas Artes, é seu aspecto mais sedutor no trânsito pelo mundo em geral. E porque mergulhada em mágica – a realidade efêmera se faz representação perene – envolve em uma cortina de fumaça as suas implicações.

²¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Ressemblance par Contact – Archéologie, Anachronisme et Modernité de L'Empreinte*. Paris : Éditions de Minuit, 2008, p. 118-9. [Minha tradução, ênfase no original]

²¹⁵ No livro *L'image Précaire* Schaeffer explora a relação entre índice, index e *empreinte*, mas para o autor o *empreinte* é unicamente a “impressão” no seu sentido mais direto da cópia fotográfica, enquanto aqui estou levando em conta a elaboração de Didi-Huberman do *empreinte* como molde, impressão, como uma modalidade artística em si. SCHAEFFER, 1987, p. 46-52.

²¹⁶ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 16.



Fig. 73 – Ana Mendieta (1948 - 1985), *Untitled* – da série *Silueta*, México, 1973-77

Fotografia e *empreinte* compartilham um estado que, durante muito tempo, relegou-os a uma espécie de limbo artístico, um âmbito que comportaria procedimentos cujos resultados não se encaixam imediatamente nas categorias tradicionais de apreensão e interpretação artísticas, já que o Artista-Autor não pode ser tomado como a origem absoluta de suas produções. O esvaziamento desse lugar central da prática artística é marcadamente sedutor para muitos artistas que produziram nas décadas de 1960 e 1970 e lançaram mão da fotografia para completar suas práticas: na coleta e transmissão de dados ou informações, no registro de trabalhos, eventos, ações, performances.



Fig. 74 – Hans Haacke (1936 -), *The Gallery-Goer's Residence Profile*, 1970, detalhe

Hans Haacke parte da ideia da fotografia como um registro suficientemente verídico e objetivo para constituir seu trabalho *The Gallery-Goer's Residence Profile* de 1970 [Fig. 74], como evidência em um projeto maior de investigação. Haacke descreve seu trabalho tendo em vista suas implicações sociológicas, que são também políticas; pois, ao coletar dados que lhe possibilitam definir um perfil dos frequentadores de galeria/museu, ele traz à tona informações sobre a determinação deste público em termos econômicos e sociais a partir dos locais em que nasceram e residem na cidade. Em Nova Iorque, morar em determinada região informa sobre as condições de vida e classe social de uma pessoa, assim como em várias outras cidades em que a organização urbana tem um papel na segregação social. A fotografia assume uma função interessante, pois a partir da coleta dos dados fornecidos pelas pessoas que visitaram a exposição, Haacke passa para uma segunda fase de apuração desses dados: visita os locais marcados pelas pessoas no mapa para fotografar [Fig. 75].

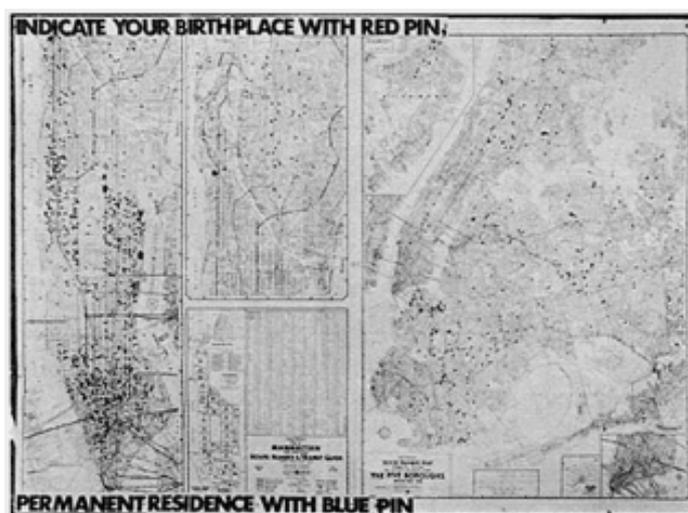


Fig. 75 – Hans Haacke (1936 -), *The Gallery-Goer's Residence Profile*, 1970, mapa utilizado pelos visitantes para marcar seu local de nascimento e de residência

Estas fotografias são utilizadas como informação visual que atribui uma visualidade a uma localização geográfica. Tendo a *Quinta Avenida* como parâmetro, já que corta a cidade ao meio em termos físicos e simbólicos, as fotografias são dispostas proporcionalmente no mapa esquemático a leste e a oeste. A *composição* é determinada pelas informações fornecidas pelos participantes de acordo com a escala definida para a projeção do mapa na parede do Museu, o que gera áreas de maior e menor concentração de fotografias [Fig. 76].

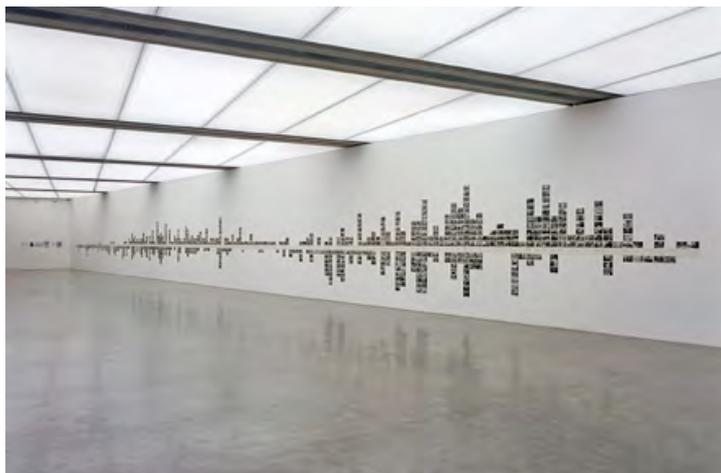


Fig. 76 – Hans Haacke (1936-), *The Gallery-Goer's Residence Profile*, 1970, vista da remontagem em 2005

Como são percebidas como pura informação, a visualidade das fotografias não assume importância para Haacke, tanto na sua produção, como na sua seleção e na utilização. Mesmo que seu resultado nos informe sobre escolhas e intencionalidades, tais fatores não desempenham papel na poética de Haacke, como ele afirma ao final do parágrafo: “Nenhuma consideração visual desempenha um papel. [...] As fotografias dão uma ideia do tecido econômico e social da vizinhança imediata dos frequentadores-de-galeria.”²¹⁷ As fotografias funcionam, propriamente, como um dispositivo funcional de coleta e transmissão de informações.

Eu acredito que ainda estamos carregando o pesado fardo da arte “visual”. Quando o termo “estética” foi trazido a este debate, foi imediatamente associado à *aparência* de algo. Acredito que a arte não está tão preocupada com a aparência. Ela está mais preocupada com conceitos. O que você vê é apenas um veículo para o conceito. Às vezes você tem dificuldade em ver este veículo, ou ele pode até não existir, e só haver comunicação verbal ou um registro fotográfico ou um mapa ou qualquer coisa que possa transmitir o conceito.²¹⁸

A forma como Haacke se refere à fotografia e a utiliza em seu trabalho faz eco a outros discursos. Sol LeWitt, em seu *Paragraphs on Conceptual Art*²¹⁹, de 1967, aborda, no final do texto, a formalização do trabalho dentro dos pressupostos daquilo que ele entende por arte conceitual; se a ideia é o aspecto mais importante neste *tipo de arte*, faz sentido que o meio em que o trabalho é materializado fique em segundo plano, por isso a

²¹⁷ Hans Haacke. *Jeanne Siegel. An Interview with Hans Haacke*, 1971. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 245. [Minha tradução]

²¹⁸ Hans Haacke, 1969. In: LIPPARD, 2001, p. 78. [Minha tradução, ênfase no original]

²¹⁹ Sol LeWitt, 1967. In: STILES&SELZ, 1996, p. 826.

recomendação de *economia de meios* – indicação que pode ser compreendida aqui como a maior redução possível do corpo do trabalho em termos físicos. É neste contexto, em que a forma está submetida a uma ideia, que aparece a fotografia, listada juntamente com o *número* e a *palavra*, como uma possibilidade de *indicação* da arte. Esses três elementos enumerados como possibilidades de materialização de uma ideia em um trabalho de arte sugerem o *mínimo* necessário para a transmissão de informação.



Fig. 77 – Sol LeWitt (1928 - 2007), *Brick Wall*, 1977

Segundo Walter Benjamin, a informação é um evento impregnado de explicações, “[...] recebe sua recompensa no momento em que é nova; vive apenas nesse momento; deve se entregar totalmente a ele e, sem perder tempo, a ele se explicar.”²²⁰ Os artistas Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby tiram proveito de tal condição da informação quando aliada aos meios de comunicação. No texto *A media art (manifesto)*²²¹, de 1966, os artistas descrevem o procedimento para a realização de seu trabalho.

A arte contemporânea (principalmente a Pop Art) às vezes faz uso de elementos e técnicas da mídia de massa, divorciando-as do seu contexto natural (por exemplo, no trabalho de Lichtenstein ou nas Road series de D’Arcangelo). Diferentemente da Pop Art, nós intentamos fazer trabalhos de arte utilizando as qualidades que são fundamentais a esses meios. Dessa forma, nos comprometemos a entregar para a imprensa o registro escrito e fotográfico de um happening que não ocorreu. Este falso registro incluiria os nomes dos participantes, uma indicação da hora e do local em que teve lugar e uma descrição do

²²⁰ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – volume II*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b, p. 276.

²²¹ O texto *A media art (manifesto)* foi escrito em Buenos Aires em julho de 1966 por Eduardo Costa, Raúl Escari e Roberto Jacoby, e publicado originalmente no livro *Happenings* editado por Oscar Masotta em 1967. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 2-4.

espetáculo que supostamente aconteceu, com fotografias tiradas dos supostos participantes em outras circunstâncias. Com esta forma de transmitir a informação, com esta forma de “realizar” o evento inexistente, nas diferenças que surgiriam das versões separadas que cada transmissão faria do mesmo evento, o sentido do trabalho de arte apareceria. O trabalho começaria a existir no mesmo momento em que a consciência do espectador o constitui como tendo sido realizado.²²²



Fig. 78 – Eduardo Costa (1940 -), Raúl Escari (1944 -), Roberto Jacoby (1944 -), *Arte de los Medios de Comunicación, Happening para un jabalí difunto*, 1966, recorte de jornal

O tom do texto é propositivo e chama atenção para a palavra *manifesto*, entre parêntesis ao lado do título. A particularidade de sua prática artística reside na utilização dos meios de comunicação de massa como suporte para sua produção, pela apropriação de toda a sua estrutura para a divulgação de um happening que não aconteceu de fato. O falseamento das informações e sua dispersão pelos vários canais de transmissão (impressos, televisivos, radiofônicos) são, para os artistas, um meio para que as várias versões do

²²² Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby, 1966. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 2-3. [Minha tradução, ênfase no original]

trabalho se realizem e, assim, seu sentido apareça. As fotografias dos supostos participantes do happening são enviadas para os canais de difusão como registro, juntamente com uma legenda e a descrição dos dados do evento; mesmo que os retratem em outras circunstâncias, elas assumem o papel de prova irrefutável, valendo-se da ideia aceita de que a fotografia é uma evidência de realidade – um dos seus atributos mais afirmados e difundidos ao longo do tempo e que se coloca como concepção dominante, principalmente no universo dos meios de comunicação de massa e de seus consumidores. Ao falsear uma informação que é transmitida com valor de verdade, os artistas colocam em xeque toda essa concepção de fotografia, minando ou contaminando este trânsito que, corriqueiramente, é tomado como certo.

Isso não quer dizer, no entanto, que uma fotografia não possa ser vaga. Aliás, a adição de legendas, como frequentemente é o caso em fotografia de imprensa, serve precisamente para superar o que – de acordo com o uso que queremos fazer da fotografia – pode ser visto como uma certa vagueza na representação fotográfica. Essa adição de índices suplementares (nomes de pessoas fotografadas, identificação do local e de eventos, e assim por diante) permite que se determine melhor o objeto fotográfico de acordo com a finalidade disponível. Isso demonstra que nós deveríamos evitar ver o dicente como a *essência* da fotografia, pois a interpretação de um signo é determinada tanto por seu potencial semiótico quanto pelo uso que é feito dele de acordo com um fim epistêmico dado (aquilo que buscamos saber ao usar o signo). Reconhecidamente, não pode haver dúvida de que imagens fotográficas têm o potencial “nelas mesmas” de ser interpretadas como signos factuais.²²³

A atribuição de uma legenda, que identifica os participantes do happening e descreve o evento, cria esse vínculo entre imagem e texto que compõe a informação e lhe possibilita acomodar-se no espaço dos meios de comunicação por mimetizar um procedimento padrão. Ao oferecer um contexto maior que engloba as diferentes *provas* do acontecimento, o texto assume um papel comprobatório e identificador, determinando e direcionando a leitura da imagem. No mundo em geral, para onde se destinam os trabalhos de Eduardo Costa, Raúl Escari e Roberto Jacoby, as fotografias nunca são isoladas, não estão dentro de uma moldura que as separa por intervalo; ao invés disso, são lançadas no torvelinho de informações que compõem os meios de comunicação de massa e passam a fazer parte desse emaranhado de dados de proveniências e objetivos díspares.²²⁴ No caos

²²³ LEFEBVRE. In ELKINS, 2007, p. 240. [Minha tradução, ênfase no original]

²²⁴ “A inteligibilidade da fotografia não é uma coisa simples; fotografias são *textos* inscritos em termos do que nós podemos chamar ‘discurso fotográfico’, mas este discurso, como qualquer outro, engaja discursos para além dele mesmo, o ‘texto fotográfico’, como qualquer outro, é o local de uma complexa

que passam a habitar, produzem seu significado com as várias partículas informacionais espalhadas por diferentes canais, que eventualmente colidem quando um mesmo sujeito entra em contato com “notícias” provenientes de diferentes meios.



Fig. 79 – Eduardo Costa (1940 -), Raúl Escari (1944 -), Roberto Jacoby (1944 -), *Arte de los Medios de Comunicación, Happening para un jabalí difunto*, 1966, recorte de jornal, detalhe

'intertextualidade', uma série de sobreposições de textos prévios 'tomados como garantidos' em uma conjuntura cultural e histórica particular. Estes textos prévios, aqueles *pressupostos* pela fotografia, são autônomos; eles desempenham um papel no texto real mas não aparecem nele, eles estão latentes no texto manifesto e só podem ser lidos através dele 'sintomaticamente' (de fato, como o sonho na descrição de Freud, o imaginário fotográfico é tipicamente *lacônico* – um efeito refinado e explorado em publicidade). Tratando a fotografia como um texto-objeto, a semiótica 'clássica' mostrou que a noção de *imagem* 'puramente visual' não é nada além de uma ficção edênica. Para além disso, no entanto, qualquer especificidade que possa ser atribuída à fotografia no nível da 'imagem' é inextricavelmente aprisionada dentro da especificidade dos atos sociais que detêm a intenção da imagem e seus significados: fotografias de notícia ajudam a transformar a crueza contínua do fluxo histórico no produto 'notícia', instantâneos domésticos caracteristicamente servem para legitimar a instituição da família, e assim por diante. Para qualquer prática fotográfica, matérias dadas (fluxo histórico, experiência existencial da vida familiar, etc.) são transformadas em um tipo identificável de produto por homens e mulheres usando métodos técnicos particulares e trabalhando dentro de instituições sociais particulares. As 'estruturas' significantes que os primeiros semióticos encontraram na fotografia não são autogeradas espontaneamente, elas se originam em determinados modos de organização humana. A questão do significado, portanto, deve ser constantemente referida às formações social e psíquica do autor/leitor, formações existencialmente simultâneas e coextensivas mas teorizadas em discursos separados, dentre os quais o marxismo e a psicanálise foram os que mais informaram a semiótica em seu movimento para apreender as determinações da história e o sujeito na produção de sentido." BURGÍN, Victor. *Looking at Photographs*. In BURGÍN, 1988, p. 144-5. [Minha tradução, ênfase no original]

Para além do procedimento de Eduardo Costa, Raúl Escari e Roberto Jacoby, que expõem com muita objetividade e clareza a fluidez da informação fotográfica na sua inserção social, o uso da fotografia como documento assume uma função significativa no contexto artístico das décadas de 1960 e 1970, na produção e divulgação de inúmeros trabalhos de arte, que, efêmeros ou inatingíveis por alguma circunstância, usam a fotografia como uma mediação: ela é externa ao trabalho e, portanto, capaz de documentá-lo.



Fig. 80 – Nancy Holt (1938 -), *Sun Tunnels*, 1973-76

Por um lado, tal registro é percebido como insuficiente para dar conta da obra como um todo, por capturar sempre somente um fragmento, um ponto de vista, uma parcela da obra, o que em muitos casos traz como consequência que a documentação seja feita por inúmeras tomadas, somente assim capazes de mostrar os vários aspectos do trabalho [Fig. 86]. Por outro lado, muitas vezes, a fotografia é o único meio de divulgação do trabalho, exposição ou mesmo de venda, o que faz com que assuma uma importância progressivamente maior, na medida em que se generaliza no campo da arte.

Um dos usos da fotografia é fornecer as coordenadas de trabalhos de arte ausentes. *Earthworks*, por exemplo, tais como os de Robert Smithson, podem às vezes ser experienciados no local, mas não por muito tempo e não por muitas pessoas. A documentação distribui e torna consultável o trabalho de arte que é inacessível, digamos, em um deserto, ou efêmero, feito de flores. O registro fotográfico é comprobatório, mas não é uma reprodução no sentido em que uma pintura compacta ou um objeto sólido podem

ser reproduzidos como uma unidade legível. A fotografia documental é um solo para a crença de que algo aconteceu.²²⁵

No final da década de 1960, como demonstra a passagem acima do texto de Lawrence Alloway para a exposição *Artists and Photographs* de 1970, esse procedimento já está disseminado e aceito, constituindo-se em uma forma padrão de divulgação de trabalhos de performance, land art, site specific, etc.. Para Nancy Holt, “Palavras e fotografias do trabalho são traços de memória, não arte. Na melhor das hipóteses, são incentivos para as pessoas irem ver o trabalho real.”²²⁶ Pura documentação, sem existência autônoma, a fotografia serve a um propósito, sua função aqui se assemelha à que desempenha na medicina ou na antropologia: é informação, transmissão de dados – e se torna descartável assim que sua função é cumprida –, mesmo que o mercado não tenha deixado que isso acontecesse²²⁷.

Todas as nossas declarações têm algum tipo de natureza física, elas são muito simples, elas nunca explicam nada, elas não são teóricas, são declarações em que eu posso dizer que eu ando até a parede, eu toco a parede, eu estou golpeando a parede com meu corpo; esta é a minha parte. A parte de Ulay é correr de encontro à parede, tocá-la, golpeá-la, a mesma coisa... nós começamos com um tipo de semelhança sincronizada, podemos dizer isso racionalmente no começo... e depois chegamos ao ponto em que cada um de nós funciona sozinho. Nesse momento não há mais nenhum contato, mesmo em uma peça como a peça do cabelo, naquele momento, depois de sete ou dez horas, a conexão com o cabelo existe formalmente, são dois corpos fazendo a mesma coisa, mas por dentro existem separações... e depois da performance nos sentimos completamente vazios, realmente sem sentimentos, absolutamente longe de tudo, e quando somos confrontados com o vídeo, as fotografias, há sempre alguma coisa faltando, nenhuma documentação pode lhe dar a sensação do que aquilo foi, porque não pode ser descrito, é tão direto, na documentação falta a intensidade, os sentimentos que estavam lá. E eu acho que é por isso que a performance é uma coisa tão estranha – a performance que você faz no tempo fixo e naquele tempo fixo que você vê todo o processo e vê o desaparecimento do processo no mesmo momento e, depois, você não tem nada, você só tem a memória.²²⁸

²²⁵ Lawrence Alloway. *Artists and Photographs*, 1970. In: FOGLE, 2003, p. 20. [Minha tradução]

²²⁶ Nancy Holt. *Sun Tunnels*, 1977. In: STILES&SELZ, 1996, p. 540. [Minha tradução]

²²⁷ Robert Smithson faz uma análise bastante ácida sobre o mercado de arte e a forma como este transforma ideias em mercadoria em um declaração de 1972, *Production for Production's sake*. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 284.

²²⁸ Marina Abramovic e Ulay. *Dialogue with Heidi Grundmann*, 1978. In: STILES&SELZ, 1996, p. 758-9. [Minha tradução]



Fig. 81 – Marina Abramovic (1946 -) e Ulay (Frank Uwe Laysiepen, 1943 -), *Relation in Time*, 1977

Ao lançar mão da fotografia, muitos artistas estão simplesmente interessados na circulação do trabalho, e não na fotografia em si, que é vista como algo externo à produção, o que faz com que às vezes um fotógrafo seja contratado para realizar esta função, considerada objetiva; a fotografia é um meio que *dá a ver* uma realidade outra e seu valor está em ser o mais fiel, o mais *transparente* possível. E mesmo possuindo essa função tão específica, para artistas como Marina Abramovic e Ulay²²⁹ a documentação não faz jus à sua experiência, ela seria parcial e precária para reter adequadamente o evento que registra – a fotografia mostraria uma aparência, que é um aspecto do trabalho que os próprios artistas nem sempre reconhecem em sua prática; ela não estabeleceria uma conexão direta com a experiência da realização do trabalho e, muitas vezes, é produzida independente da vontade dos artistas, como parece ser o caso na declaração de Abramovic. A apreensão da fotografia como documento que registra e transmite informações assume importância no contexto artístico dos anos 1960 e 1970 na medida em que trabalhos de land art, performance, process art, instalações, etc., demandam um meio de difundir sua existência, mesmo como resíduo ou simples comprovação.

²²⁹ Acredito que este posicionamento seja típico deste período e da produção em conjunto com Marina Abramovic, já que Ulay tem formação em fotografia e a utiliza como documentação no decorrer de sua carreira, especialmente a Polaróide.

Um trabalho de arte é uma *comprovação* de que um artista *propôs* um trabalho de arte. Uma *declaração de uma testemunha ocular* é uma comprovação de que um artista propôs um trabalho de arte. Mas provas *documentais* (i.e. uma *fotografia*) são *mais conclusivas*. Uma *pintura* é uma prova documental de que um artista propôs um trabalho de arte.²³⁰

Nessa brincadeira com o pensamento lógico, Richard Hamilton opõe e justapõe elementos na afirmação da relação entre o trabalho e sua exterioridade: uma fotografia parece mais próxima da realidade na afirmação da existência de algo do que o relato de alguém; quase como se fosse possível ver por si mesmo, e ainda guardar este registro tão verdadeiro e concreto quanto uma pintura, por exemplo.

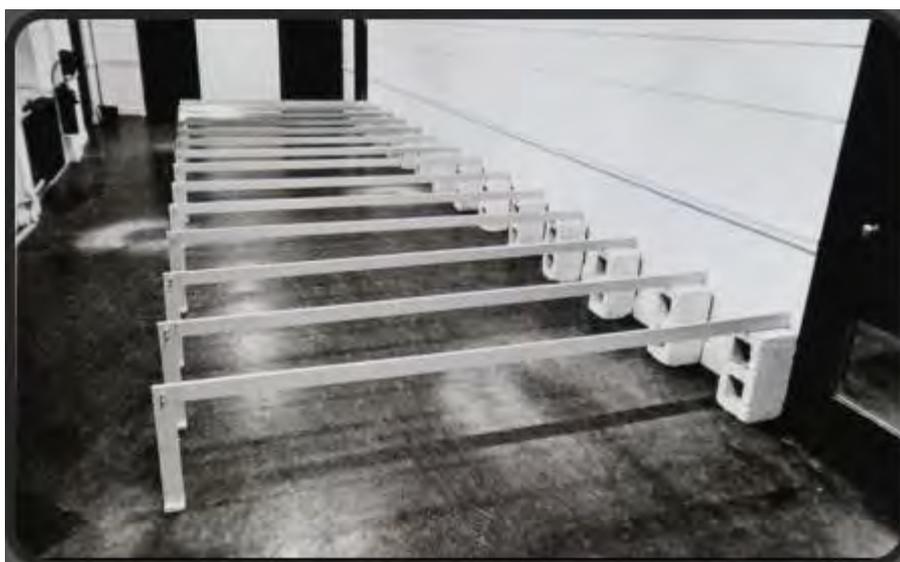


Fig. 82 – John Hilliard (1945 -), fotografia da exposição no Camden Arts Center, London, 1969

As relações que cada artista estabelece com a fotografia são diferentes pois derivam diretamente de suas práticas artísticas e suas necessidades, o que faz com que tenhamos um amplo espectro de possibilidades.

Meu uso de fotografias originalmente vem de fazer escultura e precisar de evidência documental, e de um reconhecimento subsequente de que aqueles documentos eram quase sempre empregados como os únicos representativos do trabalho – tornando-se, assim, artefatos de primeira ordem, ainda que por padrão. Eu comecei primeiro a deliberadamente estender e melhorar o uso de fotografias como substitutos viáveis e então a examinar os problemas inerentes àquele uso da fotografia. [...] Eu valorizo as propriedades peculiares das fotografias, em que o espaço e o tempo são congelados em uma estase irreal que convida a um escrutínio anormalmente objetivo, e eu gosto de sua forma

²³⁰ Richard Hamilton. *Propositions*, 1971. In: STILES&SELZ, 1996, p. 300. [Minha tradução, ênfase no original]

discreta (inicialmente, expandindo um excesso material que eu achava intrusivo, deprimente e desperdiçador).²³¹

Para artistas como John Hilliard, a distância entre a fotografia e a prática artística é encurtada e a fotografia transita pelos fazeres, mesmo que tenha uma função estritamente documental – é incluída no planejamento do trabalho. Isto implica uma integração da fotografia aos procedimentos de realização e algum tipo de encenação para a câmera, ou seja, a documentação já é percebida como inevitável – e muitas vezes desejável – no processo de produção e é acionada em momentos diferentes registrando as etapas da elaboração assim como o trabalho finalizado. Na década de 1970, John Hilliard possui uma produção intensa de fotografias como trabalhos de arte estendendo o interesse que resulta do processo descrito na declaração acima.



Fig. 83 – John Hilliard (1945 -), *Describing a Trajectory: camera as a projectile*, 1971

Esse conjunto de dados, produzido em paralelo, é tratado como um resíduo, mas que encerra algum valor: ele é o que será mostrado e difundido pelos diversos canais, sejam as paredes de galerias e museus ou as páginas de um catálogo ou uma revista, ou

²³¹ John Hilliard. *Artist's Statement*, 1974. In: CAMPANY, 2008, p. 274. [Minha tradução]

ainda um panfleto; a fotografia age como prova de que o trabalho existiu, ou existe, e possibilita sua circulação.

Avalanche: Então, aquilo em que você está realmente interessado são as ideias dentro desse meio.

Jan Dibbets: Sim, muito mais do que a escala. E a documentação sobre o trabalho também não é de real importância para mim. Já fiz muitos trabalhos sem tirar fotografias.

Avalanche: Mas algumas pessoas dizem que a fotografia se torna o trabalho, em certo sentido, porque o trabalho é destruído, e a fotografia é o que as pessoas veem.

Jan Dibbets: Bem, eu estou tentando desenvolver algo, e sinto que ainda não estou no final do desenvolvimento.

Avalanche: Você está tentando desenvolver as ideias mais do que os trabalhos materiais eles mesmos.

Jan Dibbets: Sim, mas eu também sinto que preciso corrigir o que fiz antes.²³²

Os entrevistadores da revista *Avalanche* enunciam algo que parece ser uma prática estabelecida, um *modo* de apresentação de trabalhos de arte que se generaliza nas décadas de 1960 e 1970; mas a formulação da pergunta demonstra uma confusão entre o que é o trabalho de arte e o que é utilizado como meio de difusão do trabalho. Em minha visão retrospectiva, no entanto, o registro do trabalho se torna, em termos absolutos, algo muito diverso do trabalho que é registrado. É claro que aprendemos isso com as experiências dos trabalhos realizados a partir das décadas de 1960 e 1970 que proveem status distintos para estes dois objetos conectados, mas ontologicamente diferentes. O fato de ser *o que as pessoas veem* não opera uma transfiguração fundamental na fotografia de registro em trabalho de arte; e, por outro lado, a efemeridade ou a inacessibilidade fazem parte do trabalho na medida em que são as condições de sua existência, independentemente dos documentos que o perpetuam e difundem.

²³² Jan Dibbets. "DIBBETS": *Interview with Liza Bear and Willoughby Sharp*, 1970. In: STILES&SELZ, 1996, p. 659. [Minha tradução]



Fig. 84 – Jan Dibbets (1941 -), *12 Hours Tide Object with Correction of Perspective*, praia Maasvlakte, 1969

Mas é um fato que progressivamente a fotografia aparece nas paredes de galerias e museus ou publicações, seja como registro do trabalho ou como o trabalho mesmo.

Avalanche: E uma fotografia?

Dennis Oppenheim: Ok, ou uma fotografia. Eu não sou tão sintonizado com fotos como Mike [Michael Heizer] é. Eu realmente não mostro fotos como tais. No momento eu estou completamente indiferente quanto à apresentação do meu trabalho; é quase como uma convenção científica. Agora, Bob [Robert Smithson] está fazendo algo muito diferente. Seu non-site é uma parte intrínseca de sua atividade no site, enquanto que o meu modelo é apenas um resumo do que acontece lá fora e eu não consigo ficar tão animado com ele.²³³

Oppenheim aborda a apresentação de seu trabalho como uma contingência ou obrigatoriedade imposta pelo circuito artístico existente; apesar de ter inúmeros trabalhos posteriores a esta entrevista em que a fotografia é o trabalho final, neste momento ela é um instrumento de divulgação e nada mais. A referência à convenção científica é significativa pois remete ao cumprimento de um protocolo de apresentação e a um distanciamento deste produto; a fotografia é registro, informação visual de divulgação, um

²³³ Michael Heizer; Dennis Oppenheim; Robert Smithson. *Discussion*, 1968-9. In: STILES&SELZ, 1996, p. 535. [Minha tradução]

resumo, o meio mais adequado para que seus trabalhos, que são realizados em lugares ermos, e muitas vezes inacessíveis à maioria das pessoas, possam transitar pelos espaços expositivos.



Fig. 85 – Dennis Oppenheim (1938 -), *Direct Seeding*, projeto site-especific em Finterwolde Holanda, 1969

Para Robert Smithson, no entanto, as funções que uma fotografia pode assumir na prática artística – ser o registro ou o trabalho de arte em si –, confundem-se na sua produção e, em sua entrevista com Norvell, tal fluidez aparece quando ele aborda o site, o nonsite²³⁴ e os deslocamentos de espelho.

As fotografias são a contração mais extrema, porque reduzem tudo a um retângulo e encolhem tudo. Isso me fascina. Existem três tipos de trabalho que eu faço: os nonsites, os deslocamentos de espelho, e os mapas de terra ou mapas de material. Os espelhos são superfícies desconectadas. A pressão da matéria-prima contra a superfície espelhada é o que provê a sua estabilidade. As superfícies não estão conectadas da forma como estão nos nonsites. Os mapas de terra, por outro lado, são deixados nos locais. Por exemplo, eu tenho um projeto pendente no Texas que vai envolver um mapa grande e oval do mundo que existia na era cambriana. Como o mapa de uma ilha pré-histórica que eu construí em areia movediça em Alfred, Nova Iorque. O mapa foi feito de pedra. Ele afundou lentamente.

²³⁴ N.T. Aqui serão mantidas as palavras em inglês *site* e *nonsite* pois são usadas como conceitos por Smithson.

Nenhum site existe de fato; eles estão completamente perdidos no tempo, de modo que os mapas de terra apontam para sites inexistentes, enquanto que o nonsite aponta para sites existentes, mas tende a negá-los. As peças de espelho caem em algum lugar entre a borda e o centro. A fotografia é uma forma de focar no site. Talvez desde a invenção da fotografia temos visto o mundo através de fotografias e não o contrário. Em certo sentido, a percepção tem de decantar-se de velhas noções de naturalismo ou realismo. Você tem de lidar apenas com os fundamentos da matéria e da mente, completamente privado de quaisquer interesses antropomórficos. Meu trabalho é também sobre isto – a interação entre mente e matéria. É uma ideia dualista que é muito primitiva... Eu considero as ideias unitárias fáceis ou gestálticas da falácia expressiva um alívio depois dos horrores da dualidade. A aparente reconciliação parece oferecer algum tipo de alívio, algum tipo de esperança...²³⁵

Nos três tipos de trabalho, Smithson produz um colapso pela sua intervenção: seja pela extração e deslocamento de materiais para o nonsite [Fig. 88]; a inclusão dos espelhos na natureza, que, com os deslocamentos de espelho, provoca uma interpenetração do céu com os elementos do ambiente quase como uma colagem [Fig. 133]; ou pela construção de lugares inexistentes nos sites ou mapas [Fig. 87]. A função da fotografia em tal contexto fica muito clara, pois ela dá vazão, e resolução, a um desejo de apropriação operacionalizado pela miniaturização; o que é muito significativo no caso de trabalhos em que a apreensão a olho nu é inviabilizada pela sua dimensão, localização ou efemeridade. Fotografar o site se torna um procedimento análogo à coleta de elementos para o nonsite; ambos se apresentam na sala de exposição como relíquias, e se conectam ao evento de origem: no caso do nonsite pela transposição de elementos de um lugar para o outro, em que o material exposto foi efetivamente retirado do seu lugar de origem; e, no caso do site e dos deslocamentos de espelho, pela fotografia que atesta a ocorrência de um evento inatingível, por ser efêmero e/ou distante. Como para Dibbets²³⁶, a fotografia é um

²³⁵ Estes fragmentos foram editados por Robert Smithson em conjunto com Lucy Lippard para publicação no livro *Six Years* em 1973, apesar da entrevista ter sido realizada em 1969. Robert Smithson. In: LIPPARD, 2001, p 89. [Minha tradução]

²³⁶ "Avalanche: Como isso se relaciona com trabalhos como o ambiente que você fez na Konrad Fischer Gallery, em Dusseldorf?"

Jan Dibbets: Em primeiro lugar, eu tinha planejado levar uma situação que era ao ar livre [outdoor] para o interior [indoor], para criar uma relação entre o espaço interior e os objetos que normalmente são encontrados no espaço exterior. Os galhos, a areia e a água que eu coloquei não eram para ser vistos como objetos. Sua importância reside na relação que criam com o seu ambiente. Há duas possibilidades quando você expõe em uma galeria: você pode exibir fotografias de um projeto, ou você pode pegar partes de projetos e colocá-las no interior, como as coisas na Fischer. Mas isso foi só uma pequena demonstração.

Avalanche: Então era como um esboço.

Jan Dibbets: Sim.

Avalanche: E este é apenas um substituto um pouco melhor para uma fotografia.

Jan Dibbets: Eu pensei assim naquele momento, porque então as pessoas não poderiam absolutamente reconhecer um trabalho em uma foto.

atestado de existência, um dispositivo que permite um deslocamento ou trânsito entre um lugar e outro, ou um estado e outro, ao mesmo tempo em que possibilita a apropriação.



Fig. 86 – Robert Smithson (1938 - 1973), *Asphalt rundown, Rome, Italy, 1969*

A fotografia propicia para Smithson um dispositivo não só de registro do trabalho, mas também de fazer, pois esta é a formalização escolhida para a apresentação dos trabalhos, pensada junto com o projeto de realização; ela é parte do protocolo de produção do site, por exemplo. A afirmação de que *desde a invenção da fotografia, temos visto o mundo através de fotografias e não o contrário*, assume aqui uma importância significativa se pensarmos no papel que ocupa em sua produção/poética. A mediação da imagem fotográfica para conhecer o mundo e o condicionamento do nosso olhar pelo costume de ver fotografias suscitam, no discurso de Smithson, a ideia da fotografia como um anteparo em que se aloja a visualidade da realidade e também seu estatuto de real. Pois a relação entre a representação e seu objeto estaria invertida, o que traz profundas implicações para as noções de naturalismo e realismo.

Avalanche: Mas isso não é uma concessão à sensibilidade orientada pelo objeto?

Jan Dibbets: Não, de forma alguma." Jan Dibbets, 1970. In: STILES&SELZ, 1996, p. 661-2. [Minha tradução]



Fig. 87 – Robert Smithson (1938 - 1973), *Broken Circle – Spiral Hill, Emmen, Netherlands, 1971*

A ideia da fotografia como um meio para conhecer o mundo pode ser relacionada com a *febre* da segunda metade do século dezenove da fotografia de turismo, dos viajantes e exploradores²³⁷. Um ramo especializado em explorações topográficas, que tinham por função produzir conhecimento sobre a geografia do mundo, principalmente porque naquele momento apenas fotógrafos profissionais manipulavam o complexo equipamento²³⁸. No entanto, o registro do exótico, que preenche os livros e os álbuns de fotografia dos exploradores ainda hoje, se transforma, com Smithson e outros artistas, no registro do banal, de um conteúdo que não é imediatamente reconhecível como *fotografável*.

²³⁷ “A marca registrada da segunda metade do século dezenove era o gosto por descobertas de todo tipo, particularmente de novos povos, nações, lugares e paisagens. Esta ‘necessidade de saber’ era reforçada pela atração pelo exótico, por um gosto prevalecente pelo pitoresco, pela expansão colonial, e pelo crescimento do turismo. Era também alimentado por incontáveis revistas que eram progressivamente ilustradas ‘com fotografias’. Viagens sistemáticas de exploração fotográfica, o fato de que os estúdios se espalharam por cidades que haviam se tornado lugares de parada para turistas, e o advento dos editores e distribuidores fotográficos, tudo combinado para fazer do mundo um lugar mais móvel, menos fechado. A aceitação da diversidade do mundo também trouxe consigo riscos econômicos, desconfiança social, e lutas de poder. Estes eram particularmente visíveis nas exposições internacionais que aconteceram até o final do século.” HEILBRUM, Françoise. *Around the World: Explorers, travelers, and tourists*. In: FRIZOT, p. 149. [Minha tradução, ênfase no original]

²³⁸ Sobre a “parafernália” dos fotógrafos viajantes ver: GAUTRAND, Jean-Claude. *The traveler’s paraphernalia*. In: FRIZOT, 1998, p. 158.



Fig. 88 – Robert Smithson (1938 - 1973), *Non-site*, 1968

Com relação aos trabalhos abordados nesta entrevista, Smithson apresenta uma compreensão da fotografia como documento, mas que assume um papel em sua prática: a fotografia dá a ver o trabalho, mas de uma forma especificada por ele; não é qualquer registro, porque feito e controlado pelo próprio Smithson, o que faz toda a diferença pois determina *como* o trabalho será visto e circulará.

O controle sobre a circulação do trabalho faz parte da prática de vários artistas neste período, algo que progressivamente assume importância. Na descrição da *Peça de Dança* de Bruce Nauman, de 1968, semelhante controle aparece como a indicação de como ele ocupará as páginas que lhe são destinadas na publicação da exposição: “As minhas cinco páginas do livro serão fotografias publicitárias do dançarino contratado para fazer a minha peça, com o seu nome afixado.”²³⁹ O que Nauman propõe é ainda um outro

²³⁹ A declaração completa especifica outros elementos do trabalho: “Você deve contratar um dançarino para realizar o seguinte exercício cada dia da exposição por 20 minutos ou 40 minutos mais ou menos no mesmo horário cada dia. O dançarino, vestido em roupas do dia-a-dia ou de exercício, vai entrar em uma sala grande da galeria. Os guardas vão esvaziar a sala, somente permitindo que as pessoas observem através das portas. Dançarino, olhos para frente, evitando contato com a audiência, mãos entrelaçadas atrás do pescoço, ombros para frente, anda em torno da sala levemente encurvado, como se o teto fosse 6 polegadas ou um pé mais baixo que sua altura normal, colocando um pé em frente ao outro, calcanhar tocando os dedos, muito devagar e deliberadamente.

É necessário ter um dançarino ou pessoa de presença anônima profissional.

Ao final do período, o dançarino vai embora e os guardas novamente permitem que as pessoas entrem na sala.

tipo de colapso da ideia de divulgação de sua produção, é como se ele se apropriasse do dançarino pelo período da exposição e seus retratos divulgassem *o que* está exposto e não a performance sendo executada, ao mesmo tempo em que esta *propaganda* devolve a identidade ao dançarino por divulgar seu nome; ele é, para Nauman, um profissional qualquer, escolhido por outros de acordo com suas especificações. Aqui, o artista pensa a publicação como um meio independente, com sua lógica própria e circuitos de distribuição e não simplesmente como espaço de divulgação.

Esta ação de Nauman será tomada aqui como uma peça de transição, não dada pela temporalidade no sentido de estar entre um evento anterior e outro posterior, mas por se colocar entre dois usos da fotografia: um procedimento que aponta para o registro e a documentação, com o objetivo de divulgar o trabalho que é apresentado na exposição e, ao mesmo tempo, outro procedimento que por sua vez toma a fotografia como assunto, como prática.

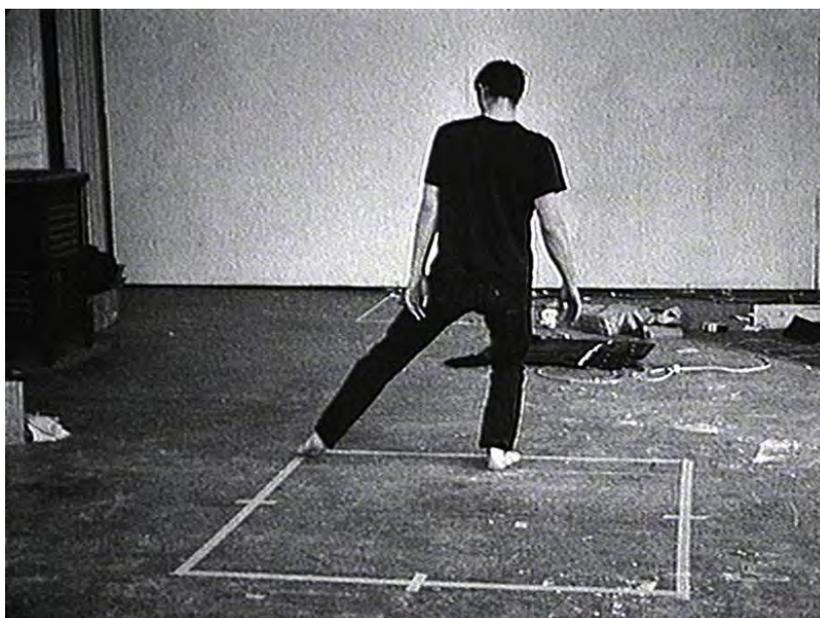


Fig. 89 – Bruce Nauman (1941 -), *Dance or Exercise on the Perimeter of a square*, 1965

Se não for possível financiar um dançarino para todo o período da exposição, uma semana será satisfatória, mas não menos.

As minhas cinco páginas do livro serão fotografias publicitárias do dançarino contratado para fazer a minha peça, com o seu nome afixado.” Bruce Nauman. *Notes and Projects*, 1970. In: STILES&SELZ, 1996, p. 606. [Minha tradução]

3.2 A Fotografia Integrada à Prática

No segundo agrupamento relativo à presença da fotografia em trabalhos de arte, ela aparece integrada à prática artística de modo a fazer parte dos procedimentos realizados na produção do trabalho: fotografar torna-se uma das ações executadas pelo artista, dentro de um esquema maior que, normalmente, contém uma série de outros elementos, passos, meios, ações. O ato de fotografar se torna um evento ou uma ação em algo que se aproxima de uma performance – podendo ou não ser realizada em frente a um público. O resultado da operação fotográfica subordina-se ao quadro geral, o que significa dizer que o produto-fotografia é contingente e aceito como tal – aqui, um elemento de acaso está incluído no processo, ocasionando uma certa imprevisibilidade no resultado da ação.



Fig. 90a – Vito Acconci (1940 -), *Jumps*, 1969

Jumping holding camera: 5 broad-jumps along country path – at the end of each jump, snap shutter as I hit ground. Title: Jumps. Place: Saugerties, N.Y.. Time: Oct 12, 1969 late afternoon. [Pular segurando a câmera: 5 pulos amplos ao longo de caminho no campo – no final de cada pulo, acionar disparador assim que eu atingir o chão. Título: Jumps. Lugar: Saugerties, N.Y.. Data: 12 de outubro, 1969 final da tarde. Minha tradução]

O estabelecimento dos passos, procedimentos, circunstâncias para a realização do trabalho, no entanto, determina de antemão escolhas visuais como parâmetros que dão origem a um espectro de possibilidades. Como, por exemplo, no trabalho de Vito Acconci em que ele se detém em frente a uma paisagem segurando a câmera na altura do estômago e uma fotografia é tirada cada vez que ele aterrissa no chão depois de um salto [Fig. 90a]; pode-se prever, pelos parâmetros da ação (e pelo tipo de equipamento utilizado), que as fotografias sairão borradas, tremidas, com o horizonte desnivelado, etc. [Fig. 90b]. Nesse sentido, existe alguma projeção do que pode acontecer, mas o objetivo não é atingir este ou aquele resultado específico e sim completar a ação.



Fig. 90b – Vito Acconci (1940-), *Jumps*, 1969, fotografias que compõem o trabalho 4/5.

Semelhante procedimento pode até mesmo ser visto como uma estratégia dupla que, por um lado, desvia da produção de objetos para contemplação, que dependeriam de uma concentração das habilidades técnicas do artista/fotógrafo, como no caso da fotografia artística ou modernista de Alfred Stieglitz, por exemplo; e, por outro, estabelece uma condição de tolerância para a aceitação do resultado alcançado, independente de qual seja, quase como uma aplicação da *indiferença visual* de Duchamp. Desde que as instruções/tarefas sejam realizadas de acordo com o que foi preestabelecido – as ações sejam desenvolvidas, as ideias sejam executadas –, os produtos ou subprodutos resultantes são aceitos, pois são como dados coletados na ação.

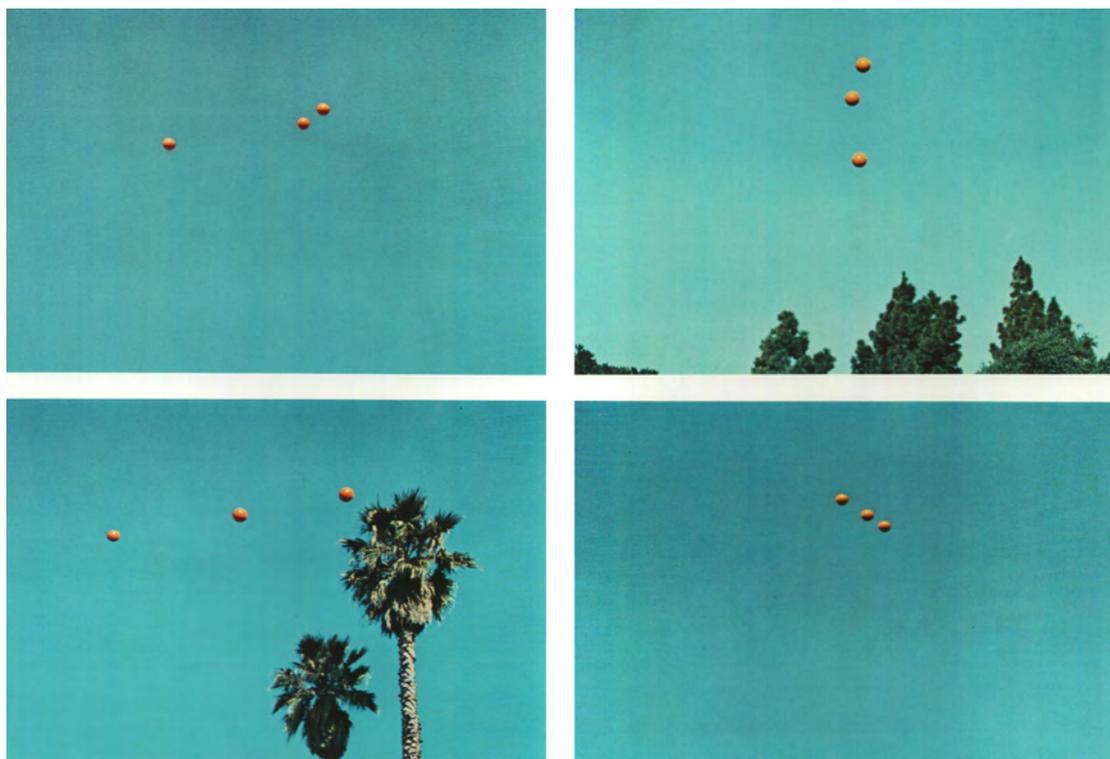


Fig. 91 – John Baldessari (1931 -), *Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of Thirty-six Attempts)*, 1973, fotografias que compõem o trabalho. [Jogar Três Bolas no Ar para Conseguir uma Linha Reta (Melhor de Trinta-e-seis tentativas)]

Cabe observar que, para a apresentação do trabalho nem sempre todo material produzido é mostrado, o que leva à conclusão de que existe um processo de seleção; mas, de acordo com o que pude constatar, parece que a escolha das fotografias resultantes não é determinada por suas supostas qualidades estéticas ou artísticas, e sim por se aproximarem ou coincidirem com parâmetros previamente estabelecidos, como no caso do trabalho *Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best Of Thirty-Six Attempts)*, 1973 de John Baldessari [Fig. 91], em que o próprio título nos informa o número total de tentativas/fotografias tiradas e o trabalho final apresenta os resultados que alcançaram o objetivo, ou mais se aproximaram dele; ou, a escolha pode ser determinada por uma adequação à apresentação do trabalho, como no livro *Twentysix Gasoline Stations*, de 1962/63, de Edward Ruscha [Fig. 13], em que a escolha e organização das fotografias subordinam-se ao layout do livro e ao número 26 previamente definido; ou, ainda, a seleção pode simplesmente não fazer parte do trabalho, como no caso de *Twelve Pictures* [Fig. 92] de 1969 de Vito Acconci, em que todas as fotografias produzidas no evento são apresentadas.



Fig. 92 – Vito Acconci (1940 -), *Twelve Pictures*, 1969, 12 cópias em saís de prata 5,4x6cm cada

Integrando o processo de fazer, a fotografia se torna um mecanismo que produz um (ou um dos) subproduto(s) de toda ação, sendo adequada para a posterior apresentação do trabalho em espaços expositivos, como algo “visual” que pode ser exposto, às vezes junto com outras informações que circunscrevem a sua realização, explicam ou simplesmente informam sobre outras etapas. O trabalho de arte, como o recebemos ainda hoje ou como foi exposto na sua época, é uma conjunção da execução do projeto, da ação, da performance, do evento – muitas vezes sugerido por um texto que pode acompanhar ou compor o título –, e a fotografia, que aqui é um meio e não um fim em si mesma.

Abordando o trabalho de Ed Ruscha, Margaret Iversen denomina esta apropriação da fotografia de “performativa”, e assim a define:

A forma como os “event scores” e performances do Fluxus enquadram ou apontam para algo no mundo esclarece o uso “performativo” da fotografia de Ruscha nos seus livros. A fotografia performativa inicia com uma instrução ou regra que é executada por meio de uma performance. O uso do termo “performativo” neste contexto tem o intuito de invocar a diferença entre performance e performatividade. Valendo-se da crítica de Jacques Derrida à teoria de J. L. Austin da “elocução performativa” em *How to do Things with Words*, Peggy Phelan define uma “performance” como um evento único e espontâneo no tempo presente que não pode ser repetido ou adequadamente capturado em filme ou vídeo. Esta noção radical de performance surge da hostilidade de alguns artistas da performance, site-specific e land art à foto-documentação. Em contraste, o termo “performatividade” assinala uma consciência do modo como o gesto presente é sempre uma iteração ou repetição de atos precedentes. Ele, por consequência, aponta para a dimensão coletiva do discurso ou da ação. É claro, Derrida iria objetar que não existe algo assim como uma “performance” que não seja uma repetição, desde que a “iteratividade é uma característica estrutural de toda marca”. Para ele, é impossível distinguir entre uma afirmação citacional

por um lado, e afirmações singulares, originais por outro. Isto é porque a intenção de dizer ou fazer alguma coisa nunca pode ser inteiramente presente para si mesma; está sempre em operação o que ele chama de um "inconsciente estrutural". A distinção é, não obstante, útil para se pensar sobre diferentes práticas artísticas e sobre os objetivos associados a elas. O termo "performativo" é normalmente usado em escritos críticos de uma forma menos precisa para significar trabalho com um elemento de performance, mas eu gostaria de vê-lo reservado para o trabalho daqueles artistas que estão interessados em deslocar a espontaneidade, a auto-expressão e a imediatidade ao colocar em jogo a repetição e o inerente caráter iterativo da instrução. A prática fotográfica que eu tenho em mente é também performativa no sentido em que a instrução faz algo acontecer mais do que descreve um estado dado das coisas. Fotografia performativa envolve uma abdicção parcial do controle autoral, em favor do acidente, do acaso ou de circunstâncias imprevistas.²⁴⁰

Na fotografia performativa *a instrução faz algo acontecer*, determina as condições iniciais de um experimento, mas não seu resultado. Para Iversen, o ato fotográfico é alterado em sua refuncionalização dentro de um exercício performativo. Esta noção de performatividade, na sua diferença em relação à performance, possibilita perceber uma sutileza na apropriação da fotografia naquelas produções artísticas que se referem a uma repetibilidade, implicada pela iteração proveniente da subordinação da fotografia a uma regra ou instrução. Seria possível pensar aqui em uma instrumentalização da fotografia, como um meio para a execução do trabalho.



Fig. 93 – Dóra Maurer (1937 -) *Parallel Lines - Race (with Zoltán Lábás) Interaction for two cameras - with explanation*, 1977, 8 cópias em saís de prata e desenho em papel 40x30cm cada, detalhe [Linhas Paralelas – corrida (com Zoltán Lábás) Interação para duas câmeras – com explicação. Minha tradução]

²⁴⁰ IVERSEN, Margaret. *Auto-maticity: Ruscha and performative photography*. In: COSTELLO&IVERSEN, 2010, p. 15-16. [Minha tradução, ênfase no original]

No entanto, com o intuito de estender o âmbito de operacionalização do conceito de fotografia performativa, é preciso compreender o termo “instrução” em um sentido ampliado, que vá desde uma ideia que não foi necessariamente formulada ou enunciada *a priori*, até a descrição posterior de um processo, incluindo-se o estabelecimento de um roteiro de ações encadeadas. Esse tipo de instrumentalização da fotografia e sua inclusão no processo de produção, que pode ser nomeada de performativa, está presente em um número considerável de práticas artísticas. Da mesma forma, é necessário enfatizar a palavra *parcial* na proposição da *abdicação parcial do controle autoral*, sugerida por Iversen, pois, dentro do contexto em que esses trabalhos são produzidos, a autoria, se é estabelecida em termos diversos daqueles evidentes na produção de Cartier-Bresson, por exemplo, ela é, não obstante, tão presente quanto. Percebo inclusive uma ênfase no controle autoral naqueles trabalhos em que os parâmetros para a ação são minuciosamente determinados e os passos de execução rigorosamente seguidos, mesmo que o acaso esteja incluído no processo. A autoria de um trabalho pode ser determinada – de acordo com Foucault no texto *O que é um autor?*²⁴¹, como discutido no Capítulo 2 –, no sentido de uma função em que o nome do autor opera como um aglutinador da “obra”, um *corpus* definido *a posteriori*, e portanto dependente da reunião dos trabalhos executados e “assinados” por alguém. No caso dos artistas cujos discursos são aqui analisados, a função autor exerce uma força intensa na apropriação dos trabalhos. Mesmo que naquele momento exista uma discussão muito séria sobre autoria, com a veemente rejeição da figura do *gênio criador*, que pode colocar o autor sob uma cortina de fumaça, a autoria continua sendo uma constante na produção artística. Os artistas assumem a autoria de seus trabalhos, os divulgam e expõem; é perceptível, assim, uma mudança na constituição desta figura, mas não seu enfraquecimento.²⁴²

²⁴¹ FOUCAULT, 2006, p. 264-298.

²⁴² Um caso que evidencia tanto a mudança na constituição da figura do autor quanto sua força neste período é o de Lawrence Weiner. Para a exposição *January 5-31, 1969*, organizada por Seth Siegelau, Weiner elabora uma declaração para ser publicada no catálogo, que depois é repetida inúmeras vezes e se torna famosa: “1. O artista pode construir a peça; 2. A peça pode ser fabricada; 3. A peça não precisa ser construída; Todos sendo iguais e consistentes com a intenção do artista, a decisão quanto à condição fica por conta do receptor na ocasião de recebimento.” Weiner, 1969. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. xxi. [Minha tradução] No entanto, na entrevista com Patricia Norvell em 1969, Weiner revela uma preocupação com o plágio de seu trabalho: “Patricia Norvell: Bem, você também se depara com o problema da autenticidade, no entanto, porque outras pessoas podem estar fazendo a mesma coisa, e os artistas dizendo que a arte é deles.

Lawrence Weiner: Ah, bem, aí você se depara... Este é o problema padrão do plágio, e em 1969 qualquer um pode copiar qualquer coisa que queira, exatamente. Você não pode se preocupar muito com isso. Você sabe,



Fig. 94 – Marcel Duchamp (1864 - 1966), *Three Standard Stoppages*, 1913-14

McEvelley apresenta outros elementos que podemos articular às características elencadas por Iversen para pensar esses trabalhos que integram a fotografia à sua prática. Tomando o trabalho *Three Standard Stoppages* (1913-14) de Duchamp [Fig. 94] como uma espécie de paradigma (exemplo também citado por Iversen em seu estudo como exemplar da utilização da instrução na produção artística), McEvelley fala da introdução de *procedimentos de acaso* que deixam o trabalho vulnerável a forças que escapam às intenções do artista:

Procedimentos de acaso no processo do fazer artístico podem produzir formas artísticas que estão livres da tirania do hábito condicionado. Na medida em que a tradição de introduzir elementos de acaso cresceu, ela desenvolveu um certo formalismo próprio, baseado na crescente elegância ou expressividade com as quais o acaso era introduzido. Para incorporar o acaso no *Three Standard Stoppages*, 1913-14, Duchamp criou um procedimento quase-científico, como de um experimentador, derrubando três vezes de uma altura de um metro uma peça de barbante de um metro de comprimento, e registrando as três curvas que ele fez ao pousar; estas curvas foram então incorporadas como elementos não contaminados pela mão ou pelo gosto em uma variedade de trabalhos posteriores de Duchamp, incluindo o *Large Glass*. O ar quase-científico do procedimento está de acordo com o que Duchamp chamou a precisão do fortuito, e com o fato de que aqui não é um desejo de controle que está em ação mas um desejo de convidar o mundo a declarar seus próprios projetos, à maneira de um experimento científico. [...] Tal instrução tipo-laboratório se torna um elemento básico da Arte Conceitual em seu estudado deslocamento do domínio da pseudo-religião para aquele da pseudociência, e em sua mudança deliberada para um modo mais impessoal de expressividade.²⁴³

se alguém quer construir uma peça minha fisicamente e dizer que é dele, o que já me aconteceu algumas vezes, é, você sabe, está tudo bem. Eu sei que a arte é minha, as poucas pessoas que conhecem arte sabem que é minha arte, e este é o fim da história. Eu não tenho nada além... Eu não posso me aborrecer com plágio ou pessoas que roubam. (Pausa) Só porque minha arte está indo para esta direção e a maioria das pessoas que roubam geralmente, você sabe, realmente ferram com tudo [*sic*]. Eles não entendem a intenção toda.” Lawrence Weiner, 1969. In: ALBERRO&NORVELL, 2001, p. 102-3. [Minha tradução]

²⁴³ MCEVILLEY, 2008, p. 91. [Minha tradução, ênfase no original]

A apropriação do *domínio da pseudociência* invoca a ideia de repetibilidade presente na performatividade, já que este é um dos elementos básicos de qualquer experimento científico: a possibilidade de refazer o experimento com base nos parâmetros divulgados com o objetivo de comprovar ou refutar seus resultados. Isto, mais uma vez, remete-nos à rejeição do gênio criador, da ideia de que o artista é um ser especial que produz objetos especiais, únicos e autênticos, que contêm algum tipo de *mágica*, o que os diferenciaria dos objetos do mundo comum. O interessante é que McEvelley fala desse procedimento – que na ciência se refere ao controle das variáveis – como um modo de incluir elementos de acaso no trabalho de arte, de deixar que ele seja afetado pelo mundo comum. O estabelecimento de parâmetros determina somente uma parte da prática artística que, para ser completada, depende de uma *resposta* do mundo; a prática em si se torna quase uma pergunta: se eu fizer isso, o que acontece? É nesse estado de vulnerabilidade e indeterminação que o artista se lança nessa coleta de dados que compõem a sua resposta – a qual, como na ciência, é sempre válida.

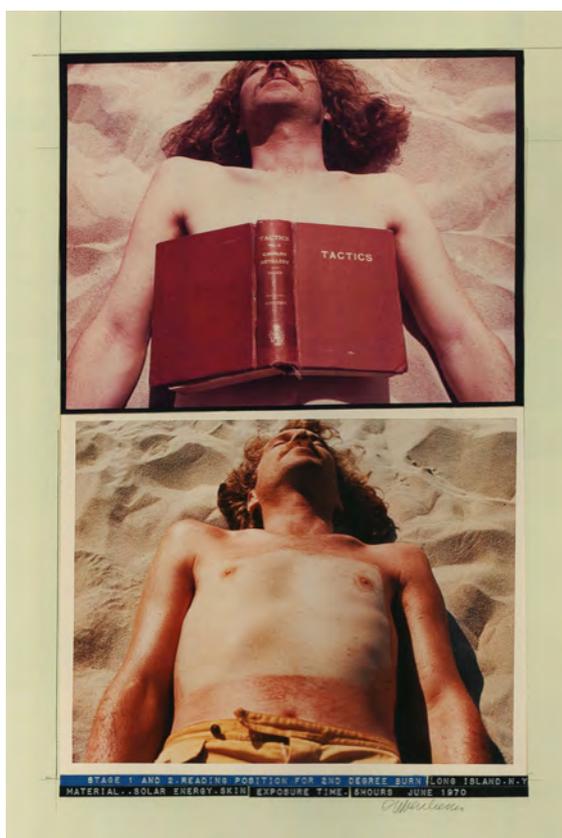


Fig. 95 – Dennis Oppenheim (1938 -), *Stage 1 and 2. Reading Position for 2nd Degree Burn, Long Island, N.Y. Material...Solar Energy. Skin Exposure Time, 5 Hours (June, 1970)*, 1970 [Estágio 1 e 2. Posição de Leitura para Queimadura de Segundo Grau, Long Island, N.Y. Material... Energia Solar, Tempo de Exposição da Pele, 5 horas (Junho, 1970). Minha tradução]

Em uma série de entrevistas conduzidas por Patricia Norvell²⁴⁴ em 1969 com um grupo de 10 artistas e um crítico de arte, muitos deles falam sobre o estabelecimento de um sistema para o desenvolvimento de suas práticas artísticas. Nesta noção podemos perceber tanto a utilização do que Iversen chama de instrução quanto esta qualidade pseudocientífica que aborda McEvilley, pelo estabelecimento de parâmetros que envolvem a produção de trabalhos de arte que são afetados pelo mundo comum. O sistema parece ser um conjunto de regras ou parâmetros que determinam procedimentos e variáveis que são então submetidos a algo como um teste, e os resultados obtidos constituem parte do trabalho, como uma coleta de dados que, articulados, constituem a peça apresentada.²⁴⁵



Fig. 96 – Bas Jan Ader (1942 - 1976), *Broken Fall (Geometric) Westkapelle, Holland, 1971, 27x20,5cm.*

²⁴⁴ ALBERRO&NORVELL, 2001.

²⁴⁵ Nancy Foote também a borda o sistema como estruturador da prática artística e sua integralização com a fotografia: "Fotos também permitem aos artistas transferir a estética dos readymades de Duchamp para o âmbito da arte conceitual. Richard Long e Hamish Fulton demarcam reivindicação artística a várias seções de paisagem fotografando-a – Long de acordo com sistemas predeterminados ("andar uma linha de 10 milhas, filmando a cada meia milha ida e volta, 42 tomadas"), Fulton ao isolar certos momentos memoráveis, também em longas caminhadas. Com ambos os artistas, o ato de fotografar é tanto uma parte do trabalho como as imagens resultantes. No caso de Long, isso determina a estrutura conceitual da peça; com Fulton, isso o possibilita "carregar" a paisagem esteticamente." FOOTE, Nancy. *The Anti-Photographers*, 1976. In: FOGLE, 2003, p. 25. [Minha tradução, ênfase no original]

Nos trabalhos de arte em que a fotografia é incluída como parte da prática, ela assume o papel do aparelho que coleta dados e registra os resultados das ações, mas também é o meio através do qual uma ação pode ser realizada, além de determinar em grande medida sua formalização e apresentação.

No discurso dos artistas, tal modo de apropriação da fotografia aparece quando descrevem procedimentos de realização de seus trabalhos, quando falam sobre modos de fazer ou relatam como um trabalho específico foi produzido. Em muitos casos esta “fala” acompanha a apresentação do trabalho como um texto justaposto às imagens [Fig. 106], ou no título do trabalho [Fig. 36], e em outras, aparece em entrevistas ou textos.

[...] Minhas primeiras peças, em um contexto de arte, eram meios de me tirar da página e entrar no espaço real. Estas peças fotográficas eram meios de, literalmente, me jogar no ambiente. Eram fotos não de uma atividade, mas *através* de uma atividade; a atividade (uma vez eu plantei uma câmera no instrumento daquela atividade – uma vez eu, simplesmente, segurei a câmera em minhas mãos) poderia produzir uma imagem [picture]. [...] As primeiras peças que eu fiz, em um contexto de arte, eram atividades na rua, atividades que somente eu sabia que estava realizando; algumas delas estavam fechadas em uma situação de performance – todas elas poderiam ser documentadas depois, e conseqüentemente tornadas públicas. Uma vez documentadas, seja através de palavras ou fotografias, elas podiam ser mostradas nas paredes de uma galeria ou museu; mas os documentos eram apenas suvenires, depois do fato, cujo lugar adequado eram as páginas de um livro ou revista. Essas peças fotográficas, por outro lado, eram informação primária: sua única existência era como fotografias – esta atividade de uma fotografia não era um fim em si mesma, a atividade era realizada somente para causar uma fotografia.²⁴⁶

O depoimento de Acconci é exemplar do que venho descrevendo, pois evidencia essa manipulação da câmera fotográfica e a produção de fotografias como indissociavelmente integradas à sua prática, e não como documentação de uma ação ou de um evento. A contraposição dos dois modos de produção ressalta a diferença entre documentar uma ação e agir por meio da fotografia. No excerto a seguir, essa abordagem é complementada pela descrição de um trabalho específico em que isto acontece:

Câmera usada como depósito: ela me permite continuar vendo (as fotografias vão me mostrar o que eu não podia ver enquanto estava realizando a ação). Uma vez que meu lugar é definido, eu posso exercitar meu corpo, mover meu corpo em torno deste lugar (um lugar que, em contrapartida, é executado pelos movimentos do meu corpo).²⁴⁷

²⁴⁶ Vito Acconci. *Notes on My Photographs, 1969-1970*, 1969-70. In: FOGLE, 2003, p. 183. [Minha tradução, ênfase no original]

²⁴⁷ Vito Acconci, 1969. In: FOGLE, 2003, p. 184. [Minha tradução]

Fotografar é parte desta ação e dentro dela atende a um propósito: o de produzir um meio de apreensão de pontos cegos do evento em um momento posterior. Ela não documenta a ação “de fora”, pois fotografar é uma das coisas que o artista faz durante, é parte do procedimento. As fotografias são como subprodutos que capturam imagens a partir do ponto de vista do artista, são dados complementares que interferem na integralização da ação, como na peça *Blinks* de 1969 [Fig. 47]. Na ação o corpo do artista não é abstraído de sua realidade física, sua existência concreta determina a própria produção de imagens.



Fig. 97 – Dan Graham (1942 -), *Binocular Zoom (Parallax or Distance between the Eyes)*, 1969-70, cópia em saís de prata e texto sobre cartão 57,5x101,8x2,5cm

[2 câmeras Super-8mm com lentes zoom idênticas são colocadas com o visor em cada um dos meus olhos. Cada uma das imagens das câmeras corresponde à imagem retiniana dupla dos olhos direito e esquerdo. A filmagem inicia com ambas as câmeras simultaneamente. Inicialmente, as imagens sincronizadamente são vistas em extremo close-up – a máxima disparidade entre as imagens direita e esquerda são causadas quando “dividem” o sol. As 2 lentes zoom abrem seus respectivos campos de visão a uma mesma gradação até atingir sua extensão máxima. Ambas as imagens diminuem em tamanho a uma “distância”. Na visualização, os filmes feitos por 2 câmeras são simultaneamente projetados em “telas-duplas” adjacentes. Minha tradução, ênfase no original]

O papel desempenhado pela fotografia em cada trabalho aqui mencionado e explicitado pelo discurso dos artistas inscreve-se em um espectro amplo de possibilidades cujo caráter performativo varia. Arnulf Rainer inicia realizando ele mesmo as fotografias para posteriormente delegar esta atividade a um fotógrafo:

Em 1968, eu frequentemente sentava numa cabine de fotos e praticava auto-imagens de espelho que eu então documentava fotograficamente. Tipos curiosos sempre abriam as cortinas e me mandavam embora. Hoje eu trabalho com um fotógrafo.

Todos os rostos que eu desenhei anteriormente tinham rugas impossíveis, vincos errados e trejeitos inventados. Isso eu perdia nas fotografias. Quando eu os imprimia em meu rosto, e saía para passear com eles, eu me sentia como um novo homem; mas ficava decepcionado com a documentação fotográfica porque ainda via sempre o velho eu.

Foi só quando comecei a retrabalhar as fotos da minha mímica “face farces”, desenhando neles, que descobri o inesperado. Todas pessoas novas, desconhecidas, que estavam escondidas dentro de mim, mas que não podiam formular os meus músculos por eles mesmos.

Dessa forma eu fundi os meios de expressão performáticos e visuais em uma única forma de arte, que tem me ocupado por um número de anos.

Estas poses anti-yoga tragicômicas, palhaçadas afetadas e gestos cansados desprovidos de graça, elegância ou charme, não pedem por uma expressão física harmônica, mas por uma busca de possibilidades ilimitadas e as pessoas improváveis que estão escondidas em todos nós.²⁴⁸

Arnulf Rainer descreve o processo pelo qual chega a seu trabalho *Face Farces* [Fig. 98] ao resolver uma inadequação entre sua intenção e a formalização das imagens. Estende sua prática até a manipulação posterior das fotografias produzidas, estabelecendo um protocolo em que o registro fotográfico deixa de ser o produto final que documentava uma ação para ser integrado ao processo de produção, como um dos passos necessários para a realização do trabalho. O caráter iterativo fica aqui evidente na medida em que ele faz poses sempre novas mas segue um mesmo procedimento: tensionar os músculos do rosto e, às vezes, de parte do corpo buscando uma sensação, para dar vazão às *pessoas escondidas dentro dele*, como uma experimentação que produz variações. Ao delegar a produção fotográfica a um fotógrafo, inclui o acaso no choque entre a sensação que origina uma pose e a captura desta imagem por um outro olhar: ele *perde* o controle sobre parte da produção. Como uma coleta de dados compartilhada que gera o material a partir do qual ele vai trabalhar para completar a prática. O trabalho de arte é assim uma reunião

²⁴⁸ Arnulf Rainer. *Face Farces*, 1971. In: STILES&SELZ, 1996, p. 247. [Minha tradução, ênfase no original]

da sensação de produzir as expressões faciais, quase como a vivência de um personagem, e a manipulação da fotografia que ele recebe do fotógrafo, procedimento através do qual ele busca reencontrar aquele personagem, agora em termos visuais.



Fig. 98 – Arnulf Rainer (1929 -), *Face Farces*, 1969-74, bastão de tinta a óleo sobre impressão em sais de prata, 58,4x48,3cm

Jan Dibbets também tem na fotografia um subproduto da prática que compreende uma série de outros elementos e ações que expandem o trabalho de arte:

Avalanche: Então você está fazendo trabalhos com grama [grass works] e trabalhos com terra [earth works] para mostrar que também é estúpido fazer estes trabalhos?

Jan Dibbets: Não, não. Eu realmente acredito em ter projetos que de fato não podem ser desenvolvidos, ou que são tão simples que qualquer um poderia produzi-los. Uma vez eu fiz quatro pontos em um mapa da Holanda, sem saber onde eram. Então eu encontrei uma forma de chegar até lá e fui ao lugar e tirei uma foto instantânea [snapshot]. Realmente estúpido. Qualquer um pode fazer isso.

A: Por que você diz que é estúpido?

JD: Bem, eu acho que é uma ótima coisa a fazer, mas é estúpido para outra pessoa fazê-lo, ou comprá-lo de mim. O que importa é a sensação. Eu descobri que é uma ótima sensação pegar um ponto no mapa e procurar pelo lugar por três dias, e então descobrir que só existem três árvores lá, e um cachorro fazendo xixi na árvore. Mas alguém que tentasse

comprar isso de você seria realmente estúpido, porque o trabalho de arte é a sensação, e ele não poderia comprar isso de mim...²⁴⁹

Nesta entrevista de 1970 para a revista *Avalanche*, Dibbets afirma que, para ele, a documentação do trabalho não tem real importância, seu foco recai sobre outro âmbito da produção artística e da experiência que ela possibilita. A *estupidez*, para Dibbets, está na compra/venda de trabalhos ou do resíduo destes que existem, de fato, num outro âmbito que não o da sua materialização com fins comerciais. Assim, viajar até os locais marcados aleatoriamente num mapa para tirar uma fotografia instantânea faz com que a fotografia deixe de ser o registro de uma ação que não poderia ser assistida por um observador qualquer, para se tornar parte da ação, constituinte da experiência do artista. Não é documentação que, externa ao trabalho, age como um olho onisciente que captura instantes preciosos com o objetivo de *presentificar* este momento, de outra forma perdido, para o mundo da arte, e que adquire, por isso, valor de mercado. A obra de arte está na sensação que provoca ao ser realizada, isso não pode ser comercializado e nem transferido, pois depende de uma motivação idiossincrática. Ao mesmo tempo, a *simplicidade* do trabalho faz com que ele possa ser *realizado por qualquer pessoa*, ou seja, ele é repetível na medida em que se saiba os dados de realização que podemos tomar, aqui, como as *instruções*, mas ao mesmo tempo se mostra manifestamente inútil, sem sentido, *refazê-lo*.

Inútil porque o trabalho de arte é maior que simplesmente tirar uma fotografia de um local qualquer marcado em um mapa, é a experiência como um todo que constitui a prática artística nesse caso. A fotografia é efeito colateral, assim como o mapa com os pontos marcados é mais um objeto que poderia compor a apresentação do trabalho, por conter informações sobre o processo.

Dibbets estabelece os parâmetros da ação e a executa, sem saber para onde tais procedimentos o levarão, o que significa dizer que ele inclui um elemento de acaso e imprevisto, vai de encontro a um desconhecido, e é isto que ele espera encontrar e aí registrar, esta é a experiência. Marcar os pontos no mapa com o objetivo de chegar até eles é a *instrução* – como diria Iversen – que faz algo acontecer: ir até os lugares e fazer uma fotografia; mas o trabalho de arte não é o resultado fotográfico e sim todo este processo – inclusive, em especial, a *sensação* de fazer tudo isso.

²⁴⁹ Jan Dibbets, 1970. In: STILES&SELZ, 1996, p. 660. [Minha tradução]

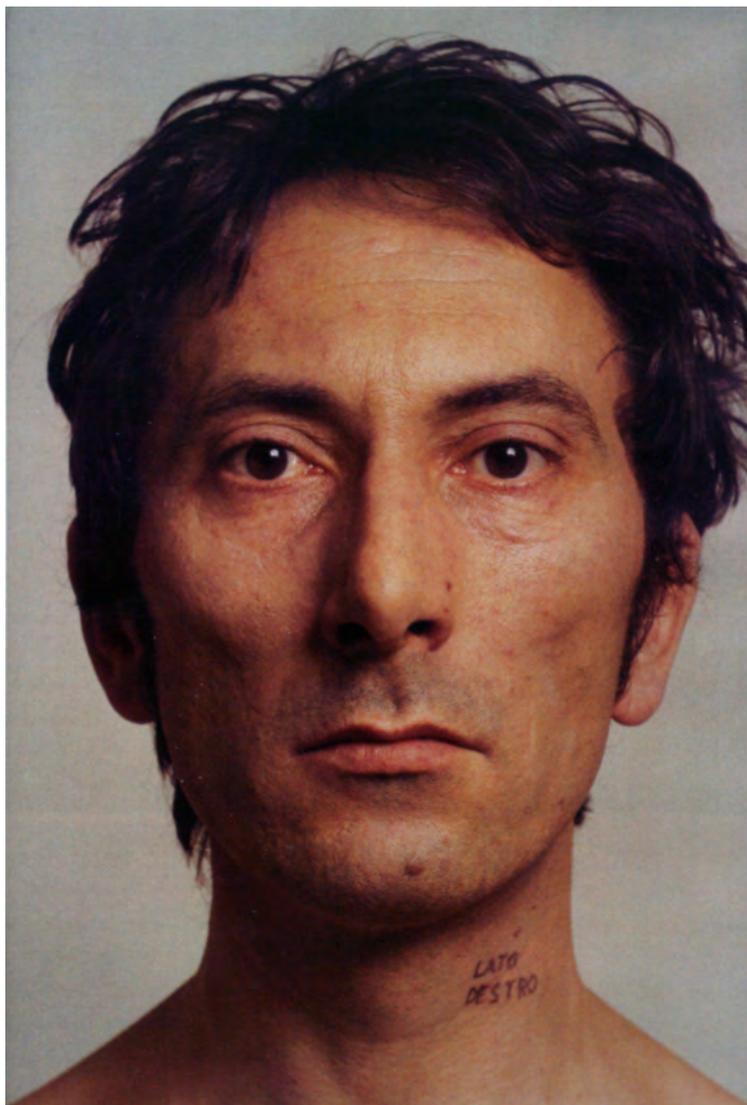


Fig. 99 – Giovanni Anselmo (1934 -), *Lato destro*, 1970, 32x22,5cm

John Baldessari realiza em 1969 o trabalho *California Map Project, Part I: California* [Fig. 100a; 100b], composto por 10 fotografias de paisagem, 1 fotografia do mapa da Califórnia e um texto que apresenta os procedimentos de produção do trabalho: “O que segue são fotografias de letras que soletram CALIFORNIA e do mapa usado para localizar o lugar de cada letra. As letras variam em escala de 1’ a aproximadamente 100’, e em material usado. As letras estão localizadas tão próximo quanto possível dentro da área ocupada pelas letras no mapa.” Na sequência, apresenta para cada letra, na ordem da palavra, o lugar em que foi feita a fotografia com as especificações das distâncias relativas a marcos geográficos e materiais utilizados para compor as letras.



Fig. 100a –John Baldessari (1931 -), *California Map Project, Part I: California*, 1969, detalhe

Ao contrário de Dibbets, que faz pontos aleatórios no mapa da Holanda, Baldessari se apropria da identificação cartográfica para estabelecer minuciosamente os parâmetros de execução do trabalho. A busca pela precisão ao fazer corresponder uma marcação cartográfica com o espaço real evoca o pseudocientificismo, porque estabelece uma operação que vai no sentido inverso ao da realização convencional de mapas, em que se procura determinar uma representação *adequada* no plano bidimensional de um espaço tridimensional de acordo com padrões e convenções geográficos. Assim como no trabalho de Dibbets, existe o estabelecimento de um percurso a partir da abstração do mapa, o deslocamento de um ponto ao outro cobrindo uma extensão predeterminada, uma jornada planejada, da qual se extraem subprodutos. Existe uma revelação dos procedimentos e métodos utilizados, não há magia neste trabalho, a execução é dada a conhecer e por esta razão se torna repetível, reproduzível.

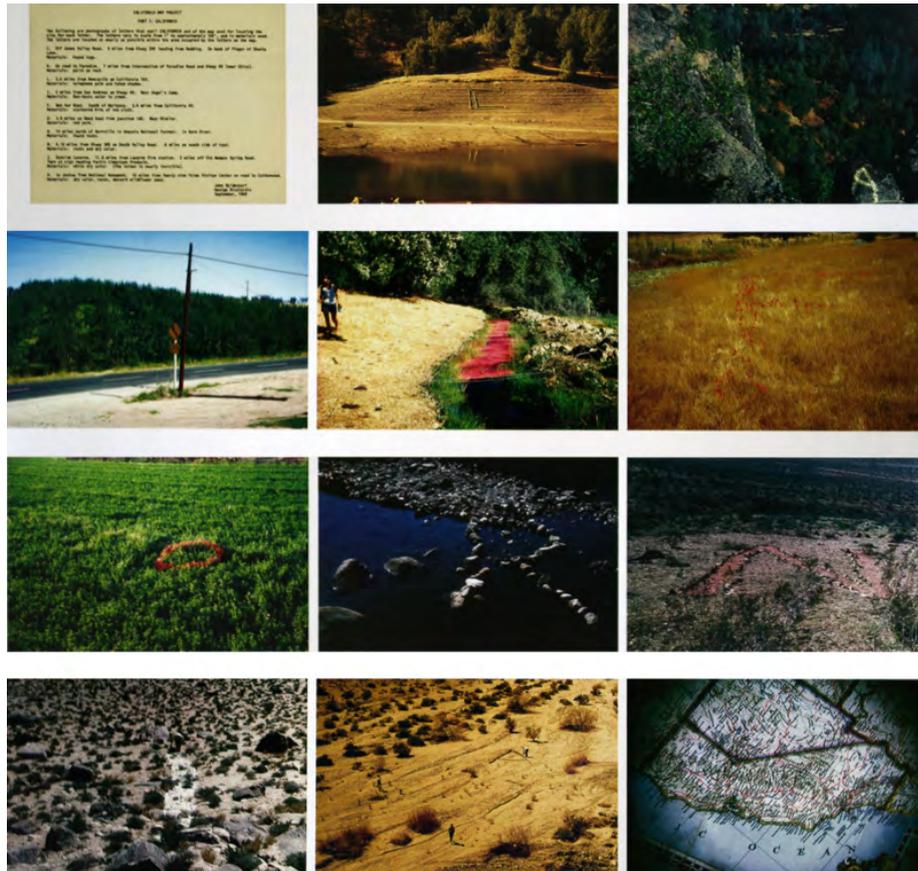


Fig. 100b –John Baldessari (1931 -), *California Map Project, Part I: California*, 1969, 11 fotografias de 20,3x25,4cm, 1 texto de 21,6x27,9cm

No trabalho *Monuments of Passaic* de 1967, Robert Smithson usa a fotografia integrada à execução do trabalho e também determina de antemão um percurso: uma extensão que será percorrida e pontuada pelas fotografias que serão produzidas para cada um dos *monumentos*. Aqui, o próprio texto que compõe o trabalho indica o papel da fotografia na sua constituição. Em uma paródia da reportagem ilustrada com fotografias e também da exploração arqueológica, Smithson narra o trajeto de um passeio de ônibus de Nova Iorque até a região de Passaic em Nova Jersey (lugar em que Smithson nasceu), com a exploração do local na descoberta de monumentos e seu registro:

O ônibus passou pelo primeiro monumento. Eu puxei a campainha e desci na esquina da Union Avenue e a River Drive. O monumento era uma ponte sobre o Rio Passaic que conectava o Bergen County com o Passaic County [Fig. 101a]. A luz do sol do meio-dia cinema-tizava o lugar, transformando a ponte e o rio em uma *imagem* [picture] super-exposta. Fotografar isto com minha Instamatic 400 era como fotografar uma fotografia. O sol se tornou uma monstruosa lâmpada elétrica que projetava uma série destacada de "stills" através de minha Instamatic até meu olho. Quando eu caminhei sobre a ponte, era como se eu estivesse andando em uma enorme fotografia feita de madeira e aço, e como se

sob o rio existisse um enorme filme que não mostrava nada além de um contínuo espaço em branco.²⁵⁰

No trecho acima é evidente a integralização da câmera como dispositivo de olhar, o personagem-repórter escaneia a paisagem e se depara, maravilhado, com fotografias prontas – enquanto Smithson-autor, que controla o experimento e manipula as ações e reações do personagem, joga com as possibilidades da linguagem construindo metáforas que enfatizam esta ideia do aparelho fotográfico como uma extensão do olho. Poderíamos pensar aqui em uma meta-prática-artística na medida em que Smithson escreve um texto ilustrado com fotografias que fala de um personagem que escreve um texto sobre a experiência de tirar fotografias de um lugar qualquer. Nos dois níveis de produção os parâmetros e as lógicas são muito diferentes, e até contraditórios, no que se refere à imersão no universo fotográfico e a um olhar distanciado sobre ele. Smithson está interessado na ação como ação e não nos produtos que podem ser originados dela.



Fig. 101a – Robert Smithson (1938 - 1973), *Monuments of Passaic*, 1967, fotografia que compõe o artigo

²⁵⁰ Robert Smithson. *Monuments of Passaic*, 1967. In: FLAM, 1996, p. 70. [Minha tradução, ênfase no original]

Este personagem, de alguma forma, já é um espectro das ideias desenvolvidas por Smithson em 1971 no texto *Art through the camera's eye*²⁵¹, em que fala sobre o poder da câmera de engolir os artistas em um frenesi que resulta da tentativa de controlar o aparelho e sua proliferação de imagens. Em *Monuments of Passaic* o personagem também é esmagado pelas possibilidades de registro, pelas fotografias prontas que ele encontra no meio do caminho, pela ação do sol. Confrontando os dois textos, parece existir até um perigo rondando-o na medida em que ele se embrenha no que Smithson chama *a se/va criada pela câmera*.

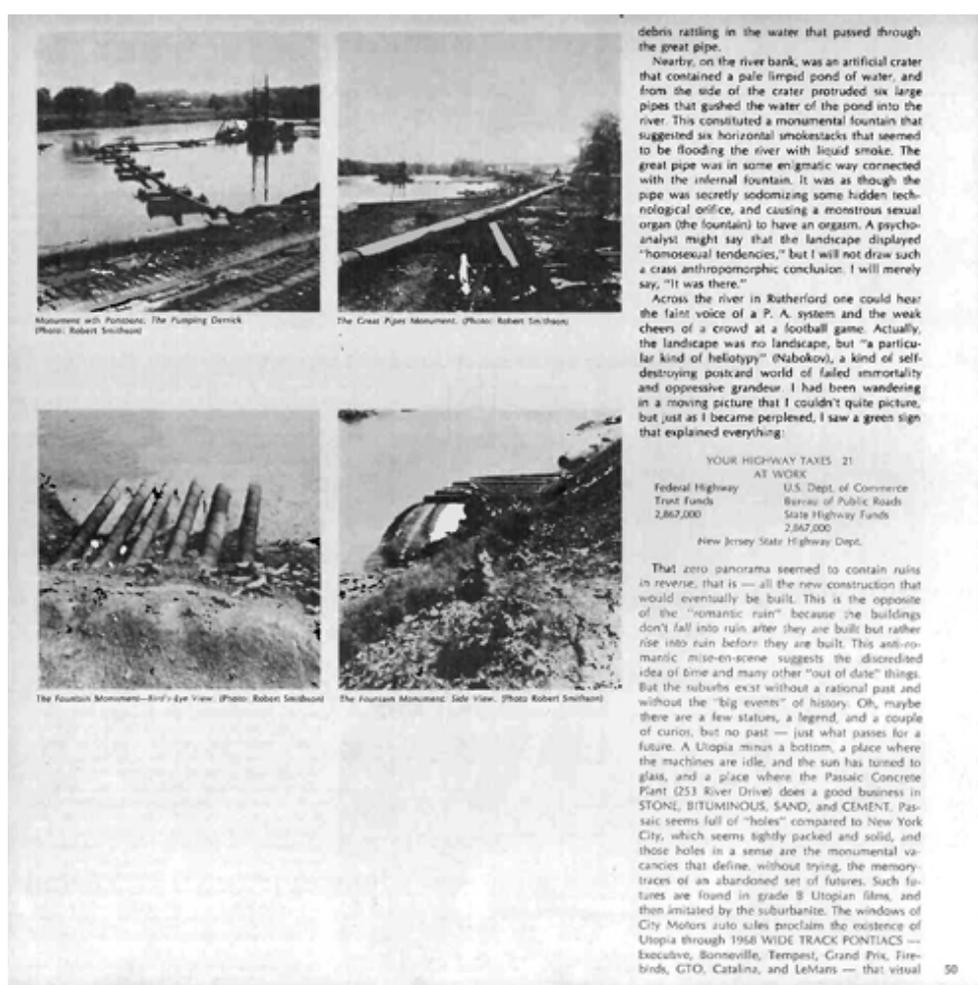


Fig. 101b – Robert Smithson (1938 - 1973), *Monuments of Passaic*, 1967, detalhe do artigo publicado

²⁵¹ "Alguns artistas são loucos o suficiente para imaginar que eles podem domar esta selva criada pela câmera. Uma forma é transferir a necessidade de abstração para a fotografia e o filme. Uma câmera é selvagem nas mãos de qualquer um, portanto é preciso estabelecer limites. Mas as câmeras têm uma vida própria. As câmeras não se importam nada com cultos ou ismos. Elas são olhos mecânicos indiferentes, prontas para devorar qualquer coisa à vista. Elas são lentes da reprodução ilimitada. Como espelhos elas podem ser desprezadas por seu poder de duplicar nossas experiências individuais. Não é difícil considerar uma Câmera Infinita sem um ego." Robert Smithson. *Art through the camera's eye*, 1971. In: FOGLE, 2003, p. 105. [Minha tradução]

Neste trabalho a fotografia não é exatamente um subproduto mais ou menos descartável, como descreve Dibbets acima. O ato de fotografar compõe a ação e é determinado por ela, mas é na justaposição das imagens com o texto que o significado do trabalho emerge: na comparação entre o texto que parece referir-se à descoberta de um lugar fantástico, cheio de monumentos que pedem um registro, e as fotografias que retratam um lugar abandonado e absolutamente banal [Fig. 101b]. Ao colocar o personagem nesta *aventura* – desbravar a região de Passaic – Smithson constrói um mundo fictício do qual podemos extrair algo que poderia ser lido como a *instrução* que determina os parâmetros da ação: escrever um texto jornalístico, apresentado no formato de reportagem, ilustrado com fotografias, que se refira a uma jornada por uma região degradada – Passaic –, mas que não revele no texto esta degradação, e sim nas imagens.

Fora da arte, as devastações da entropia se medem nas paisagens pós-industriais de fábricas e de minas abandonadas, como aquelas reunidas, em 1967, em *The Monuments of Passaic*, uma série de 24 pequenos clichês quadrados, em preto e branco. Os monumentos de Passaic, nos arredores de New Jersey, na verdade são antimonumentos: guindastes, canalizações, um estacionamento, uma pedra abandonada, uma parede com grafites, terrenos baldios, as margens devastadas de um rio, etc., sem nenhum ser humano. Em Passaic, a ordem e a racionalidade da sociedade industrial fracassaram no caos e na catástrofe, as estruturas e os sistemas sucumbiram na desintegração. Smithson estabelece as constatações da desintegração entrópica com a ajuda da Instamatic, que utiliza sistematicamente a partir de 1966.²⁵²

O trabalho *Homes for America* de Dan Graham de 1966 guarda uma relação próxima com o trabalho de Smithson de 1967: ambos são apresentados no formato de reportagem e foram publicados em revistas, tendo a articulação entre texto e imagem como fundamental para a integralização do trabalho.

Primeiro, é importante que as fotos não estejam sozinhas, mas façam parte de um layout de revista. São ilustrações do texto, ou (inversamente) o texto funciona em relação a/modificando o significado das fotos e o texto são partes separadas de um sistema perspectivo esquemático (grade bidimensional). As fotos correlacionam(-se a) as listas e colunas de informação serial e ambos “representam” a lógica serial do empreendimento habitacional que é o assunto de que trata o artigo. Apesar do fato de que a ideia de usar o ambiente “real” ao ar livre como um “lugar” [“site”] sobre o qual construir trabalhos “conceituais” ou “earth works” (lembre que o artigo foi escrito alguns anos antes das obras de Smithson e Oppenheim), eu acho que o fato de que *Homes for America* era, no

²⁵² ROUILLÉ, 2009, p. 324. [Ênfase no original]

final, apenas um artigo de revista e não fazia nenhuma reivindicação para si mesmo como "Arte", é o seu aspecto mais importante.²⁵³

A imitação do formato da reportagem de Graham acontece na apropriação de elementos diferentes dos de Smithson; em *Homes for America* Graham escreve um texto que trata da padronização das moradias nos Estados Unidos a partir do fim da Segunda Guerra Mundial como um fenômeno amplo e subordinado ao mercado: lares produzidos em série. Pelo resultado a que temos acesso, com a diagramação montada pelo artista [Fig. 102], percebemos que se trata de uma espécie de investigação: uma coleta de dados fotográficos e informativos que são organizados como uma reportagem. O modo como as fotografias e as caixas de texto são dispostas na página reforça a sua interdependência, nota-se uma relação de necessidade entre estes elementos, juntados para que o sentido do trabalho se evidencie. De certa forma o artista mimetiza no layout do artigo a standardização que percebe nas moradias. Fica claro, na abordagem de Graham no excerto acima, que o projeto parte de uma ideia instrucional que é executada, os elementos que compõem o trabalho são equivalentes em importância e submetidos a um todo.

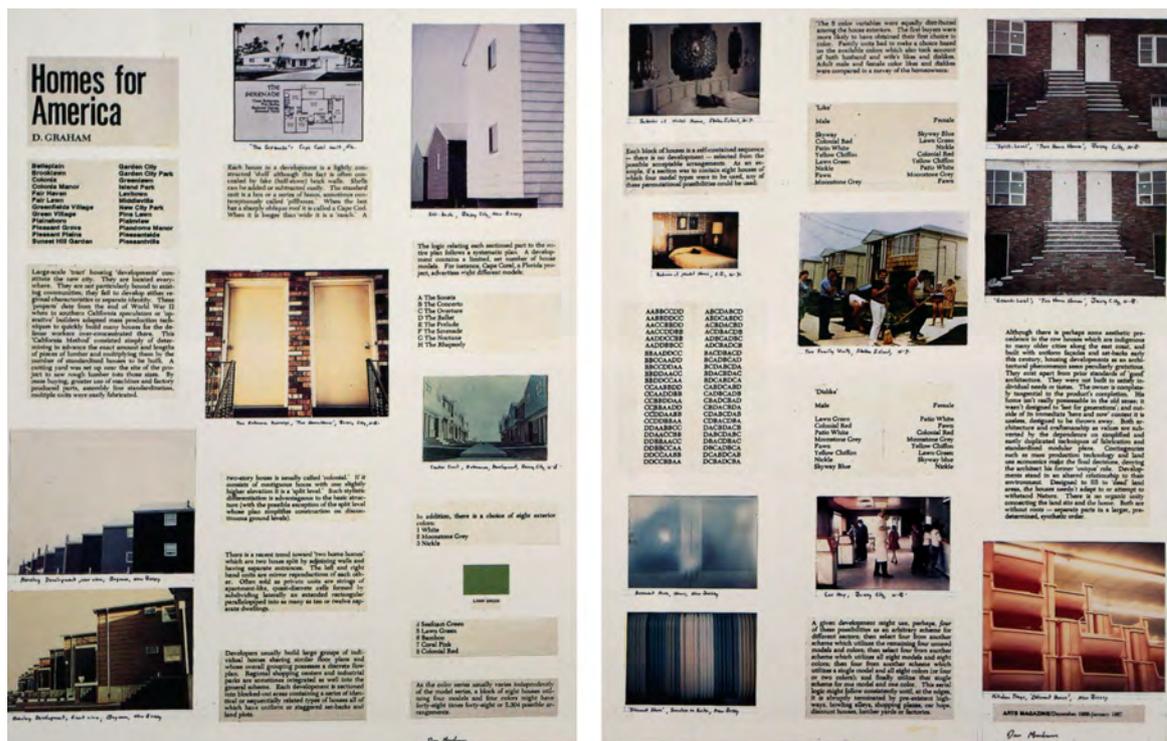


Fig. 102 – Dan Graham (1942-), *Homes for America*, 1966, montagem de artista

²⁵³ Dan Graham *apud* BUCHLOH, Benjamin. *Moments of History in the Work of Dan Graham*, 1978. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 377. [Minha tradução, ênfase no original]

A preocupação com o layout da publicação é visível também na entrevista de Ed Ruscha com John Coplans em 1965 em que são abordados os seus livros fotográficos.

Coplans: Qual é o seu propósito em publicar estes livros?

Ruscha: Para começar – quando estou planejando um livro, tenho uma fé cega no que estou fazendo. Não estou querendo dizer que eu não tenha dúvidas, ou que não tenha cometido erros. Também não estou realmente interessado em livros como tais, mas estou interessado em tipos incomuns de publicações. O primeiro livro saiu de um jogo de palavras. O título veio antes mesmo que eu pensasse sobre as fotos. Eu gosto da palavra “gasolina” e eu gosto da qualidade específica de “vinte-e-seis”. Se você olhar para o livro você vai ver como funciona bem a tipografia – eu trabalhei em tudo isso antes de tirar as fotografias. Não que eu tivesse uma mensagem importante sobre fotografias ou gasolina, ou qualquer coisa assim – eu só queria uma coisa coesa.

[...]

Coplans: Você quer dizer que o design não desempenha nenhum papel no enquadramento fotográfico?

Ruscha: Não.

Coplans: Mas elas não foram cortadas [cropped]?

Ruscha: Sim, mas isso surge da consciência do layout do livro.

[...]

Coplans: E o layout?

Ruscha: Isso é importante, as imagens devem estar na sequência correta, sem que uma tenha um humor *dominante*.²⁵⁴

Durante a entrevista, Ruscha afirma em momentos distintos quais foram as etapas de realização do livro, marcando sempre uma hierarquia entre elas tanto na sequência em que as diversas atividades foram realizadas quanto no seu grau de importância. O título do livro, primeira decisão do processo – que poderia ser visto aqui como a instrução, uma ideia que coloca a realização do trabalho de arte em movimento –, determina os passos que seguirão e os parâmetros de produção; e o layout, aspecto ‘importante’, garante que todas as peças produzidas estarão precisamente ajustadas com vistas ao todo. Como descreve Rowell:

Mais importante aqui, no entanto, é o processo conceitual de Ruscha, que pode ser descrito como segue: uma premissa linguística (o título do trabalho) que era também visual ditaria o conteúdo e os parâmetros de um projeto. Enquanto que previamente na Europa Ruscha havia tirado uma miscelânea de fotografias, agarrando [snapping] assuntos que capturavam sua atenção, agora ele estabelecia tarefas predeterminadas a serem cumpridas. Algum tempo depois, falando sobre o livro *Real Estate Opportunities* (1970), ele usaria o termo “auto-tarefa” em relação à produção das fotografias, mas na verdade todos os livros

²⁵⁴ Edward Ruscha, 1965. In: CAMPANY, 2008, p. 223-4. [Minha tradução, ênfase no original]

– e quase todas as fotografias apresentadas nesta exibição – foram executados como auto-tarefas ou comissões, uma vez que eles foram provocados por um título ou ideia atual.²⁵⁵

Nomenclatura que descreve bem a abordagem de Ruscha quando fala sobre os procedimentos de realização de seu livro já em 1965 na entrevista com Coplans. Recorrentemente ele menciona a sequência de operações que levaram ao término do trabalho; então, pensar em “auto-tarefas” esclarece o procedimento que vai da ideia à sua execução, tendo a fotografia como um meio de realização do livro – pois ele é o que importa.



Fig. 103 – Edward Ruscha (1937 -), *Real Estate Opportunities*, 1970, fotografias que compõem o livro

A forma como Ruscha apresenta os procedimentos de realização de seus trabalhos pode, em algum nível, ser relacionada à abordagem posterior de Sol LeWitt no texto

²⁵⁵ ROWELL, 2006, p. 21. [Minha tradução, ênfase no original]

Paragraphs on Conceptual Art de 1967, pela forma com que LeWitt fala sobre a prevalência da ideia e do projeto na sua prática artística.

Quando um artista usa uma forma conceitual de arte, isso significa que todo o planejamento e as decisões são feitos de antemão e a execução se torna um assunto perfunctório. A ideia se torna uma máquina que faz a arte. [...] Este tipo de arte, então, deve ser indicada com a maior economia de meios. Qualquer ideia que é melhor indicada em duas dimensões não deve sê-la em três dimensões. Ideias também podem ser indicadas com números, fotografias, ou palavras, ou qualquer meio que o artista escolha, a forma sendo desimportante.²⁵⁶



Fig. 104 – Sol LeWitt (1928 - 2007), *The Area of Manhattan between the Chelsea Hotel, the Plaza Hotel, and the Gramercy Park Hotel*, 1977, cópia em saís de prata, 20,4x7,7cm. [A área de Manhattan entre o Chelsea Hotel, o Plaza Hotel, e o Gramercy Park Hotel. Minha tradução]

²⁵⁶ Sol LeWitt. *Paragraphs on Conceptual Art*, 1967. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 12; 15. [Minha tradução].

LeWitt elabora de modo claro um procedimento que é adotado por inúmeros artistas dos anos 1960 e 1970, como um sistema de produção que não se limita ao uso da fotografia – interesse principal deste estudo –, mas que reincide quando este meio é escolhido para compor a prática artística. No excerto acima a fotografia é citada ao lado da *palavra* e do *número* como formas de *indicação da arte*; isto é significativo pois demonstra uma abordagem da fotografia como meio de transmissão de informações, tão objetiva quanto os dois outros elementos.

No contexto dos artistas aqui estudados encontramos uma variação na utilização da instrução como elemento que *faz algo acontecer*; variação que, ao mesmo tempo, brinca com este sistema. O trabalho de Douglas Huebler se destaca do quadro que venho apresentando na medida em que trabalhos seus desde a década de 1970 provocam o espectador a questionar a veracidade de suas *instruções*. É justamente a esta conexão, que tomamos como certa, entre o trabalho final e seus parâmetros de realização – ou seja, que se o artista afirma que estes são os passos que ele seguiu para a produção do trabalho, nós aceitamos –, que Huebler acrescenta um grão de dúvida. Gordon Hughes, no texto *Exit Ghost: Douglas Huebler's Face Value*²⁵⁷, investiga detalhadamente esse descompasso entre as fotografias apresentadas no trabalho e as instruções textuais que as acompanham, desvendando pistas em textos e entrevistas do artista. Para Hughes, Huebler falseia as informações que fornece nas declarações que acompanham as fotografias em seus trabalhos e revela sutilmente suas trapaças em falas públicas.

Huebler segue um sistema na apresentação de seus trabalhos fotográficos desde a década de 1960 apresentando fotografias justapostas a textos instrucionais que indicam os procedimentos de realização dos trabalhos, como em *Variable Piece #105, London, 1972* [Fig. 105].

Este é o trabalho que Hughes toma como modelo para discutir a *quase* impossibilidade de que Huebler tenha seguido à risca o que indica na instrução. O texto é muito direto e até preciso na sua descrição do processo de produção do trabalho, mas ao observar as fotografias que o compõem, as coincidências formais entre o manequim e a pessoa retratados provocam uma dúvida sobre as relações temporais e causais indicadas. Ao lançar mão das falas públicas de Huebler para demonstrar a veracidade de suas

²⁵⁷ HUGHES, Gordon. *Exit Ghost: Douglas Huebler's face value*. In: COSTELLO&IVERSEN, 2012, pp. 70-85.

desconfianças, Hughes nos fornece também informações sobre a consciência de Huebler de todo este processo que ele põe em movimento ao falsear suas instruções – a consciência mal-educada do trapaceiro que finge respeitar as regras do jogo enquanto implanta pistas falsas e revela seus logros sub-repticiamente.

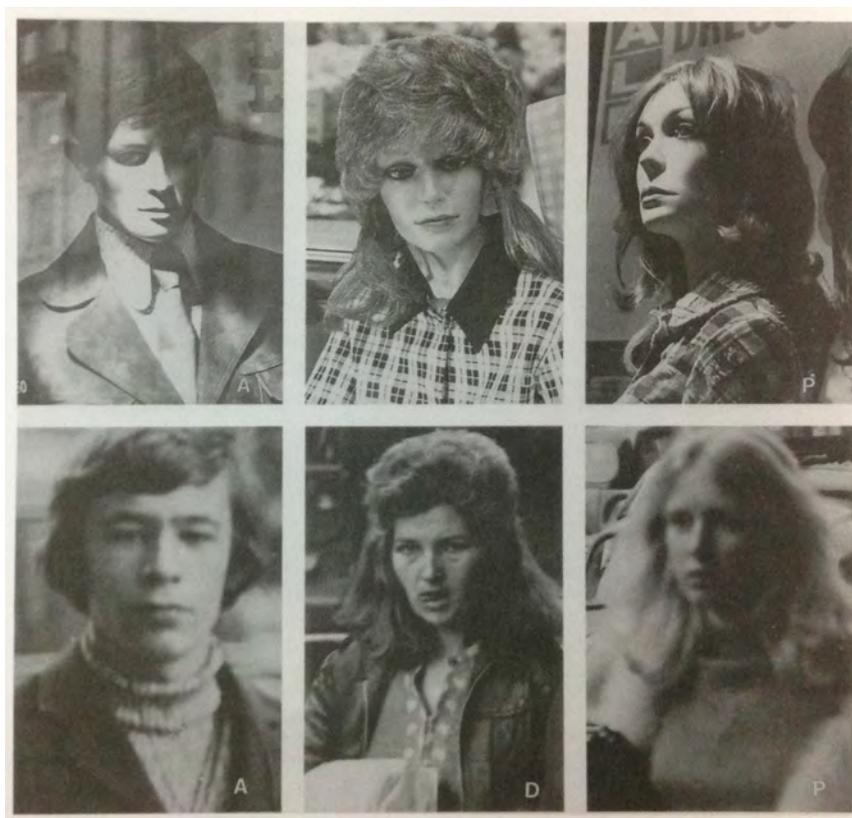


Fig. 105 – Douglas Huebler (1924 - 1997), *Variable Piece #105, London, 1972, 1972*

[Dezoito manequins foram fotografados a intervalos de dois minutos através de vitrines de lojas de roupas na Oxford Street.

Imediatamente depois de cada fotografia ser tirada o artista se virou e fotografou a próxima pessoa que ele viu que era do mesmo sexo do manequim previamente fotografado, justapondo desse modo um modelo da realidade e sua contraparte na vida real.

Uma prova de contato e doze fotografias se juntam a esta declaração para constituir a forma desta peça.

1972

[Douglas Huebler". Minha tradução]

Por muitos anos eu estive interessado nos diferentes estilos de manequins em vitrines de lojas, e, como muitas das coisas que faço, eu penso sobre essas coisas mas não penso muito, e então um dia algum tempo depois me ocorre, isto é o que eu vou fazer. E assim, depois de alguns anos interessado naquelas coisas, me ocorreu que eu iria fazer fotografias de manequins em Londres. Quer dizer, aconteceu de eu estar em Londres e isto me ocorreu lá, que eu iria fazer fotografias e então fotografar a próxima pessoa que eu visse do mesmo sexo. Então eu iria fotografar [snap off] a vitrine da loja e me virar e fotografar o próximo homem ou mulher dependendo do que era o manequim – para colocar os dois tipos de realidade em justaposição, assim, sem ter a intenção de provar nada. De novo, isto é

importante para mim. Eu não estou tentando provar nada. É meio como armar a estratégia e ir fazendo e vendo o que eu consigo.²⁵⁸

Nesta palestra de 1973 para os alunos da Nova Scotia College of Art and Design em Halifax no Canadá, Huebler fala sobre como chegou ao trabalho *Variable Piece #105, London* de 1972, acima citado. O que interessa neste trecho são as últimas frases em que ele reafirma que não está tentando provar nada com a justaposição das fotografias. Apesar da ênfase que ele dá às frases, elas são engolidas pelo todo da fala e não especificam a qual tipo de comprovação se referem. No entanto, se seguirmos a análise de Hughes, esta seria uma das pistas que podem nos levar a vislumbrar a trapaça neste trabalho. O sistema que ele descreve que utilizou para realizar o trabalho, ou seja, os passos que ele seguiu dentro de um tempo predefinido, não têm nas fotos sua comprovação. Com tal afirmação ele desfaz a relação causal e temporal que a princípio lemos na justaposição entre a declaração e as fotografias. Neste quadro, podemos supor, inclusive, que a declaração pode ter sido elaborada posteriormente à produção das fotos, pois, como ele afirma, ele *arma uma estratégia* e, a partir dela, espera os resultados possíveis. Na sequência da palestra ele afirma: “Você sabe, de novo, eu posso dizer qualquer coisa que eu queira nestas declarações. As pessoas podem acreditar ou não.”²⁵⁹

A forma direta e sem meias palavras de Huebler mina a relação causal necessária entre a declaração e as fotografias, elas são como elementos independentes juntados para produzir o sentido do trabalho, habitando, assim, o âmbito da ficção. Antes de julgar esta suposta *trapaça* de Huebler, é preciso pensar sobre essa condição ficcional e o modo como ele se apropria de um procedimento para redimensioná-lo no contexto dos trabalhos em que a instrução age como aquilo que põe o trabalho em movimento, como define Iversen. Huebler não só utiliza este sistema como o coloca em questão, tanto na aproximação com o trabalho de seus contemporâneos, como na apropriação de princípios pseudocientíficos, como propõe McEvelley. Os parâmetros do experimento – tanto na produção artística aqui analisada quanto na científica – podem ser definidos a priori, a partir de hipóteses, ou a posteriori, a partir de resultados parciais ou finais. Me pergunto se a ordem das ações é determinante para a significância do *experimento*. A relação entre o texto e as imagens

²⁵⁸ Douglas Huebler *apud* HUGHES In: COSTELLO&IVERSEN, 2010, p. 71-2. [Minha tradução].

²⁵⁹ Douglas Huebler *apud* HUGHES In: COSTELLO&IVERSEN, 2010, p. 73. [Minha tradução].

não depende necessariamente de uma ordem, que se torna hierárquica, em que o texto determina como as imagens serão produzidas e sua realização é mera execução.

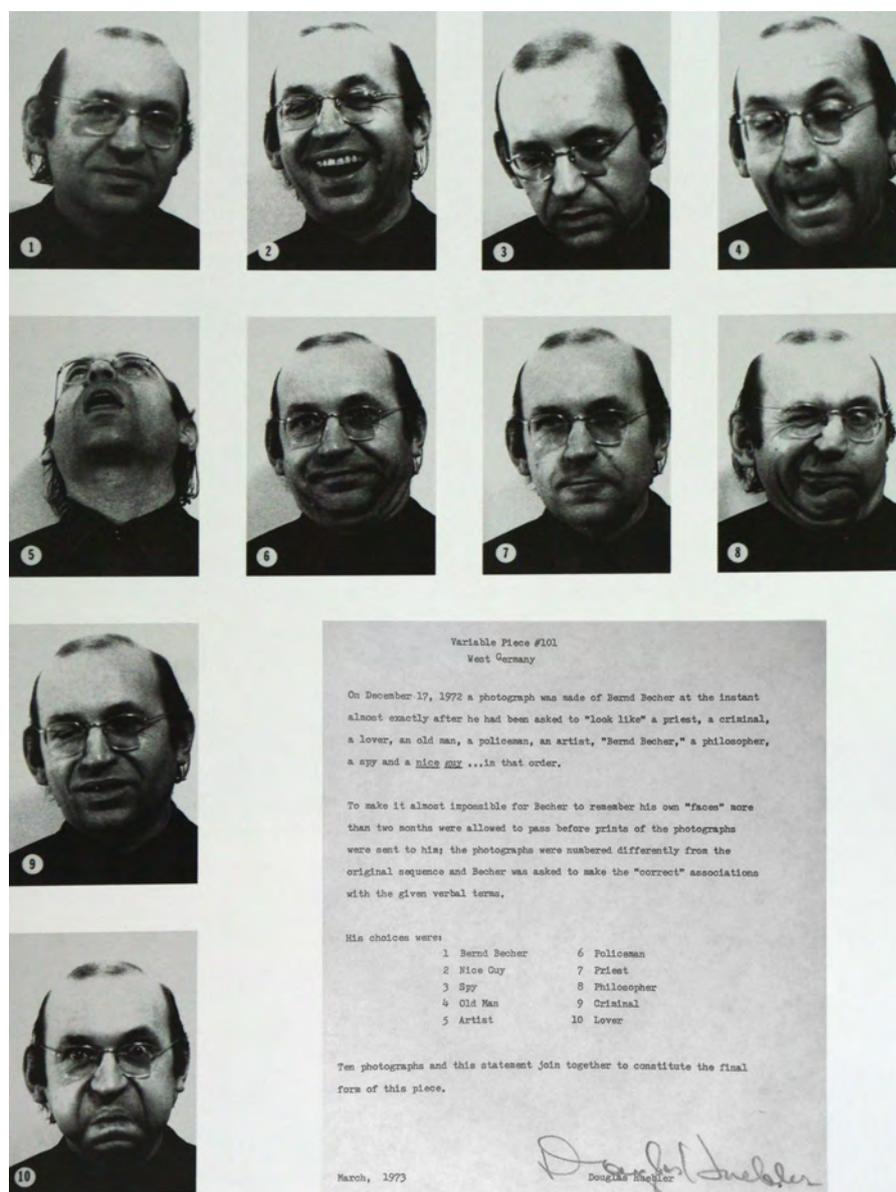


Fig. 106 – Douglas Huebler (1924 - 1997), *Variable Piece #101 West Germany, March 1973, 1973*.

[No dia 17 de dezembro de 1972 uma fotografia foi tirada de Bernd Becher no instante quase exato depois que ele tinha sido requisitado para “se parecer” com um padre, um criminoso, um amante, um homem velho, um policial, um artista, “Bernd Becher”, um filósofo, um espião e um cara legal... nesta ordem.

Para tornar quase impossível para Becher se lembrar suas próprias “caras” mais de dois meses se deixaram passar antes das cópias das fotografias serem mandadas para ele; as fotografias foram numeradas diferentemente da sequência original e Becher foi requisitado a fazer a “correta” associação com os termos verbais dados.

Suas escolhas foram:

1. Bernd Becher; 2. Cara Legal; 3. Espião; 4. Homem Velho; 5. Artista; 6. Policial; 7. Padre; 8. Filósofo; 9. Criminoso; 10. Amante

Dez fotografias e esta declaração se juntam para constituir a forma final desta peça. Minha tradução, ênfase no original]

Entendo a fala de Huebler como uma demonstração de uma consciência aguda deste processo e das hierarquias que ele estabelece entre os vários elementos que compõem os trabalhos. Ele desloca o sentido do trabalho. Neste contexto, a famosa declaração de 1968 ganha outro significado:

O mundo está cheio de objetos, mais ou menos interessantes: eu não quero acrescentar mais nenhum.

Eu prefiro, simplesmente, declarar a existência das coisas em termos de tempo e/ou local. Mais especificamente, o trabalho se preocupa com as coisas cuja inter-relação está além da experiência perceptiva direta.

Porque o trabalho está além da experiência perceptiva direta, a consciência do trabalho depende de um sistema de documentação.

Esta documentação assume a forma de fotografias, mapas, desenhos e linguagem descritiva.²⁶⁰

Se o *trabalho está além da experiência perceptiva direta*, seu sentido é projetado para outro âmbito, qual seja, o da relação entre os vários elementos que compõem o trabalho e que articulados *possibilitam*, mas não *impõem*, a sua compreensão; o trabalho incide no espaço *entre* estes elementos e não na declaração como uma explicação de como foram realizadas as fotografias, as quais seriam, então, simples prova de que as ações descritas foram executadas. O choque entre as fotografias e a declaração produz sentido, justamente pela *quase* impossibilidade da sua veracidade. O grão de dúvida que Huebler acrescenta ao trabalho abre-o para a produção de sentidos.

O que é oferecido ao espectador são os meios para se atingir a consciência do trabalho, ou seja, um conjunto de elementos que compõem os dados cuja inter-relação projeta o trabalho para este outro nível de existência. Mas semelhante sistema de documentação, independente da forma que possa assumir, é tratado por Huebler como puro veículo de informação e transmissão de dados, e não como novos objetos no mundo; pois se assim fossem percebidos, seu primeiro pressuposto, a recusa em produzir novos objetos, estaria invalidado.

Douglas Huebler: Tentar mostrar o sistema, ou a ideia, as coisas que você estabeleceu como a estrutura dentro da qual você vai trabalhar, é disso que trata a arte.

Patricia Norvell: Mas então você diz que não importa se as fotos foram tiradas a cada minuto ou a cada cinco dias.

Douglas Huebler: É isso mesmo.

Patricia Norvell: Então você está destruindo o seu sistema, ou você o está ignorando?

²⁶⁰ Douglas Huebler. *Untitled Statements*, 1968. In: STILES&SELZ, 1996, p. 840. [Minha tradução].

Douglas Huebler: Certo, certo, certo. Isso está certo porque, como eu disse, estes sistemas não provam nada também. Ele são sistemas peso-morto [dumbbell]. Sistemas peso-morto muito simples. Em outras palavras...

Patricia Norvell: Sim, mas então com o que você deixa o observador ou receptor?

Douglas Huebler: Você o deixa com a noção de que ele pode ter uma experiência que é apenas aquela experiência. Poderia ser aquela ou a próxima ou a próxima. Em outras palavras, elas estão todas baseadas na convenção que o sistema estabelece. Mas poderia ser qualquer sistema, sabe. E a experiência visual é nocauteada.²⁶¹



Fig. 107a – Douglas Huebler (1924 - 1997), *Duration Piece#4, Paris, France, January 1970, 1970*, 12 cópias em saís de prata de 18,7x23,2cm e texto 27,9x21,6cm, fotografias que compõem o trabalho

Para Huebler, o sistema tem a função de possibilitar que ele capture no mundo o que for necessário para demonstrar o próprio sistema; é nesse sentido que ele se refere ao *sistema peso-morto*. O material coletado é suspenso da sua existência normal para, quando alocado no contexto da arte, servir para que a ideia seja demonstrada, e não como algo visualmente sedutor em si. Os documentos – como as fotografias ou as declarações –

²⁶¹ Douglas Huebler, 1969. In: ALBERRO&NORVELL, 2001, p. 148. [Minha tradução]

transportam a ideia, e as escolhas de Huebler acontecem em função de esclarecer a apresentação da ideia. Quando o artista é confrontado com a inconsistência entre as instruções presentes nas declarações e a produção do trabalho, sua resposta parece vaga, o que demonstra uma despreocupação com essa relação estrita e obrigatória; seu interesse está na apresentação de elementos suficientes para transmitir a ideia. Brincar com a ficção na elaboração de sistemas que implicam um modo de operar é uma forma de *mostrar o sistema*, como ele afirma na primeira frase; este dado ficcional da relação entre o texto e a imagem não invalida o sistema.

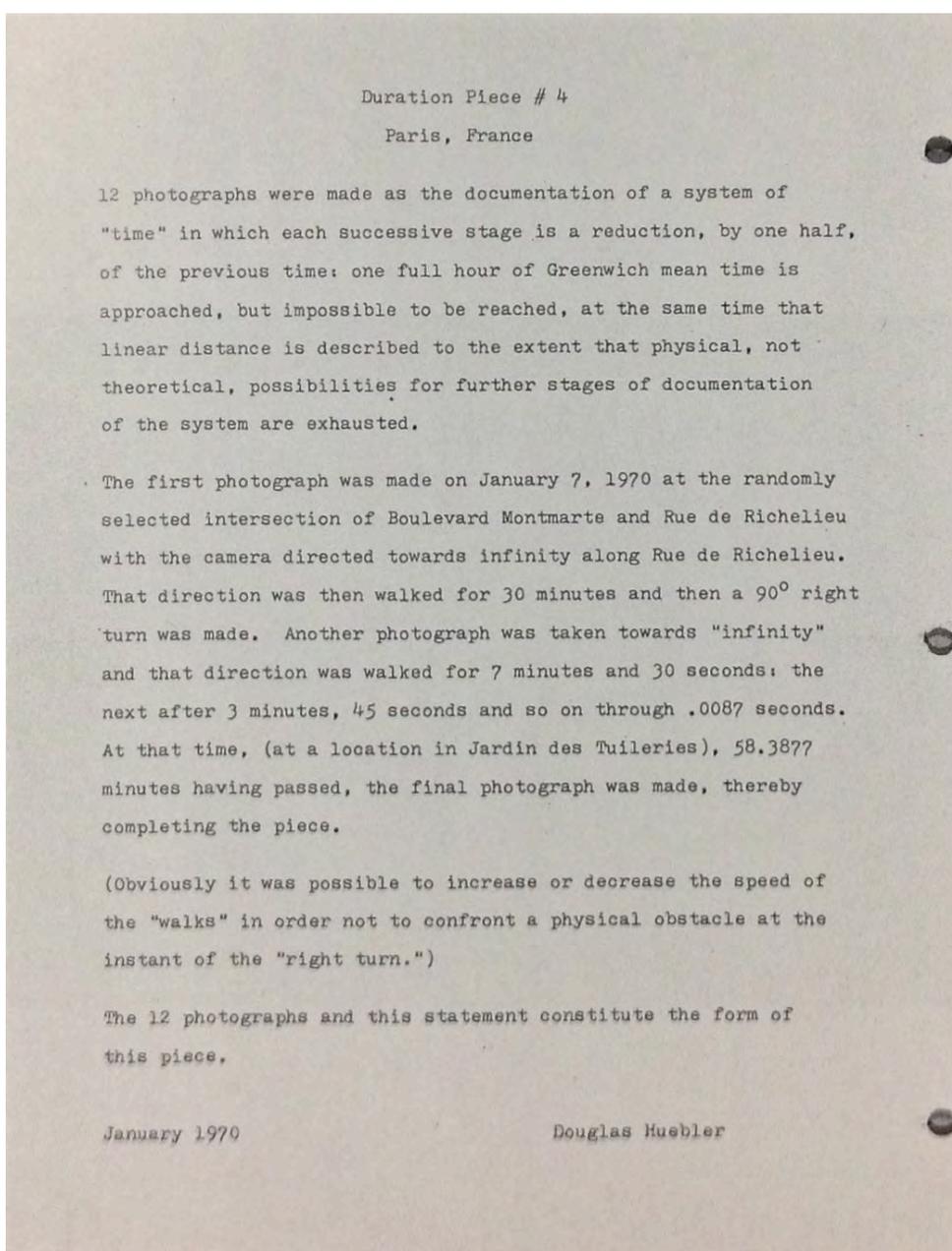


Fig. 107b – Douglas Huebler (1924 - 1997), *Duration Piece#4, Paris, France, January 1970, 1970*, 12 cópias em sais de prata de 18,7x23,2cm e texto 27,9x21,6cm, texto que compõe o trabalho

Considerando o estabelecimento de sistemas para pensar o trabalho de Huebler, podemos retomar um elemento que recorrentemente aparece nas suas falas e que assume importância na sua poética: a temporalidade. Pois é justamente na pontuação temporal que o descompasso entre a declaração e as fotografias é mais evidente, tanto no intervalo entre as tomadas fotográficas como na sequência apresentada.

Em trabalhos meus que usam o "tempo" como um componente estrutural, eu pretendo o mesmo tipo de leitura. No entanto, se fotografias são usadas, duas ou mais, tiradas do mesmo assunto, são *naturalmente* sequenciais. Se apresentadas desta forma, elas dão ao *signo*, que elas produzem, "literatura" e isto, por sua vez, é facilmente apropriado pelo mito. Por conseguinte, para prevenir que a imagem se torne mitificada eu misturo a ordem em que eu finalmente apresento as fotografias. O tempo é objetificado; fatos fenomenológicos se tornam inteiramente presentes, *na* história, no lugar de *sobre* história. [...] Dentro de cada trabalho uma "declaração" funciona para descrever o continuum dentro do qual um equilíbrio de "constantes" e "variáveis" dão a ele sua forma específica. [...]²⁶²

Esta *explicação* de 1978 de um procedimento mais geral relaciona-se diretamente com as outras manifestações de Huebler e oferece uma perspectiva diferente para aquele descompasso. A função da declaração e das fotografias não é determinada por um sistema fechado de dois elementos cuja relação causal é estrita, mas por um sistema aberto de constantes e variáveis, na busca por seu *equilíbrio*. O desvio da mitificação, o que para Huebler parece ser uma ideia de narrativa dada pela sequencialidade, impõe a quebra da linearidade temporal na apresentação das fotografias.

Em 1969, Huebler participa de uma mesa redonda em que faz uma intervenção a partir do comentário de Seth Siegelaub sobre o tempo e o espaço e a forma como são relacionados com a vida e com a arte. Afirmando, em primeiro lugar, que ambos são inapreensíveis enquanto tais, como valores absolutos, põe em questão o convencionalismo que determina nossa relação com eles. Aborda a maneira como podemos manipular o tempo a partir da projeção de um sistema idiossincrático relacionado com nossa percepção, em oposição a sua possível realidade. Reportando-se a seu próprio trabalho e sua relação com o tempo, descreve o procedimento a partir do qual se apropria de eventos ou objetos em termos temporais para tensionar suas convenções, como a linearidade.

²⁶² Douglas Huebler. *Statement*, 1977. In: CAMPANY, 2008, p. 248. [Minha tradução, ênfase no original].

Douglas Huebler: Eu não acho que nós sabemos sobre o espaço nada mais do que sabemos sobre o tempo. Ao menos eu não acho que eu saiba. Nós medimos o espaço mediante objetos existentes no mundo, e acho que nós medimos o tempo da mesma forma. Ambos são, na verdade, infinitos; são apenas convenções que nós usamos. Deixe-me responder também a primeira parte do que Seth disse. Eu acho que é perfeitamente possível dizer que o tempo é o que cada um de nós diz que é em qualquer momento dado. Mas, como uma convenção, ele serve a nossos propósitos nos termos da estrutura particular que nós queremos lhe dar. Eu trabalho de uma maneira extremamente neutra. Eu sou totalmente incompetente para trabalhar com os tipos de elementos e materiais usados pelo [Grupo] Pulsa. Mas me interessa ser capaz de tomar algum pedaço muito pequeno da vida, do mundo, e fazer algo com ele em termos de tempo, ou seja, demonstrando como os objetos ou a posição das coisas mudam. Eu tenho feito isso ao deixar elementos, eventos ou materiais realmente mudarem como eles normalmente fariam no tempo sequencial, documentando fotograficamente as mudanças e então embaralhando as fotografias de modo que não haja prioridade do linear. É apenas uma forma de tirar algo de uma série de possibilidades e chamá-lo de um trabalho... ²⁶³

Dentro da perspectiva apresentada por Huebler, a fotografia se torna um veículo que transita em duas direções: por um lado é registro diacrônico do evento selecionado por Huebler e serve a fins documentais; por outro, transgride a expectativa da linearidade do evento e da lógica do registro como dado bruto, expondo o trabalho como um conjunto embaralhado das fotografias. Com semelhante sistema, Huebler invoca algo como um anti-instante decisivo: nenhuma das fotografias do conjunto *resume* um evento significativo, e, ao mesmo tempo, fora da ordem, perdem a relação temporal que poderia reestabelecer a narrativa, ou o evento como um todo.

Nos trabalhos de Huebler, a declaração parece, à primeira vista, servir como uma legenda para as fotografias com a função de *desvendar* o trabalho, mas na medida em que, para Huebler, ela é mais um dos elementos que compõem o trabalho, tal função lhe é interdita, ela se insere como mais um dos elementos a serem desvendados no conjunto.

Joshua Shanon, analisando alguns trabalhos de Huebler, centraliza parte de sua análise no interesse do artista pela ciência:

Faz sentido que Huebler se sentisse ambivalente sobre este tópico – a ciência compartilhava (poderia-se dizer engendrava) a sua confiança anti-idealista em fatos de seu trabalho, mas também mantinha uma fé em desvendar e articular verdades organizadoras. Como a religião e a arte anterior, quer dizer, a ciência não era um anti-essencialismo puro mas uma prática inferencial, uma busca por declarações sumárias sobre o mundo. Huebler parece ter estado incerto sobre a legitimidade de tais objetivos, e seu trabalho muitas vezes parodiava o pobre ajuste de sistemas precisos de conhecimento científico com a verdadeira bagunça da experiência. Em um trabalho feito enquanto andava por Amsterdam, por

²⁶³ Douglas Huebler, 1969. In: LIPPARD, 2001, p. 82-3. [Minha tradução]

exemplo, ele repetidamente dividia o tempo entre as exposições, reivindicando eventualmente ter tirado fotografias separadas pela diferença absurdamente impossível de 0,0087 segundos [Fig. 107b].

Para outro, ele diz que expôs uma fotografia na noite de Ano Novo, iniciando em um oitavo de segundo antes da meia-noite e terminando em um oitavo de segundo depois. O resultado, ele escreveu em seu estilo quase-laboratorial, foi uma fotografia de uma mulher (nua e sorrindo) no instante em que “aproximadamente metade de seu corpo existia no ano velho, 1973, enquanto a outra metade havia entrado o ano novo, 1974” [Fig. 108]. (Uma vez que ela estava virada para a face sul, Huebler indicou na sequência que foi o seu lado esquerdo que havia entrado o novo ano). Os sistemas de representação da ciência parecem bobos aqui, almejando loucamente completar uma descrição de um mundo incoerente.²⁶⁴

A escansão infinitesimal do tempo proposta por Huebler em alguns trabalhos parodia a busca insaciável por precisão que encontramos nos procedimentos científicos, com seus aparelhos de medição e cálculos de análise e projeção. A ficção que ele cria com este vocabulário chama a atenção para um trabalho específico com a linguagem como provocadora de sentido. O que ele propõe é factível, mas não pode ser comprovado. E como uma imagem – que se produz na conjunção de linguagem e fotografia –, aponta para um cientificismo típico de uma era pós-pegada na Lua, contaminada pelas possibilidades abertas pela conquista da viagem espacial no contexto da Guerra Fria, o que é mais intenso para um ex-fuzileiro naval (Marine) veterano da Segunda Guerra Mundial.

Tal modo de agir de Huebler, que em algum momento chamamos de trapaça, surge a partir da década de 1970; em seus trabalhos anteriores, na década de 1960, percebemos um procedimento em que há uma correspondência direta entre a instrução e os passos seguidos para a elaboração do trabalho. Interessante pensar que existiu esta passagem da utilização mais cândida da instrução para esta outra mergulhada na malícia brincalhona do trapaceiro. O mecanismo que põe o trabalho em movimento envolve aqui mais elementos do que o estabelecimento de uma instrução e seu cumprimento na execução do trabalho; a declaração assume o formato da instrução parodiando a precisão e a objetividade da linguagem científica, e as fotografias que a acompanham dão resolução às mirabolantes proposições da declaração, mas só parecem possíveis desde que burlem algumas das operações descritas.

²⁶⁴ SHANNON, Joshua. *Uninteresting Pictures: photography and fact at the end of the 1960s*. In: WITKOVSKY, Matthew S.. *Light Years - Conceptual Art and the Photograph 1964 - 1977*. New Haven and London: Yale University Press, 2012, p. 95-6. [Minha tradução, ênfase no original]



Fig. 108 – Douglas Huebler (1924 - 1997), *Duration Piece#31*, Boston, January, 1974, 1974

[No dia 31 de Dezembro de 1973 uma jovem foi fotografada no exato instante no tempo determinado para ser exatamente 1/8 do segundo antes da meia noite. Enquanto a abertura [*sic.*] da câmera foi regulada em "4" (1/4 de um segundo) a imagem no filme se tornou "completa" 1/8 de segundo após a meia noite: colocado de outra forma, depois que o primeiro 1/8 de segundo de 1974 havia decorrido.

Como a modelo da fotografia olhava para o sul, seu lado esquerdo estava orientado para o oeste; como o tempo "se move" do leste para o oeste, a fotografia representa a jovem durante um instante quando aproximadamente metade de seu corpo existia no ano velho, 1973, enquanto a outra metade do seu corpo existia no ano novo, 1974: de fato, consistentemente com o espírito da estação ela usa a fantasia de *Bebê do Ano Novo*.

Uma fotografia acompanha esta declaração como a forma desta peça.

Janeiro, 1974. Minha tradução, ênfase no original]

3.3 Fotografia como Trabalho de Arte

Neste terceiro agrupamento serão abordados textos e trabalhos de artistas, produzidos nos anos 1960 e 1970, em que a fotografia assume um papel central, constituindo o trabalho final que é exposto. O artista produz algo especificamente para ser fotografado, há uma encenação para a câmera que pode ser uma ação [Fig. 109], o travestismo do próprio artista [Fig. 122], um conjunto de objetos organizados [Fig. 131], um cenário construído [Fig. 112] ou, ainda, a manipulação da imagem fotográfica nas suas variadas possibilidades (montagem, efeitos luminosos, intervenções gráficas, entre outros [Fig. 120, 117, 128 respectivamente]). O estúdio ocupa aqui um lugar importante no desenvolvimento da prática artística, pois é o espaço que possibilita tais experimentações, tornando-se uma verdadeira arena de atuação. Na série *Eleven Color Photographs*, de 1966-67/70 [Fig. 14, 109], por exemplo, Bruce Nauman constrói no estúdio um espaço próprio para a realização das fotografias, com filtros e iluminação especial, para então produzir ações que ele encena para a câmera.



Fig. 109 – Bruce Nauman (1941 -), *Self-Portrait as a Fountain*, da Série *Eleven Color Photographs*, 1966-67/70, 50,9x60,3cm

O que diferencia este agrupamento do abordado no item 3.2 é a localização do *locus* do trabalho de arte, em outras palavras, o que, em todo o processo de produção, é considerado pelo artista como *o trabalho*. Aqui, todos os passos anteriores à realização da fotografia e informações circundantes que a possibilitaram consistem em meios para se atingir um produto final e, apesar de muitas vezes interessantes por si mesmos, estão submetidos a ele. Há uma espera por um resultado na produção fotográfica e um esforço em direção à sua concretização, muitas vezes dada unicamente pela fotografia, mesmo que este esforço não esteja no âmbito da habilidade técnica. Como, por exemplo, na série *Perspective Corrections* [Fig. 84, 110, 135], de Jan Dibbets, em que toda preparação para que a perspectiva do quadrado esteja correta na fotografia, e somente na fotografia, ela não é relevante para a compreensão do trabalho; o que importa é a ilusão, a brincadeira com o próprio mecanismo fotográfico.



Fig. 110 – Jan Dibbets (1941 -), *Perspective Correction – My Studio II – square with cross on floor*, 1969, fotografia em preto e branco sobre tela, 110,2x110,2cm

Como discutido no item 2 desta pesquisa, a partir de Jeff Wall e sua noção da imitação do amador, pertence a estas produções uma rejeição da excelência técnica, a fotografia é tomada como um meio qualquer e, mesmo na produção de um objeto artístico, sua visualidade se afasta da fotografia que se pretende artística.

Tal arte aceitou a fotografia como uma condição anônima da vida cotidiana, mas sondou-a e subverteu-a ao mesmo tempo. Em alguns casos era uma crítica direta da autoridade da fotografia, em outros era indireta: simplesmente usar a fotografia de modo tão obviamente inartístico poderia forçar uma relação diferente com o visual, e uma compreensão diferente do papel do artista. A fotografia era essencial para o conceitualismo mas ele a abordou como um não-medium. Não havia disputa para definir sua essência e não havia programa sobre como ela deveria ser. Parte da arte significativa do final dos anos 1960 e dos anos 1970 estava sendo feita em um medium para o qual os artistas realmente não ligavam muito, por certo não como guardiões ou porta-vozes. E ela só poderia ter sido feita com esta não-atitude.²⁶⁵

A despreocupação com a fotografia como técnica, de que fala Company, remete ao questionamento comum naqueles anos da figura do autor como um ser extremamente habilidoso, exemplar e unificado que *expressa* sua interioridade no fabrico de objetos artísticos, no embate com uma matéria transfigurada em *obra*²⁶⁶. Se a fotografia é um não-medium, ela não possibilita esta *formação*; não há, por princípio, contato entre a mão do artista e uma matéria inerte que deve ser avivada. A fotografia se apresenta como uma exterioridade – em oposição à expressão da interioridade – que possibilita um tipo de

²⁶⁵ CAMPANY, 2008, p. 18. [Minha tradução]

²⁶⁶ No livro *Teoria da Vanguarda*, Peter Bürger faz uma comparação entre a concepção das obras das vanguardas históricas do início do século vinte e as obras dos artistas que ele denomina, neste momento, de clássicos; por aproximação, ela pode esclarecer a relação entre artista e obra aqui apontada: “Se confrontarmos obra de arte orgânica e não orgânica (vanguardista), do ponto de vista da estética da produção, vamos encontrar, como ponto de referência essencial, o fato de coincidirem os dois primeiros elementos do conceito benjaminiano de alegoria com o que se pode entender por montagem. O artista que produz uma obra orgânica (passaremos a denominá-lo ‘clássico’, sem querer com isso introduzir um conceito de obra de arte clássica) manipula seu material como algo vivo, cuja significação, advinda de situações concretas de vida, ele respeita. Para o vanguardista, ao contrário, o material é apenas material. Sua atividade, afinal, não consiste senão em matar a ‘vida’ do material, isto é, arrancá-lo ao seu contexto funcional, que é o que lhe empresta significado. Onde o clássico, no material, reconhece e respeita o portador de um significado, o vanguardista vê tão somente o signo vazio, ao qual ele se acha habilitado a tão somente emprestar significado. Em conformidade com isso, o clássico trata seu material como totalidade, enquanto o vanguardista arranca o seu à totalidade da vida, isola-o, fragmenta-o.

“Assim como é distinta a postura frente ao material, a constituição da obra também o é. O clássico produz sua obra com a intenção de oferecer uma imagem viva da totalidade. Mesmo ao restringir o recorte exibido da realidade à reprodução de uma fugaz disposição de ânimo, ele persegue tal intenção. O vanguardista, ao contrário, junta fragmentos com a intenção da atribuição de sentido (onde o sentido pode muito bem ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido). A obra não é mais criada como um todo orgânico, mas montada a partir de fragmentos.” BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 129-30. [Ênfase no original]

expressão marcada pela objetividade do pseudocientificismo, como propõe McEvelley. Assim, mesmo nos trabalhos em que o fim é um objeto artístico, essa compreensão da fotografia determina um modo de operar que podemos pensar como típico daqueles anos – como “convenções estilísticas da arte conceitual”²⁶⁷, por exemplo –, que pode descartar a excelência técnica que, aqui, se equivaleria à habilidade manual. Pois apesar de a realização do trabalho dar-se no objeto fotográfico, na fotografia como uma imagem que contém as informações necessárias para sua compreensão, pode-se ainda pensar em uma ideia significativa que gera a produção e se revela no trabalho final.

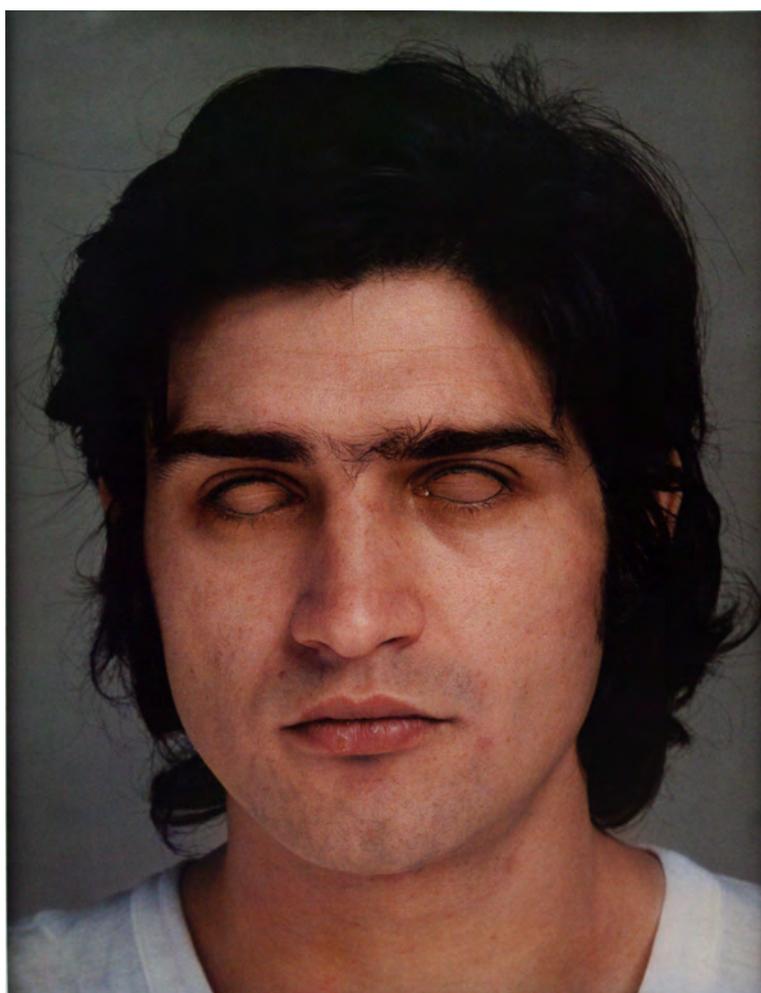


Fig. 111 – Giuseppe Penone (1947 -), *Progetto per lenti a contatto*, 1972, fotomontagem sobre cartão, 29,5x22,7cm

Ter como fim um *objeto artístico* é algo que pode parecer estranho às discussões mais evidentes dos anos 1960 e 1970, nas quais encontramos um questionamento amplo

²⁶⁷ Mel Bochner, *Book Review*, 1973. In: STILES&SELZ, 1996, pp. 828. [Minha tradução]

sobre sua existência e condições de possibilidade; mas a suposta rejeição da objetividade da arte não é tão direta como parece a um primeiro olhar. Um exemplo paradigmático da amplitude dessa preocupação desenvolveu-se em torno do artigo de Lucy Lippard e John Chandler, *The Dematerialization of Art*, de 1967²⁶⁸, em que os autores propõem que naqueles anos estava em andamento um processo de desmaterialização do objeto artístico, com a quase eliminação de seu corpo físico.

Durante os anos 1960, os processos anti-intelectuais, emocionais/intuitivos do fazer artístico característicos das duas últimas décadas começaram a dar lugar a uma arte ultra-conceitual que enfatiza o processo de pensamento quase exclusivamente. À medida que mais e mais trabalhos são projetados no estúdio mas executados em outros lugares por artesãos profissionais, à medida que o objeto se torna meramente o produto final, um número de artistas está perdendo o interesse pela evolução física do trabalho de arte. O estúdio [studio] está novamente se tornando uma sala de estudos [study]. Tal tendência parece estar provocando uma profunda desmaterialização da arte, especialmente da arte como objeto, e se isso continuar a prevalecer, pode ter como resultado que o objeto se torne totalmente obsoleto.²⁶⁹

Lippard e Chandler exploram a ideia de desmaterialização com exemplos de trabalhos em que percebem este processo e suas implicações para o mercado, crítica e produção artísticos. A radicalidade do conceito revela um entusiasmo dos autores com a veemente rejeição, que se percebia naquele momento, da *Obra de Arte* como objeto pronto e acabado destinado à contemplação e ao escrutínio, e, ao mesmo tempo, com sua substituição por outros elementos componentes da prática artística, como o processo, a ação, os resíduos documentais, as intervenções no espaço e outros modos de realizar uma ideia que estavam sendo desenvolvidos. A formulação do conceito *desmaterialização*, é preciso assinalar, só é possível neste momento histórico específico em que as condições gerais do campo da arte viabilizaram que o objeto artístico fosse pensado/colocado em questão, ou seja, não mais fosse tomado como um dado condicional da produção

²⁶⁸ A partir da publicação do artigo de Lucy Lippard e John Chandler, outros foram publicados abordando-o: Terry Atkinson, *Concerning the article "the dematerialization of art"*, 1968. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 52-8; Mel Bochner, *Book Review*, 1973. In: STILES&SELZ, 1996, p. 828-32 (uma resenha ao livro *Six Years...* mas que aborda o conceito de desmaterialização); Frank Gillette, *Masque in Real Time*, 1974. In: STILES&SELZ, 1996, p. 440-3 (cita o termo desmaterialização); Art&Language, *Letter to Lucy R. Lippard and John Chandler Concerning the Article "The Dematerialization of Art"*, 1968 (Elaborado a partir da carta de Terry Atkinson, acima citada). In: STILES&SELZ, 1996, p. 850; Jack Burnham. *Systems Aesthetics*, 1968 In: OSBORNE, 2005, p. 215-7. Ver: LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. *The Dematerialization of art*. In: OSBORNE, 2005, p. 218-220.

²⁶⁹ Lucy R Lippard and John Chandler, 1967. In: ALBERRO&STIMSON, 1999, p. 46 [Minha tradução]

artística.²⁷⁰ No entanto, a repercussão do texto suscitou uma polêmica com relação a este termo escolhido para caracterizar a produção artística, notadamente em Terry Atkinson, que escreve uma carta a Lucy Lippard questionando a utilização da palavra “desmaterialização” e apontando, por fim, sua inadequação:

Tenho algumas indagações que eu gostaria de levantar relacionadas ao uso da palavra “desmaterialização”, precisamente com relação a sua correteza na descrição e relação com o processo de desestabelecimento de um preceito que havia sido assumido como uma condição necessária para a economia doméstica das artes visuais (i.e., que haja um objeto “para se olhar”). Parece haver em seu artigo um quadro de referência paleontológico fortemente enfatizado de acordo com os dados que você oferece da cronologia categorial evolucionária de Schillinger dos procedimentos do fazer-artístico; disso eu deduzo que você está utilizando “desmaterialização” para descrever um processo que tem conexões com processos que vêm lentamente formando sua própria estrutura. Não obstante, depois de cuidadosa consideração, eu só posso perceber que seu uso de “desmaterialização” é metafórico (eu sei que estou apontando para o que é provavelmente o mais óbvio dos fatos); não há nada, eu percebo, de necessariamente errado com o uso metafórico. Mas eu acredito que no caso do processo com o qual eu entendo que seu artigo está preocupado, tal uso tem um número de deficiências, na medida em que o processo de desmaterialização não é, em qualquer sentido estrito, o processo (eu enfatizo, tal como eu o entendo) que você está descrevendo.

²⁷⁰ Este desenvolvimento pode ser tomado como um desdobramento do processo analisado por Peter Bürger no livro *Teoria da Vanguarda*, especificamente quando aborda o modo pelo qual os *meios artísticos* se tornam disponíveis como tais. Nos anos 1960 e 1970, no entanto, percebo um processo semelhante em que o objeto artístico é descolado da prática artística como um fim necessário para se tornar também *disponível* como uma possibilidade. “Sem dúvida, o meio artístico é a mais geral de todas as categorias disponíveis para a descrição de obras de arte. No entanto, os procedimentos individuais só podem ser *reconhecidos* como meios artísticos a partir dos movimentos históricos de vanguarda. Pois apenas nos movimentos históricos de vanguarda os meios artísticos, em sua totalidade, passam a estar disponíveis como tais. Até esse período do desenvolvimento da arte, a utilização dos meios artísticos era limitada pelos estilos de época, um cânone preestabelecido de procedimentos permitidos, excedível apenas dentro de certos limites. Mas, enquanto um estilo domina, a categoria meio artístico não é visível como geral, posto que, na verdade, ela somente ocorre como particular. Um sinal característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste exatamente no fato de eles não terem desenvolvido estilo algum; não existe um estilo dadaísta ou surrealista. Antes, ao erigir em princípio a disponibilidade sobre os meios artísticos de épocas passadas, esses movimentos liquidaram a possibilidade de um estilo de época. Somente a disponibilidade universal faz da categoria do meio artístico uma categoria geral. [...] Faz-se necessária, ainda, uma outra observação, no sentido de conferir maior precisão à tese acima formulada. Como foi dito, só a vanguarda torna reconhecíveis os meios artísticos em sua generalidade, porque, longe de reconhecê-los ainda segundo um princípio estilístico, dispõe deles como *meios artísticos*. É claro que a possibilidade de reconhecer as categorias da obra de arte na sua validade geral não é pura e simplesmente criada, *ex nihilo*, pela práxis artística de vanguarda. Ao contrário, esta possibilidade tem seu pressuposto histórico no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa. Desde a metade do século XIX – ou seja, depois da consolidação do domínio político da burguesia –, de tal modo se deu esse desenvolvimento, que a dialética forma-conteúdo dos produtos artísticos progressivamente foi se deslocando em favor da forma. O lado conteudístico da obra de arte, sua ‘mensagem’, cada vez mais se retrai frente ao formal, que se cristaliza como sendo o estético em sentido mais estrito. Essa predominância da forma na arte, mais ou menos a partir da metade do século XIX, pode ser compreendida, como disponibilidade dos meios artísticos, do ponto de vista da estética da produção; e como uma tendência à sensibilização do receptor, do ponto de vista da estética da recepção. É importante ver a unidade do processo: os meios artísticos tornam-se disponíveis como tais na medida em que, simultaneamente, se atrofia a categoria do conteúdo.” BÜRGER, 2012, p. 46; 48. [Ênfase no original]

O Dicionário Oxford de Inglês define “desmaterialização” como “privar de qualidade materiais”. Pareceria apropriado aqui definir matéria como segue: uma forma especializada de energia que tem os atributos de massa e extensão no tempo, e da qual nós tomamos conhecimento através de nossos sentidos corporais. É mais do que claro que quando uma entidade material se torna desmaterializada ela não simplesmente se torna não-visível (como oposta a invisível), ela se torna uma entidade que não pode ser percebida por nenhum de nossos sentidos. No que diz respeito às qualidades materiais ela é simplesmente uma não-entidade. Portanto me parece que se você está falando sobre objetos-artísticos se desmaterializando, então você seria obrigada a falar de objetos dos quais não haveria agora nenhum traço material; se, por outro lado, você está falando ou sugerindo, por virtude da licença metafórica, que alguns artistas hoje estão usando entidades imateriais para demonstrar ideias, então você estaria falando de ideias que nunca tiveram uma concretização material. Certamente não se deduz daí que porque um objeto é invisível, ou é menos visível do que era, ou é menos visível do que outro objeto, que qualquer processo de desmaterialização teve lugar. Se me for permitido fazer uma referência mais específica ao seu artigo eu gostaria de continuar em uma maneira pós-liminar.

Todos os exemplos de trabalhos-de-arte (ideias) a que você se refere em seu artigo são, com poucas exceções, objetos-artísticos. Eles podem não ser um objeto-artístico como nós o conhecemos em seu tradicional estado-material, mas eles são, não obstante, matéria em uma de suas formas, seja no estado-sólido, estado-gasoso, estado-líquido. E é sobre esta questão do estado-material que está centrada a minha cautela com respeito ao uso metafórico da desmaterialização. Se, por exemplo, alguém chama a “substância de formas” de Carl Andre um espaço vazio ou não, isso não aponta para nenhuma evidência de desmaterialização, porque o termo “espaço vazio” nunca pode, em referência a situações terrestres, ser nada mais do que uma convenção descrevendo como o espaço é preenchido em vez de oferecer uma descrição de uma porção de espaço que é, em termos físicos, vazio. O espaço vazio de Andre não é em nenhum sentido um vácuo... Consequentemente, quando você aponta, entre outros, para um objeto feito por Atkinson, “mapa para não indicar etc.” [Fig. 25], que ele “eliminou quase inteiramente o elemento físico-visual”, eu fico um pouco apreensivo com tal descrição. O mapa é tanto um objeto em estado-sólido (i.e., papel com linhas de tinta por cima) como é qualquer Rubens (tela esticada com tinta por cima), e, como tal, vale para a contagem como sendo tão legível física-visualmente como o Rubens.²⁷¹

Nestes três parágrafos da carta, Atkinson reclama por uma precisão no uso do termo desmaterialização e percebe seu uso como induzindo ao erro por fazer referência a um processo que não estava de fato ocorrendo – especialmente a partir dos exemplos levantados por Lippard e Chandler. A crítica veemente a toda argumentação dos autores explicita minuciosamente a inadequação do conceito de desmaterialização para descrever ou mesmo compreender a produção artística dos anos 1960 a que o artigo se refere.

²⁷¹ Terry Atkinson. *Concerning the article “the dematerialization of art”*, 1968. In: OSBORNE, 2005, p. 220. [Minha tradução, ênfase no original]

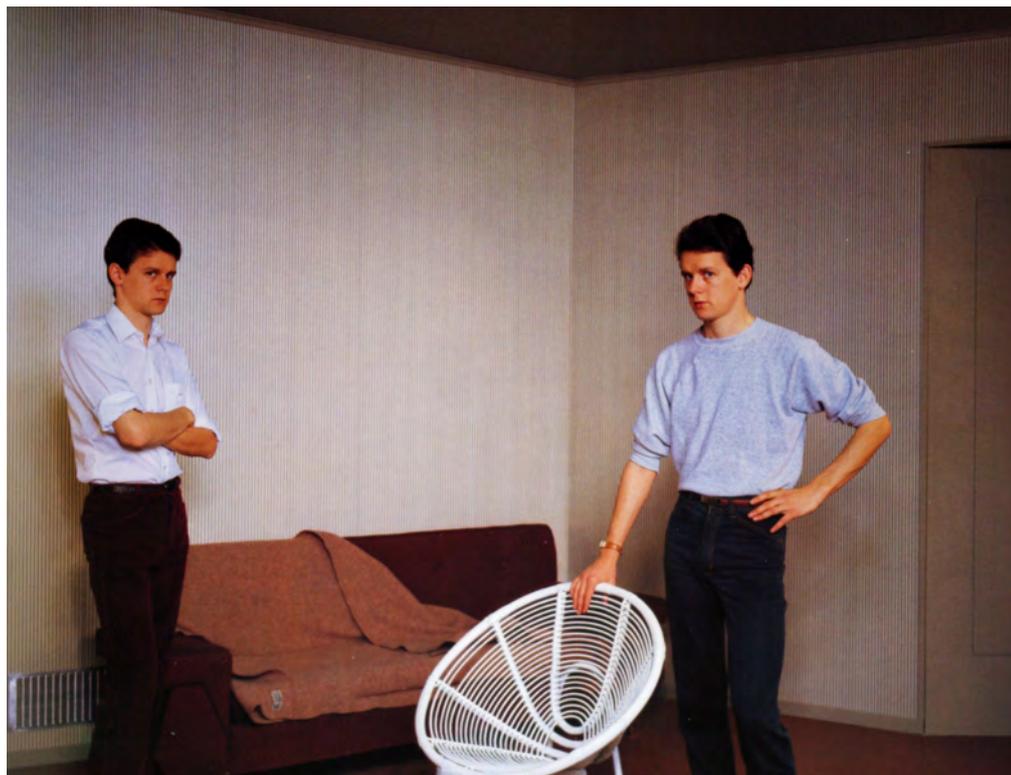


Fig. 112 – Jeff Wall (1946 -), *Double Self-Portrait*, 1979, cibachrome, caixa de luz, 172x229cm

Cinco anos depois, em 1973, quando do lançamento do livro de Lucy Lippard *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*²⁷², Mel Bochner assume a tarefa de fazer uma crítica ao livro e à continuidade do uso do termo desmaterialização – cita a carta de Atkinson como uma resposta que deveria ter ocasionado uma reconsideração por parte de Lippard. Concluindo que: “O seu termo, ‘desmaterialização’, vem se infiltrando no uso geral como um dispositivo prescritivo usado em um contexto ético. Ele sugere a imoralidade dos artistas que continuam a fazer objetos.”²⁷³ O artigo de Lippard e Chandler produziu, para Bochner, a constituição de uma regra contra a qual se pode julgar a legitimidade de um artista, mas uma falsa regra pois formulada a partir de uma constatação equivocada – apontada também por Atkinson. A desmaterialização aparece, no artigo de Lippard e Chandler, como um processo artístico *elevado*, relegando o caráter físico dos trabalhos de arte não só para segundo plano como em detrimento de sua qualidade, inclusive pela ampla disseminação do termo que ocorreu desde aquela época. Esta ideia gerou uma compreensão errônea de que para que um trabalho fosse conceitualmente interessante ele deveria abrir mão de sua existência física;

²⁷² LIPPARD, 2001.

²⁷³ Mel Bochner, 1973. In: STILES&SELZ, 1996, p. 832. [Minha tradução, ênfase no original]

mas ao nos familiarizarmos com as produções dos anos 1960 e 1970 percebemos que o processo evolutivo proposto por Lippard e Chandler – o encaminhamento progressivo para a desmaterialização do objeto artístico até sua obsolescência – não aconteceu de fato, e que esta ideia não se efetivou nem como critério de produção e, de modo geral, nem de recepção – apesar de ainda hoje aparecer em abordagens teóricas sobre arte conceitual²⁷⁴. As ideias continuaram sendo materializadas em objetos, e a valoração dos trabalhos de arte não absorveu aquele critério. Percebo, no entanto, um deslocamento do *lócus* do trabalho de arte, como apontado na introdução do Capítulo 3 deste trabalho, de um objeto pronto e acabado (como é evidente no caso de uma pintura de Barnett Newman, por exemplo) para outros âmbitos da prática artística como o processo, a ação, etc., o que não significa, de modo algum, sua desmaterialização. Como aponta McEvilley:



Fig. 113 – Giovanni Anselmo (1934 -), *Entrare nell'opera*, 1971, emulsão fotográfica sobre tela 237,8x340,4cm, fotografia tirada com um temporizador

²⁷⁴ Dois exemplos recentes que demonstram a inserção do conceito de *desmaterialização* são: o livro de André Rouillé *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2005), em que o autor utiliza o conceito no decorrer do capítulo em que trata da arte conceitual e sua relação com a fotografia, e na sequência do livro o autor faz uma ressalva apontando que a fotografia pode ser tomada como um objeto relativizando o conceito, mas mantém seu uso indiscriminadamente; e o livro de David Company (2008) que menciona a desmaterialização na p. 26 com uma ressalva: o significado de desmaterialização para ele se refere à adoção pela arte de formas fugitivas e ambíguas.

A Arte Conceitual não é inatamente inimiga do objeto formal de arte – ela pode ser usada dessa forma, mas ela não é assim; ela própria é um meio formal com sua própria extensão característica de objetividade. A violência desta dicotomia é um resultado da história da teoria da arte mais que da história da arte. Foi um tipo de divisão Maniqueísta forçada pela prática repressiva dos teóricos e críticos formalistas que artificialmente tentaram banir a linguagem e o conceito, e com eles o pensamento e o discurso e de fato cultura e psicologia, das artes visuais. O excesso puritano realizado uma vez ao serviço da Alma se equivalia aos excessos formalistas ao serviço do sentimento estético. O conflito entre fé e razão foi reencenado em um pequeno palco no domínio da arte, e a razão perdeu. A razão se tornou a velha antagonista novamente, agora chamada não de Anti-Cristo mas de Anti-Arte.²⁷⁵

A partir de McEvelley podemos pensar, no lugar da “desmaterialização” da arte, em uma mudança de foco do objeto para o pensamento. O autor conecta as proposições de Duchamp contra a “arte retiniana” ao desenvolvimento conceitual que teve lugar nos anos 1960 e 1970, afirmando a arte como *coisa mental*. É possível perceber que não existe na realidade uma rejeição do objeto artístico em si, mas sim a negação de uma certa ideia de objeto artístico e de suas implicações para a compreensão da arte.

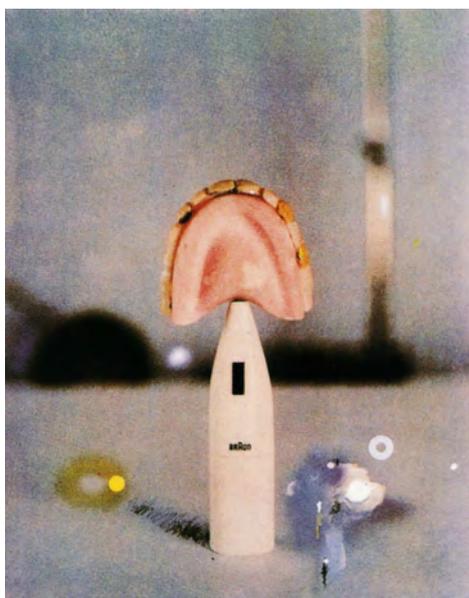


Fig. 114 – Richard Hamilton (1922 - 2011), *The critic laughs*, 1968, litografia em offset laminada de fotografia, esmalte sintético e colagem, 34x26cm

Mesmo que para Lippard a utilização da fotografia na produção artística reforce a ideia da desmaterialização da arte²⁷⁶, concordo com Bochner e Atkinson que ainda temos

²⁷⁵ MCEVILLEY, 2008, p. 99. [Minha tradução]

²⁷⁶ “E desde que eu escrevi pela primeira vez sobre o assunto em 1967, tem-me sido muitas vezes apontado que a desmaterialização é um termo impreciso, que um pedaço de papel de uma fotografia é tanto um objeto, ou tão “material”, quanto uma tonelada de chumbo. Concedido. Mas por falta de um termo melhor eu

um objeto como resultado de uma prática, tão material quanto uma pintura – para seguir o exemplo de Atkinson – e que sua fisicalidade/objetividade não é de forma alguma depreciativa. O que ficará claro a seguir com os trabalhos e os discursos aqui analisados, referentes a um tipo de produção que tem por fim esperado um objeto artístico materializado em uma fotografia. Como por exemplo no trabalho *The Destroyed Room*, 1978 [Fig. 115], de Jeff Wall: uma ideia concretizada em fotografia, ampliada em transparência de grandes dimensões e exibida em caixa de luz. Posso afirmar, com certa segurança, que a objetividade deste trabalho não diminui seu valor em termos artísticos... A materialização da ideia é tão importante quanto a ideia em si, pois é o meio através do qual ela é divulgada, e, como nos alerta McEvelley, *pregar* a desmaterialização seria responder na mesma moeda do maniqueísmo radical da crítica formalista dos anos 1940 e 1950. Assim, entendendo que o *objeto* artístico também tem lugar na produção e compreensão da arte dos anos 1960 e 1970, é possível pensar esta produção que tem por fim uma fotografia como o trabalho de arte como uma forma de arte coerente com as premissas próprias deste período.



Fig. 115 – Jeff Wall (1946 -), *The Destroyed Room*, 1978, transparência em caixa de luz, 159x234cm

continuei a me referir a um processo de desmaterialização, ou a uma de-ênfase em aspectos materiais (unicidade, permanência, atratividade decorativa).” LIPPARD, 2001, p. 5. [Minha tradução, ênfase no original]

As experimentações com a fotografia assumiram, nas décadas de 1960 e 1970, o aspecto de uma *brincadeira* com o meio, uma exploração de procedimentos fotográficos nas suas variadas possibilidades. Manipulação em fotografia refere-se a um conjunto de procedimentos comuns desde que foi divulgada em 1839 e passou a ter um número crescente de adeptos, cada um explorando de forma diferente o novo aparelho. Apesar de se efetivar, nos anos 1960 e 1970, de forma diferente do que no experimentalismo do Pictorialismo, da New Vision, ou da Straight Photography – tendências que se justapuseram, criticaram e opuseram desde o final do século dezenove até a terceira década do século vinte, mas compartilharam a centralização na seriedade da produção artística e na habilidade técnica, tensionando a fotografia como meio de produção de imagens e buscando visualidades *novas*, tanto na aproximação com a pintura, o desenho, a gravura no Pictorialismo, quanto na especificidade da fotografia na New Vision e na Straight Photography²⁷⁷ –, ainda assim podemos perceber que suas práticas advêm de desenvolvimentos comuns àquelas produções. Mas esta ligação não resulta de uma linhagem que conecta por descendência as produções dos dois momentos históricos, ela se dá pelos limites técnicos e mecânicos da própria fotografia, nos resultados possíveis pela exploração do mecanismo fotográfico. A experimentação dos anos 1960 e 1970 – que é percebida como diferente do *experimentalismo*²⁷⁸ dos primeiros anos do século vinte –, não tem por objetivo levar a fotografia ao limite da excelência técnica e produzir *inovações*; seu radicalismo acontece em outro âmbito: na materialização de uma ideia que perturbe o campo da arte ao dialogar diretamente com ele, problematizando a própria definição de arte, e não dê uma continuidade a alguma linhagem fotográfica.

²⁷⁷ Sobre os desenvolvimentos históricos do Pictorialismo, da Straight Photography e da New Vision ver: FRIZOT, 1998. Capítulos: 17; 18 e 23; 27 e 28 respectivamente. E, especificamente sobre a New Vision: MOHOLY-NAGY, László. *Peinture, Photographie, Film, et autres écrits sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1993.

²⁷⁸ *Experimentalismo* está sendo utilizado aqui como um conjunto de procedimentos de radicalização no uso do meio fotográfico, especificamente ligado às vanguardas do início do século vinte, enquanto *experimentação* está sendo usado em um sentido mais solto de exploração do mecanismo fotográfico, de suas funções e capacidades, sem, necessariamente, tensionar seus limites.



Fig. 116 – Marcel Broodthaers (1924 - 1976), *Portrait de Maria Gilissen avec Statif*, 1967, emulsão de sais de prata sobre tela e tripé, tela de 101,5x83,5cm, tripé 110x82cm

As manipulações que encontramos estão todas inscritas no repertório já estabelecido da fotografia, desenvolvidas desde os seus primeiros anos. Pois, como afirma Bürger: “Fundamentalmente é problemático querer atribuir a um procedimento um significado fixo. [...] em contextos historicamente diversos, um procedimento pode ter efeitos diferentes.”²⁷⁹ E é justamente por serem comuns que me referi a sua utilização como uma “brincadeira”.

²⁷⁹ BÜRGER, 2012, p. 139.



Fig. 117 – Bruce Nauman (1941 -), *Light Trap for Henry Moore, No 1*, 1967, cópia em sais de prata, 157,5x105,7cm

A instantaneidade é um atributo da fotografia que possibilitava essa brincadeira com um meio rápido ainda considerado descartável, portanto sem valor intrínseco e sujeito a interferências, manipulações, experimentações. O caráter de registro mescla-se a uma atenção à fotografia como meio, local de materialização de uma visualidade – inclusive pelo fato de o registro não ser de uma realidade capturada do mundo cotidiano, mas de uma situação construída pelo artista em seu estúdio, mais próxima de um mundo ficcional *criado* pelo próprio registro. Sua rapidez possibilitava um procedimento quase de anotação de *aparências* que poderiam se tornar trabalhos de arte [Fig. 121], como nos vários trabalhos em que o artista se traveste, desestabilizando a ideia do eu sólido, único e

imutável, uma origem fixa de onde *saem* obras de arte; na encenação de diferentes papéis sociais ou familiares, a imagem do eu se torna algo instável. Brincar com a própria imagem, evidenciando sua construção, variabilidade, maleabilidade, se torna um procedimento que integra um caráter performativo e a manipulação da fotografia na produção de uma imagem significativa, na concretização de uma ideia. Coloca em questão a noção de representação, tangenciando o inartístico da fotografia.

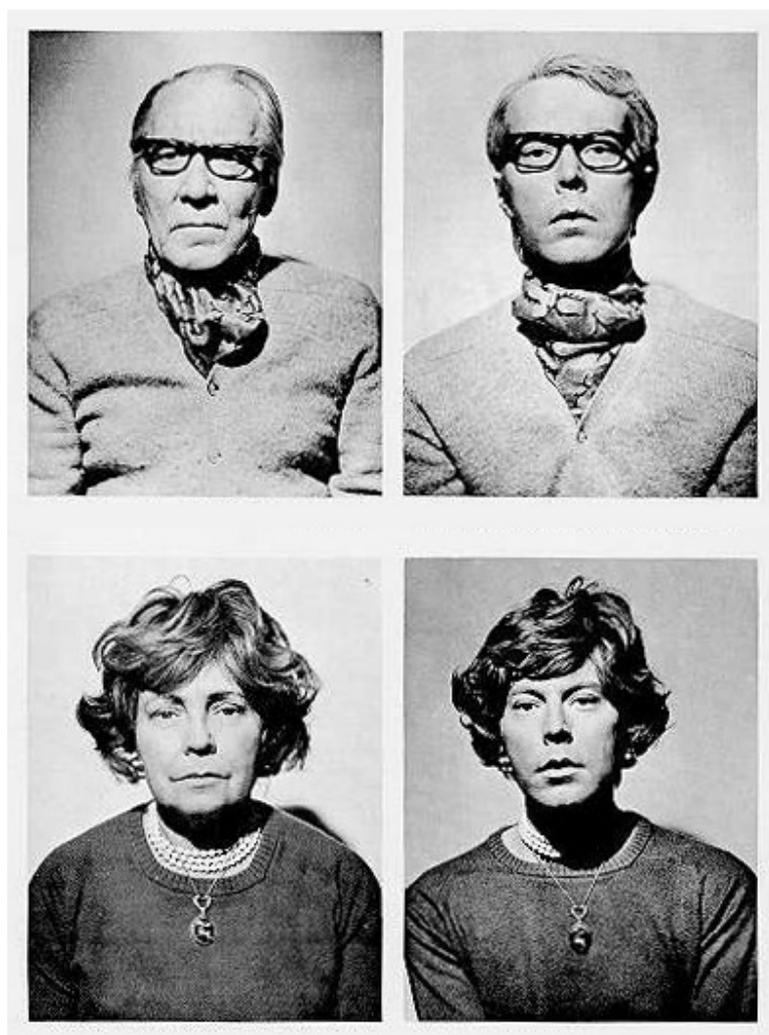


Fig. 118 – Michel Journiac (1935 - 1995), *Hommage a Freud*, 1972

[Nos anos 1970, vários artistas] experimentaram de diferentes formas com a ideia do eu como algo desempenhado [performed] no lugar de revelado, uma ideia que se tornou central para a arte da década seguinte [...]. O estúdio podia ser usado para retrabalhar ideias mainstream do corpo e da subjetividade. Se era tradicionalmente um espaço reservado do resto da sociedade, então poderia ser um lugar a partir do qual olhar de soslaio para ela, questionar sua pretensão e sugerir alternativas. Assim, o estúdio deixou de ser um refúgio para ser um espaço de vanguarda, onde um engajamento real com o mundo

social não precisava significar uma imersão obviamente realista nele. Construir no lugar de “tirar” fotografias também poderia abrir produtores e leitores para uma consideração de perto da construção do sentido – imagens de estúdio são desenvolvidas do nada e então, para artista e observador, tudo se torna um signo ativo dentro da totalidade da imagem. [...] A fotografia permitiu que o público entrasse no estúdio metaforicamente, não tanto para ver trabalhos de arte sendo feitos, como com Pollock, mas para ver as atividades de estúdio como arte. Uma vez que isso era possível os artistas não precisavam necessariamente ser produtores de objetos permanentes. Eles podiam ser produtores ou fazedores de coisas para serem fotografadas.²⁸⁰

O isolamento do estúdio²⁸¹ permite que ele seja utilizado como uma arena de experimentações, um lugar em que a fotografia pode ser trabalhada para além da utilização mais básica do aparelho para captura de instantâneos da realidade dada. Construir o registro tendo o *universo ficcional* como horizonte é atuar na cesura da imagem fotográfica, no espaço invisível e paralelo em que a manipulação e a montagem expandem o vocabulário da fotografia. A teatralidade e a narrativa são trazidas para a prática na produção ficcional da distensão da imagem do eu, da construção de cenas ou da manipulação do dispositivo fotográfico. A temporalidade própria da ficção provoca uma apreensão das imagens diferente das fotografias de simples registro: a imagem deve ser desvendada, inclusive nas trucagens mais aparentes. Pois mesmo as imagens mais trabalhadas e manipuladas, muitas vezes, mimetizam o instantâneo e, por isso mesmo, demandam mais tempo de observação, concentram na representação a complexidade da conjunção de elementos heterogêneos na aparência de simples registro.

²⁸⁰ CAMPANY, 2008, p. 31. [Minha tradução, ênfase no original]

²⁸¹ “O estúdio pode ser o lugar mais temido e excluído pela teoria visual e a história da arte: ele virtualmente não tem parte em abordagens filosóficas da arte, e ele tem um papel apenas limitado na história da arte, onde geralmente serve como uma mina bem-trabalhada para informação sobre técnicas de artistas significantes historicamente. Existem razões tanto históricas quanto filosóficas para esta exclusão: prática de estúdio é difícil de conectar com temas históricos, desde que as descobertas pessoais e largamente inarticuladas feitas no estúdio não parecem aplicáveis aos trabalhos terminados que existem na história; e a conversa de estúdio é cortada por declarações não gramaticais, comunicação por gestos não verbal, ilógica, e marcas que conspiram para torná-la quase ilegível para a investigação filosófica.

Se os historiadores da arte e filósofos desejassem dismantelar o paradigma logocêntrico, a prática de estúdio poderia providenciar uma oportunidade exemplar: ela é intimamente relacionada com a arte visual e fortemente diferente do discurso existente na teoria visual e história da arte. Eu apostaria no fato que a linguagem e as descobertas do estúdio mal gotejaram na história da arte, e nem apareceram na filosofia, como prova adicional que o paradigma logocêntrico não está funcionando como uma proposição, mas como uma licença – neste caso, como o nome do significado que é desejado fora do estúdio. A resistência ao que o estúdio pode oferecer toma duas formas, que eu quero examinar em sucessão. Primeiro é o problema institucional, que pode ser colocado como uma questão hortativa: Porque historiadores da arte deveriam desenhar? A segunda, problemas filosóficos surgem quando o trabalho de estúdio produz insights que podem ser aplicáveis a trabalhos históricos mas são excluídos sob bases temáticas específicas. Eu quero me aproximar do segundo pelo primeiro, e começar perguntando sobre a instituição da história da arte e sua tradicional marginalização do trabalho de estúdio.” ELKINS, James. *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Arte History as Writing*. New York/London: Routledge, 2000, p. 47. [Minha tradução]



Fig. 119 – Ana Mendieta (1948 - 1985), *Untitled (Facial Cosmetic Variations)*, 1972

Assim como para as discussões do item 3.2, o título dos trabalhos exerce um papel mais amplo que a simples designação; sua função é a de um elemento constituinte da prática artística; a linguagem vem ao encontro da imagem na instauração do trabalho. Ambos – fotografia e texto – constituem uma só declaração: a proposição artística, e não podem ser desarticulados sem prejuízo ao trabalho. O jogo de palavras e o jogo entre palavras e imagens podem se aproximar do humor, ou descrever uma ideia, ou fazer um trocadilho, ou inscrever a fotografia em um campo discursivo totalmente alheio à imagem em uma primeira instância, dependendo de uma elaboração mais complexa por parte do observador; em qualquer um dos casos, são fundamentais para a compreensão do trabalho.

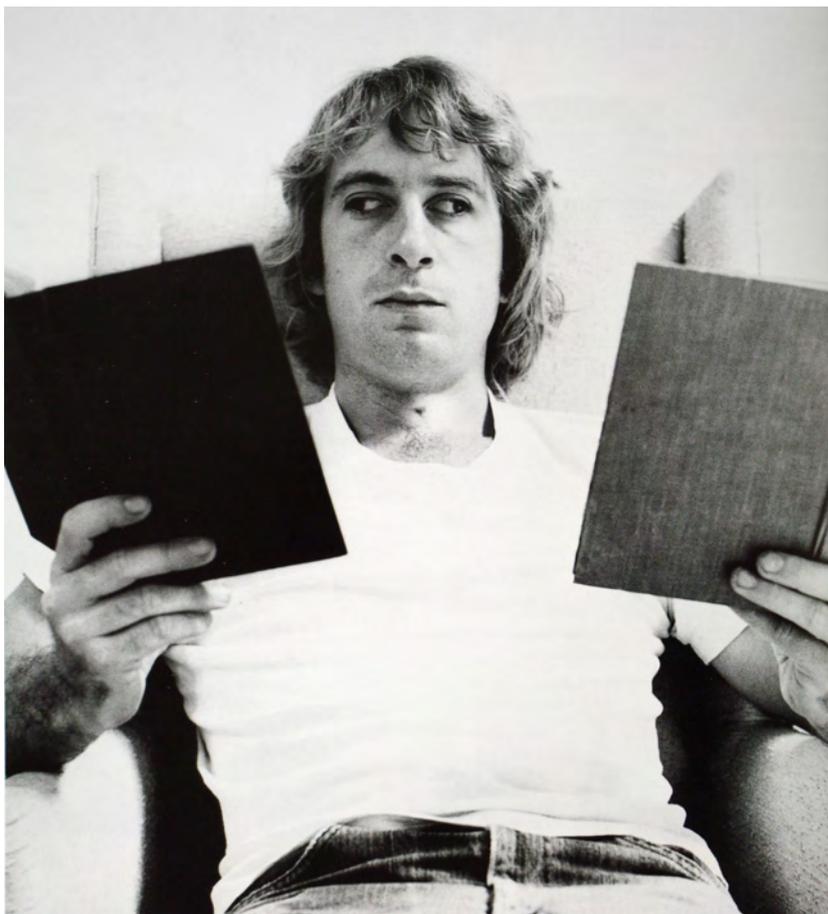


Fig. 120 – William Wegman (1943 -), *Reading Two Books*, 1971

Nos textos que os artistas escreveram nas décadas de 1960 e 1970 em que a fotografia é abordada como o trabalho final, percebemos que é na descrição dos procedimentos de produção que este caráter fica mais evidente. Como nesta declaração de Lucas Samaras elaborada para acompanhar suas fotografias no livro de Lea Vergine *Body Art and Performance* de 1974:

Diferentemente de serem um postulado autobiográfico de algumas das minhas atitudes presentes ou um presente complicado para outro, estas fotografias são um meio de estudar meu eu polarizado como uma abstração ou translação de especulação estética, perspicácia psicológica, sutileza sensual e um constrangimento quente.

Ou elas são um método para desclassificar sentimentos aquietados. Ou elas são uma pretensão estilizada de atuação emocional. Ou elas são um retrabalhar da forma do autorretrato. Ou era o caso de uma coisa levando a outra e se acumulando em uma realização elaborada.

Elas também são prova de um divertimento. A maioria delas foi feita tarde da noite ou de manhã cedo. Momentos ininterruptos. Eu redescobri uma série de técnicas já disponíveis para estudantes de fotografia e tive uma sensação engraçada de re-experimentar a história. Não era tudo regurgitação. Eu permiti que sátira de minha educação artística entrasse nas composições.

A polaroide, não obstante, tem uma sensação, uma cara, uma dialética própria. Ela é programada para lhe dar cores de carne aceitáveis, mas é possível atravessar sua normalidade com folhas de plástico colorido seja na frente da lente ou em frente das luzes. Além disso a velocidade com a qual um resultado é obtido sem ajuda externa e a completa privacidade me propiciaram uma oportunidade de fazer algo impossível com fotografia regular. Eu podia elevar ou reduzir minha emoção. Eu podia mover um pouco para a esquerda ou mudar isso ou aquilo e ser meu próprio crítico, meu próprio excitante, meu próprio diretor, minha própria audiência.

Fiz estas coisas entre dezembro de 1969 e maio de 1971. Eu queria explorar fotograficamente meu corpo por anos e ia ter um fotógrafo profissional para fazer isso. Mas eu nunca fui capaz de trabalhar bem com os outros, e eu não ia a uma escola de fotografia aprender fotografia. A polaroide veio em boa hora.²⁸²



Fig. 121 – Lucas Samaras (1936 -), *Autopolaroids*, 1969-71

Lucas Samaras pontua na declaração acima vários dos elementos que venho descrevendo neste item: a manipulação da imagem do eu, a atividade de estúdio, a recusa da especialização técnica, a brincadeira com o dispositivo fotográfico – neste caso a

²⁸² Lucas Samaras. *Autopolaroid*, 1971. In: VERGINE, Lea. *Body Art and Performance – the body as language*. Milano: Skira Editore S.p.A., 2000, p. 228-9. [Minha tradução]

polaroide – e com procedimentos historicamente estabelecidos. Nesta série, *Autopolaroids*, Samaras manipula a máquina fotográfica como se estivesse executando testes até alcançar um resultado que ele aceita como definitivo, ajustando sua encenação aos resultados dados imediatamente pela câmera polaroide, como um feedback instantâneo entre a ideia e sua materialização, eliminando a defasagem e os intermediários do procedimento fotográfico tradicional. Os passos seguidos pelo artista para a realização do trabalho estão todos direcionados para que ele alcance um resultado, um objeto artístico que, ao mesmo tempo, é uma demonstração das atividades de estúdio como arte, na produção de algo para fotografar, como define Company.



Fig. 122 – Urs Lüthi (1947 -), *Self-portrait in a chair*, 1975, 3 fotografias em preto e branco sobre tela, 185x120cm

O caráter lúdico da relação que Samaras estabelece com a produção fotográfica é evidente nesta declaração, assim como sua despreocupação com a excelência técnica. Ele brinca com a autoimagem e com a câmera polaroide de modo a produzir variações visuais de eus possíveis. Os *momentos ininterruptos* que o estúdio viabiliza e o controle sobre todo o processo – da concepção da ideia ao resultado final – são fundamentais para a realização mesma do trabalho, que só foi executado quando o artista pôde trabalhar com a câmera polaroide, cuja automaticidade eliminou a necessidade de um fotógrafo profissional e do processo de revelação e ampliação da *fotografia regular* em laboratório comercial ou caseiro.

A manipulação da imagem fotográfica assume ainda outra faceta no trabalho *Attempt to Enrich Ciam's Personality*, 1972, de Giorgio Ciam:

Dezesseis telas: uma tem a reprodução fotográfica do meu rosto, as outras quinze, nas quais minha imagem foi impressa, reproduzem uma série de rostos expressivos para mim:

Fontana, Duchamp, Pistoletto, um assassino típico, etc.. Grosso modo, minha intervenção consistiu em remover aquelas partes do meu rosto que não eram comuns ao indivíduo selecionado. As únicas constantes são os olhos e o queixo com a cicatriz, em torno dos quais a operação de desenho/pintura definiu a si mesma. Eu usei cor e lápis para obter as imagens que me interessavam. As telas devem ser vistas em sucessão e não separadamente, para estabelecer uma comparação contínua com a unidade de medida.²⁸³

Giorgio Ciam também brinca com variações de imagens do eu, mas em um sentido diferente do de Samaras. Suas telas partem de um mesmo autorretrato fotográfico que sofre intervenções gráficas na modulação de seu rosto transformado em figuras significativas, nem todas imediatamente reconhecíveis.

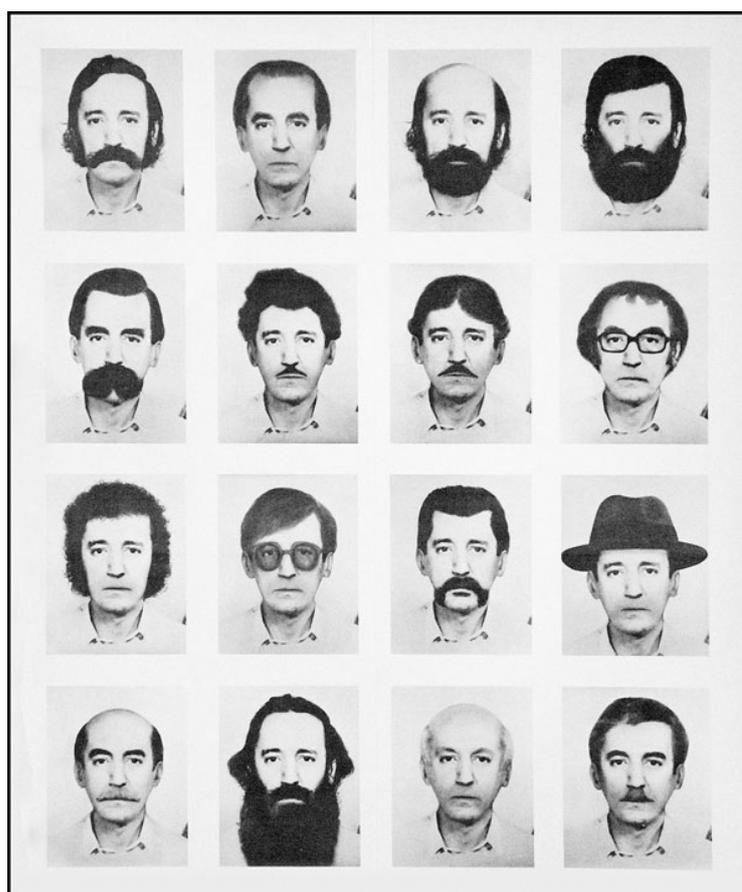


Fig. 123 – Giorgio Ciam (1941 -), *Attempts to enrich Ciam's personality*, 1976

O ponto de referência – a primeira imagem não adulterada – estabelece um parâmetro de comparação, como um grau zero das experimentações. O rosto é aqui o lugar de manifestação da personalidade cujo *enriquecimento* progressivo ou intermitente (já que a cada tela é uma nova personalidade que se efetiva a partir daquele grau zero)

²⁸³ Giorgio Ciam. *Attempt to Enrich Ciam's Personality*, 1972. In: VERGINE, 2000, p. 81. [Minha tradução]

ressignifica o eu do artista. O título é fundamental para a determinação deste sentido, nas *tentativas de enriquecer a personalidade de Ciam*; é ele que determina a relação que se pode estabelecer entre as imagens e marca um centro em torno do qual os vários acréscimos de personalidade gravitam. A palavra *tentativas* é importante neste contexto, pois marca não somente a ideia de experimentação, como também um movimento cíclico de enriquecimento: a cada nova tela algo pode ser agregado à personalidade do artista. O humor deadpan, como abordado no Capítulo 2 deste trabalho, perpassa a produção de Ciam, incluindo um elemento melancólico no que tange à subjetivação; a tentativa de enriquecimento da personalidade sugere ironicamente uma insuficiência ou pobreza.



Fig. 124 – Hannah Wilke (1940 - 1993), *SOS - Starification Object Series*, 1974

A auto-ironia também aparece no trabalho de Lynda Benglis:

France Morin: E sobre a atenção especial que você sempre deu a seus anúncios para as exposições? Um sendo um croto estilo Hollywood de si mesma para uma exposição em 1974 [Fig. 126], outro sendo uma fotografia de você como uma criança vestida para uma festa em traje evzone grego [Fig. 125].

Lynda Benglis: Então, aquilo era sobre olhar para trás, reconhecendo o fato de que eu estava recebendo essa atenção por vários motivos e, se há um movimento agora, acho que o movimento feminista como tal é um dos mais fortemente reconhecíveis – mais forte do que é reconhecido eu diria e, especificamente, reconhecível. Eu senti que queria fazer declarações naquela categoria em especial e eu penso a arte como sendo diferentes tipos de declarações sobre categorias específicas.

France Morin: E quanto ao anúncio na revista *Artforum*, em novembro de 1974?

Lynda Benglis: Eu estava envolvida, bem no começo, quer dizer, por cerca de dois ou três

anos, com noções de sexualidade, também noções do sistema de estrelas, isolando-me e zombando de mim mesma na mídia, se seria vídeo ou fotografias. Eu tinha tirado, antes desse anúncio, uma foto de mim mesma na frente de um carro; meu cabelo estava puxado para trás e eu vestia um terno trespassado. Eu parecia muito durona [Fig. 125]. Não era uma imagem desconhecida estar na frente de um carro. Foi auto-referencial, eu tinha mesmo esse carro. Eu estava muito envolvida com esse carro em Los Angeles, um carro é um símbolo muito importante, dizia que é uma espécie de extensão do corpo. Foi referencial naquele mundo da arte e Los Angeles vinha por muito tempo usando anúncios meio engraçados, em alguns aspectos mais auto-referenciais, e fazendo trocadilhos sobre o sistema de estrelas de Hollywood, bem como a sua própria situação lá. Foi muito natural, nesse sentido, em termos de ideia, mas também era mais quente, era mais fácil tirar a roupa na praia, então todas essas coisas se desenvolveram gradualmente a partir de um sistema que eu estava experimentando por lá, assim como, eu dizia, estando muito consciente do movimento feminista e querendo fazer uma espécie de declaração, eu poderia fazer uma pinup de mim mesma: estaria tudo bem. Muitas das feministas que estavam lá, as feministas da pesada [hard core], ficaram muito irritadas, elas pensavam, assim, OK, você tem um corpo OK, então você pode fazer isso... esta foi basicamente a crítica, que é totalmente ilógica. Era bobagem, porque qualquer pessoa pode apresentar-se com um bom aspecto, com a maquiagem certa, com os ângulos certos da câmera, é tudo uma questão de ilusão mesmo, a arte é, essencialmente, sobre ilusão. Essa foi uma crítica muito ruim. Eu sabia que tinha atingido algo com esse anúncio particular e o chamo de o anúncio leve [soft core].²⁸⁴

Benglis fala de uma série de procedimentos relacionados a seus trabalhos e da sua recepção no momento em que os produziu, especialmente de como as feministas reagiram a ele. O humor na manipulação da própria imagem a que se refere Benglis possibilita uma distensão do eu quando o artista assume papéis sociais distantes da sua realidade imediata e mesmo quando inclui elementos auto-referenciais, como é o caso da fotografia em frente ao carro e da fotografia em traje masculino típico grego – nacionalidade de seus pais.

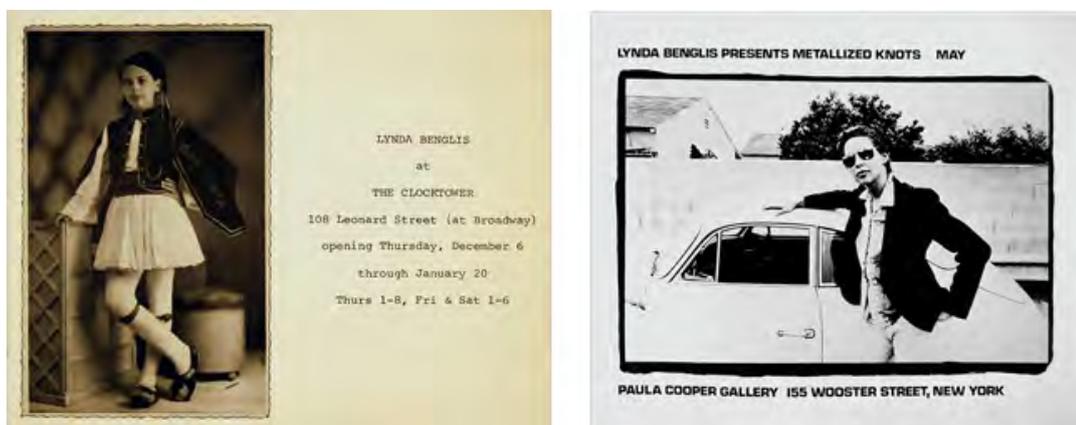


Fig. 125 – Lynda Benglis (1941 -), *Announcement card*, 1973 (Esq); *Anúncio Artforum*, abril de 1974 (Dir.)

²⁸⁴ Lynda Benglis. *Conversation with France Morin*, 1977. In: STILES&SELZ, 1996, p. 619. [Minha tradução, ênfase no original]

O anúncio de 1974 na revista *Artforum*, que causou escândalo quando de sua publicação pelo conteúdo sexual e semelhança com fotografias de revistas eróticas, ele tem uma radicalidade que transborda esta primeira, e mais óbvia, referência, especialmente quando percebido no contexto da produção de Benglis. Os trabalhos expostos na galeria, para os quais a fotografia na revista servia de propaganda, eram esculturas – linguagem pela qual a artista é mais conhecida –, portanto sem relação alguma com a fotografia e seu conteúdo imediato. Este dado redimensiona o sentido da fotografia-anúncio na medida em que a artista produz algo específico para mídia de divulgação da exposição, mas que não evoca o que está exposto. Os trabalhos expostos e o anúncio são como proposições paralelas com fins diferentes. O desdobramento do eu em diferentes visualidades afirma o caráter ficcional da produção e desloca o centro subjetivo evidenciando-o como construção e representação, como não fixo e predeterminado e revelado no trabalho de arte.



Fig. 126 – Lynda Benglis (1941 -), *Anúncio para Artforum*, novembro de 1974, divulgação da exposição na Galeria Paula Cooper

As fotografias de Benglis que se destinam aos meios de comunicação, neste caso a revista, mimetizam a síntese da imagem promocional e seu apelo visual, provocando sua absorção imediata pelo contexto midiático; é no olhar mais cuidadoso para a imagem que sua radicalidade a extrai daquele todo aparentemente homogêneo. Na declaração da artista, a consciência desse processo é evidente na referência ao sistema das estrelas de Hollywood, pela paródia da exposição midiática das atrizes, e ao contexto artístico de Los Angeles com a sua dominância masculina; além de sua vontade de dialogar com o movimento feminista, que ela percebe como forte, mas ainda não muito visível. A sua declaração nesta *categoria específica* foi marcada por uma rejeição agressiva por parte

das feministas que ela chama de “da pesada” [hard core]²⁸⁵, mas sua percepção final é de que *atingiu algo com este anúncio particular*, o que é interessante, pois demonstra que o diálogo que ela pretendia não era da ordem da reafirmação mas da provocação. A fotografia que compõe o anúncio é provocativa em vários níveis e parece ter atingido seu objetivo de evidenciar a dominância masculina na comunidade artística a que pertencia. Benglis termina sua resposta afirmando a ilusão e, portanto, o caráter ficcional desta imagem como uma trucagem, um efeito visual, uma aparência, um personagem midiático.



Fig. 127 – Robert Morris (1931 -), *Anúncio para Artforum*, Abril de 1974, divulgação da Exposição na Galeria Castelli-Sonnabend

²⁸⁵ Em 2009, Angel Flores Jr. escreve o artigo *Art or Ad or What? It Caused a Lot of Fuss: "Lynda Benglis/Robert Morris: 1973-74" at Susan Inglett Gallery*, em que apresenta informações que circundaram o evento da publicação do anúncio na *Artforum* em 1974. Tendo trabalhado na galeria que representava Lynda Benglis no período em que o anúncio foi publicado ao mesmo tempo em que contribuía como escritor para *Artforum*, Flores teve um contato muito próximo com toda situação. O artigo refere-se a uma exposição organizada na Galeria Susan Inglett entre junho e julho de 2009 que apresentava os anúncios de Benglis, a fotografia de Robert Morris [Fig. 127] publicada na *Artforum* poucos meses antes da de Benglis e que anunciava sua exposição na Galeria Castelli-Sonnabend, juntamente com as cartas e resenhas sobre o anúncio de Benglis enviadas para a revista *Artforum*, muitas com indignação e poucas elogiosas. As feministas a que Benglis se refere nesta entrevista acima são reveladas por Flores como sendo Rosalind Krauss e Annette Michelson, críticas que contribuíam para a revista, além de outras que não foram nomeadas. FLORES JR, Angel. *Art or Ad or What? It Caused a Lot of Fuss: "Lynda Benglis/Robert Morris: 1973-74" at Susan Inglett Gallery*. 2009. Disponível em <angelfloresjr.multiply.com/jornal/item/2659> acesso 15 dez 2012.

Entre os anos de 1972 e 1975, Adrian Piper realiza o trabalho *The Mythic Being*, uma série de fotografias de autorretrato em que Piper aparece travestida como o seu alter-ego masculino, um afro-americano; construído com intervenções gráficas sobre fotografias [Fig. 128] ou com a artista travestida executando ações em situações diversas [Fig. 129]. A figura 124 mostra uma imagem da série em que podemos ler a frase “Eu encarno tudo o que você mais odeia e teme” em um balão, como os das histórias em quadrinhos, que atribui a frase a este personagem estigmatizado no contexto norte-americano.



Fig. 128 – Adrian Piper (1948 -), *The Mythic Being- I Embody Everything You Most Hate and Fear*, 1975, cópia em saís de prata com giz a óleo, 20,1x25,3cm [O ser mítico – Eu encarno tudo o que você mais odeia e teme.]

Como Benglis, Piper produz um trabalho que encerra uma conotação política e que atua pela provocação – um procedimento que mais tarde será explorado por artistas como Barbara Kruger na utilização de mensagens emitidas por uma voz que pode ser localizada em grupos sociais minoritários. Em Piper, travestir-se do *outro* para dirigir-se a um *mesmo* hegemônico é um modo de desvelar o que era sentido e silenciado mas que estava em evidência com a força que o *Civil Rights Movement* estava alcançando em um contexto no qual os movimentos sociais começam a rebentar com a Contracultura, o Black Power, o Movimento Feminista, a oposição à guerra do Vietnã.



Fig. 129 – Adrian Piper (1948 -), *The Mythic Being – Typing*, 1974, 2 cópias em sais de prata, cada 20,1x25,3cm

Usar a ficção era um modo de endereçar-se a questões políticas relevantes do momento afirmando a diferença e a sua significância para a transformação social, tom que marcava o contexto artístico nos anos 1960 e 1970. O *Art Workers Coalition*, que durou de 1969 a 1971 em Nova Iorque, é representativo desta vontade de transformação social na atuação coletiva de artistas, dirigindo-se tanto a questões da arte e suas instituições como a temas sociais mais amplos como a guerra do Vietnã²⁸⁶.

No trabalho *The Mythic Being* Piper explora a fotografia como um medium que possibilita que diferentes visualidades sejam registradas construindo algo como uma crônica do personagem em ação ou emitindo declarações por meio de balões desenhados na fotografia. As intervenções gráficas reconstróem a imagem da artista travestida aproximando os dois procedimentos e conectando-os, possibilitando que a fotografia impressa seja também esta arena de construção no registro de um pensamento.

²⁸⁶ Documentos elaborados por participantes do AWC estão disponíveis em <http://www.joaap.org/5/articles/forkert.htm> e <http://www.primaryinformation.org/index.php?/projects/art-workers-coalition/> acesso 15 dez 2012.



Fig. 130 – Peter Fischli (1952 -) & David Weiss (1946 - 2012), *Modeschau (Fashion Show)*, 1979, 49,5x70cm

Com um uso diferente da ficção, Eleanor Antin faz, em 1973, o trabalho *100 Boots*, explorando a narrativa na documentação de uma jornada deste que veio a se tornar um personagem: as 100 Botas.

Mais ou menos nesse período, fiz uso das possibilidades de um novo sistema de distribuição de arte, o correio, para divulgar informação narrativa para 1000 pessoas ao longo de um período de 2 anos e meio. Coloquei 100 botas de borracha em uma paisagem natural, fotografei-as e documentei a hora e o local do evento. A imagem fotográfica resultante foi impressa em cartões-postais que foram enviados em intervalos que variavam de 3 dias a cinco semanas, dependendo do que eu tomei como "necessidades internas" da narrativa. Como elas sempre apareciam juntas, as 100 botas foram rapidamente transformadas em "100 BOTAS", o herói de uma biografia ficcional, e a continuidade de suas aventuras era dependente da capacidade e interesse do destinatário para manter as parcelas em conjunto em sua cabeça, uma vez que cada cartão postal era parte de um subconjunto que continha de 2 até 6 imagens que formavam um todo narrativo, a aventura única. Todo o trabalho era uma sequência dessas aventuras conceituais, uma espécie de romance picaresco conceitual.²⁸⁷

Neste trabalho, Eleanor Antin produz uma narrativa composta por 51 fotografias impressas em cartão postal [Fig. 132] que pontuam um percurso. Deste material,

²⁸⁷ Eleanor Antin. *Notes on Transformation*, 1974. In: STILES&SELZ, 1996, p. 774. [Minha tradução, ênfase no original]

subnarrativas são extraídas e enviadas para diferentes pessoas no período de 2 anos e meio. O tempo que a artista levou para entregar todos os cartões postais, para que as narrativas fossem completadas, excede em muito o tempo de produção das fotografias, do que podemos constatar que houve um momento de produção das fotografias e posteriormente a seleção, organização, determinação da grande e das pequenas narrativas para enfim enviar este material para os destinatários selecionados. Os fragmentos narrativos enviados para pessoas diferentes podem ser apreendidos como capítulos desta narrativa mestra, com uma ordem interna mas submetidos a um todo. Segundo a artista cabe ao receptor dos cartões postais conectar as imagens e recuperar seu fragmento narrativo.

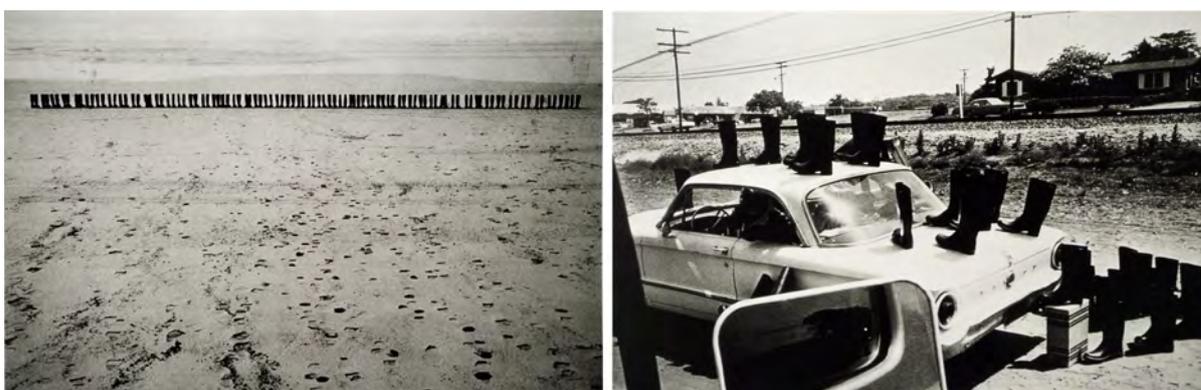


Fig. 131 – Eleanor Antin (1935 -), *100 Boots*, 1971-73, 51 fotos em sais de prata, 20,5x25,5cm cada, usadas para produção dos cartões postais que compõem o trabalho final

Por mais que exista, de modo geral, uma proximidade deste com os trabalhos discutidos no item 3.2, nos quais uma instrução coloca o trabalho de arte em movimento, como uma ideia a partir da qual uma ação é executada, aqui existem algumas sutilezas que separam este trabalho daqueles. A artista transporta as botas de um lugar para outro até encontrar o cenário adequado para a produção das fotografias, organiza os elementos no espaço, escolhe o enquadramento e a iluminação para a fotografia – algumas são mais dramáticas que outras, mas todas são fundamentalmente narrativas em si. Existe uma preocupação com a imagem resultante que deve conter os elementos necessários para que a história a impregne de sentido, o que é enfatizado pelo fato de Eleanor Antin contratar um fotógrafo para realizar as imagens²⁸⁸. Enquanto para os trabalhos e discursos abordados no item 3.2 o importante é o processo de produção e a ação executada, para Antin a fotografia é o fim buscado, o que interessa é a construção da imagem, sua

²⁸⁸ Este dado está presente no texto *The Anti-Photographers* de Nancy Foote, 1976. In FOGLE, 2003, p. 24.

narratividade, a conexão necessária entre cada uma das fotografias dentro de uma subnarrativa e também em relação a um todo. O foco de atenção da artista incide nas fotografias como produto final, como trabalho de arte.



Fig. 132 – Eleanor Antin (1935 -), *100 Boots*, 1971-73, 51 cartões postais, cada 11,1x17,8cm

Dispor elementos no espaço para fazer uma fotografia, localizando o trabalho neste produto, não descarta a ideia fundamental que dá início ao projeto; a hierarquia entre as diversas fases de produção pende suavemente em direção a este resultado, o qual porém só se torna significativo na medida em que transmite a ideia. O processo é profundamente

relevante, como pode ser percebido na declaração de Smithson sobre o trabalho *Deslocamentos de Espelho*:

Uma coisa interessante para se começar seria toda a noção de objeto, que eu considero um problema mental mais do que uma realidade física. Um objeto para mim é o produto de um pensamento, mas isso não significa necessariamente a existência da arte. Minha visão da arte surge de uma posição dialética que trata de saber se algo existe ou não existe. Eu estou mais interessado no terreno que dita a condição da arte. As peças que acabei de fazer agora em Yucatán eram deslocamentos de espelho. O contorno real do solo determinou a colocação dos doze espelhos. O primeiro local foi um campo queimado, que consistia de cinzas, montículos de terra e tocos carbonizados; eu escolhi um lugar e então enfiar os espelhos diretamente no solo para que refletissem o céu. Eu estava lidando com a luz real, em oposição à pintura. Pintura para mim é matéria, e uma cobertura, mais que a própria luz. Eu estava interessado em capturar a luz real de cada ponto, trazendo-a para o chão. Fiz isso de diferentes maneiras com diferentes tipos de suportes – às vezes terra crua, às vezes tocos de árvores ou outros materiais existentes no local. Cada peça foi desmontada após ter sido fotografada. Eu acabei de escrever um artigo sobre uma viagem (ver *Artforum*, setembro, 1968). É uma peça que envolve viagens. Muitas das minhas peças vêm da ideia de cobrir distâncias. Há um certo grau de desfazer nas peças, mais do que de fazer; desmontar e remontar. Não é tanto uma questão de criar algo como des-criar, ou desnaturalizar, ou de-diferenciar, decompor...²⁸⁹

Os *Deslocamentos de Espelho* de Robert Smithson são também trabalhos que habitam este espaço fronteira entre a fotografia como prática (item 3.2) e a fotografia como trabalho de arte, pois a ação de fotografar definitivamente integra um processo maior de execução do trabalho: a viagem, a escolha do local ideal, a incrustação dos espelhos no chão e o registro deste cenário. Mas, ao mesmo tempo, tal procedimento direciona a atenção para um resultado: a captura da luz, o céu alojado na terra em determinados lugares, o desfazer do cenário depois que a fotografia é realizada. Aquela imagem só permanece no registro fotográfico, este é o fim de todo o processo. A fotografia é um produto final, um todo que contém os elementos necessários para sua compreensão. Há uma preocupação com a imagem resultante. A transitoriedade capturada pelo instantâneo fotográfico retorna em imagem significativa.

²⁸⁹ Robert Smithson, 1969. In: LIPPARD, 2001, p. 87. [Minha tradução]



Fig. 133 – Robert Smithson (1938 - 1973), *Incidents of Mirror Displacements in the Yucatan*, 1969, slides 35mm ampliados como fotografia colorida, 9 partes, 27x27cm

De modo semelhante podemos compreender a declaração de Jan Dibbets: “Eu faço a maioria destes trabalhos com materiais efêmeros: areia, grama crescendo, etc. Estes são demonstrações. Eu não os faço para manter, mas para fotografar. O trabalho de arte é a foto. Qualquer um deve ser capaz de reproduzir o meu trabalho.”²⁹⁰ Dibbets seleciona e organiza elementos para fotografar, buscando um registro que se torna trabalho de arte. A impermanência perpetuada pela captura fotográfica instaura uma visualidade, um fim para o procedimento. Demonstrações: exemplares escolhidos para demarcar estados efêmeros retidos pelo instantâneo.

²⁹⁰ Jan Dibbets, 1968. In: LIPPARD, 2001, p. 59. [Minha tradução]

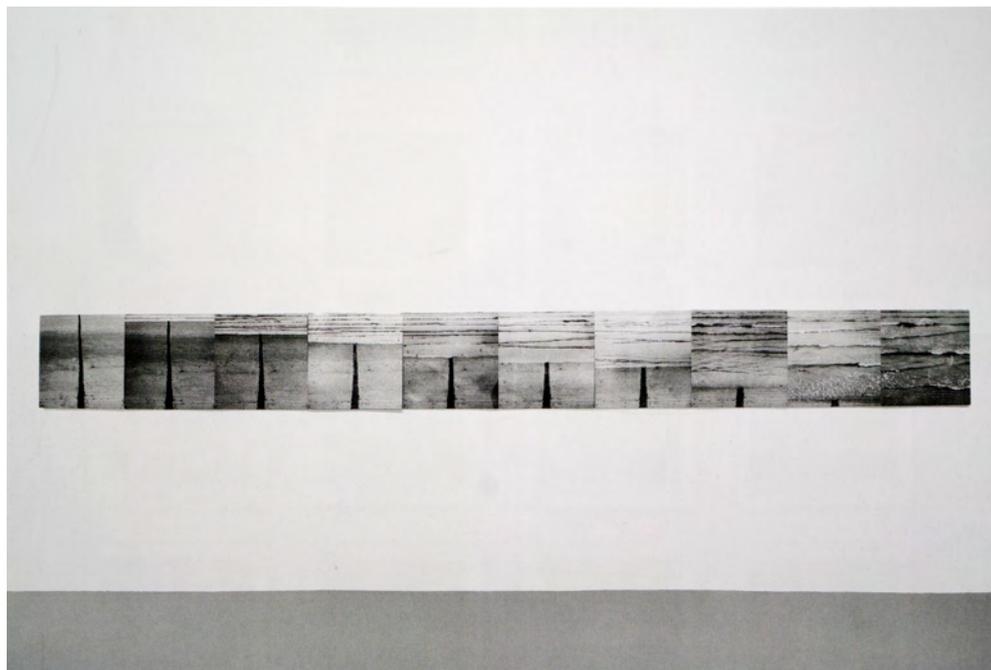


Fig. 134 – Jan Dibbets (1941 -), *Vloed* [Maré], 1969, 10 cópias em sais de prata sobre cartão, 60x59,1cm cada, 60,3x602,3cm todo conjunto

Em um sentido, a última frase da declaração afirma que qualquer pessoa pode *fazer* o trabalho, na medida em que ele é a fotografia. Mas observando o trabalho de Dibbets, percebemos que a frase carrega um sentido discursivo que aponta mais para uma compreensão da fotografia que do para a efetividade da sua produção. A fotografia como algo qualquer, um medium de domínio público que não depende, necessariamente, de um conhecimento específico para sua realização. A reprodução é abordada como um efeito objetivo que independe do operador-fotógrafo para sua eficácia no registro da cena que se encontra em frente à lente da câmera no momento da tomada fotográfica. Apesar de ter a fotografia como produto final, ela é escolhida por ser um não-medium, como define Company, um modo de concretizar ideias que descarta a *expressão* da subjetividade do artista, uma exterioridade instituída pela captura instantânea e automática com um clique qualquer. Mas não qualquer clique. Nos trabalhos que compõem a série *Perspective Corrections* existe apenas um ponto de vista em que o trabalho se realiza, em que se ajusta na moldura fixa da fotografia o desenho ortogonal do quadrado. Na medida em que é fixo e único, qualquer um que esteja neste ponto, naquele momento, pode acionar o disparador – o resultado será o mesmo independentemente da subjetividade do fotógrafo. Mas esta ação isolada não *faz* o trabalho, o produto final depende de uma ideia, da construção de um cenário no estúdio do artista, da compreensão do mecanismo fotográfico e de suas

distorções, do conhecimento, mesmo que básico, de geometria para recuperar a partir da perspectiva a representação ortogonal. Semelhante precisão não é dada a qualquer um. É esta especificidade do trabalho que coloca em evidência o *qualquer* da fotografia, no manuseio de um aparelho que não se apresenta neste contexto como a matéria prima de uma pintura ou de uma escultura que depende de conhecimentos especiais para sua formação, mas que circunscreve o fazer, a prática artística, em um processo maior de conceitualização e execução, – isto sim dependente da subjetividade do artista. Aqui, portanto, podemos nitidamente visualizar um deslocamento da produção artística de uma ideia de expressão fundada na formação da matéria para a concepção e execução de uma ideia.

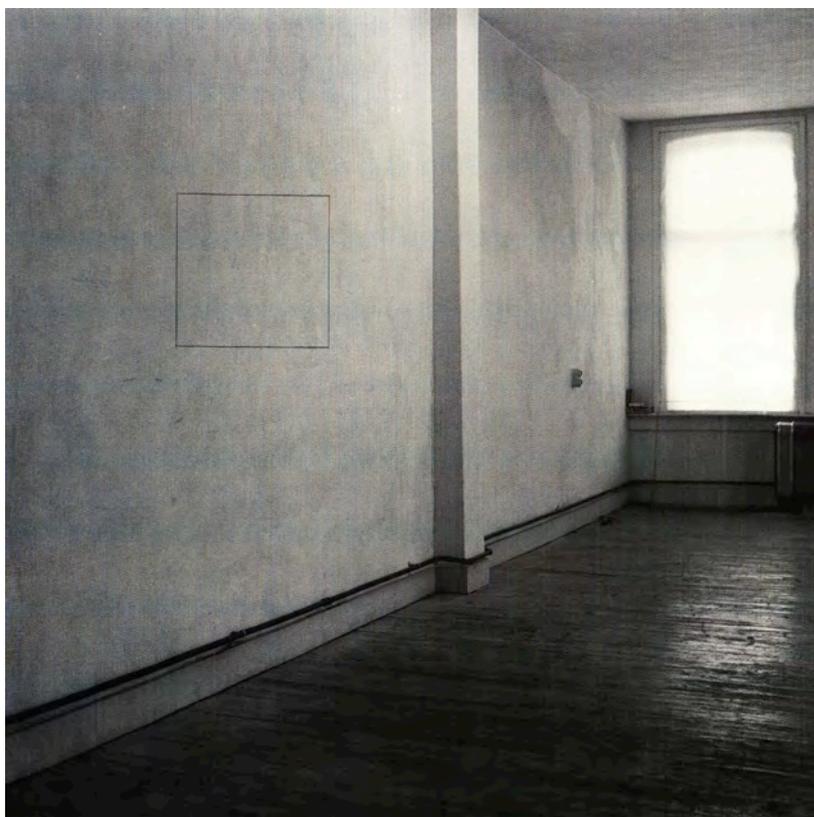


Fig. 135 – Jan Dibbets (1941 -), *Perspective Correction – My Studio I*, 1969

Considerações finais

A presença da fotografia na prática artística das décadas de 1960 e 1970, abordada a partir dos discursos dos artistas, mostrou-se, no desenvolvimento desta pesquisa, um tema mais amplo do que se fazia crer em um primeiro momento. A começar por sua escassez nos textos estudados – a fotografia é relativamente pouco citada em discursos da época em comparação, por exemplo, com a Pintura, que é amplamente discutida –, que se revelou um processo complexo de estabelecimento da fotografia como um objeto para o saber artístico, cujos desdobramentos sentimos na produção atual. Segundo Foucault:

1. As condições para que apareça um objeto de discurso, as condições históricas para que dele se possa “dizer alguma coisa” e para que dele várias pessoas possam dizer coisas diferentes, as condições para que ele se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos, para que possa estabelecer com eles relações de semelhança, de vizinhança, de afastamento, de diferença, de transformação – essas condições, como se vê, são numerosas e importantes. Isso significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; [...] o objeto não espera nos limbos a ordem que vai liberá-lo e permitir-lhe que se encarne em uma visível e loquaz objetividade; ele não preexiste a si mesmo, retido por algum obstáculo aos primeiros contornos da luz, mas existe sob as condições positivas de um feixe complexo de relações.
2. Essas relações são estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamentos, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização; e essas relações não estão presentes no objeto; não são elas que são desenvolvidas quando se faz sua análise; elas não desenham a trama, a racionalidade imanente, essa nervura ideal que reaparece totalmente, ou em parte, quando o imaginamos na verdade de seu conceito. Elas não definem a constituição interna do objeto, mas o que lhe permite aparecer, justapor-se a outros objetos, situar-se em relação a eles, definir sua diferença, sua irredutibilidade e, eventualmente, sua heterogeneidade; enfim, ser colocado em um campo de exterioridade.²⁹¹

De fato, *não se pode falar sobre qualquer coisa em qualquer época* (ao quê poderíamos acrescentar: “de qualquer modo”), pois que esta reflexão de Foucault não nos auxilia a pensar a fotografia como dispositivo de produção de imagens – ela existe desde 1839 no conhecimento comum também do campo das artes visuais –, mas a compreender o modo como foi apropriada pelos atores desta disciplina como uma prática da qual se pode falar nesses anos de 1960 e 1970. A fotografia não aparece exatamente como um

²⁹¹ FOUCAULT, 2005, p. 50-51.

novo objeto para a disciplina das artes visuais: desde sua invenção ela tangencia esse campo e intermitentemente emerge quando a conjunção de fatores contextuais se mostra propícia; é reinventada para *cada* momento, como um objeto diferente. *Falar* da fotografia como um meio (entre outros e em relação a eles) para a produção artística é, portanto, resultado de um contexto que a percebe como significativa para questionamentos mais amplos do saber artístico.

A aparição da fotografia como objeto do discurso artístico não responde por sua ontologia, sua suposta 'verdade', mas pelo modo de apropriação dela por este campo, por esta disciplina, neste momento. Isso significa que o contexto não *produz* o objeto em si – a *coisa* de que se fala –, ele nos informa sobre as condições que permitem a tal objeto aparecer nos discursos da arte e que estabelecem seus limites em relação à disciplina que o forma enquanto tal. É nesse sentido que Foucault afirma que o objeto não está *esperando* em algum lugar para ser resgatado pelo discurso, pois é ao surgir em uma determinada disciplina que ele se constitui em um objeto do qual se pode falar; é neste surgimento que se desdobra o processo pelo qual se forma, necessariamente, um vocabulário para apreendê-lo. Somente tal vocabulário o formaliza enquanto objeto específico.

Assim, abordagens essencialistas que pretendem responder pelo ser da fotografia são sempre parciais; caberia talvez até mesmo observar que são parciais justamente pelo fato de pretenderem não o ser. Semelhantes tentativas de definição são, a propósito, mais um modo de construir a fotografia como objeto do discurso, e assim tão determinadas histórica e socialmente quanto qualquer outra manifestação sobre o assunto.

Na década de 1980, o estabelecimento do vocabulário em torno da fotografia atingiu um auge, quando se desenvolveram teorias da fotografia como meio para arte em um discurso de legitimação: como a *forma-quadro* de Jean-François Chevrier ou a *fotografia criativa* de Jean-Claude Lemagny, em paralelo à *Camera Clara* de Roland Barthes e às abordagens semióticas da fotografia com Jean-Marie Schaeffer e Rosalind Krauss (que apareceram já no final da década de 1970). As comemorações dos 150 anos da fotografia em 1989, por exemplo, são um marco oficial desse processo, com exposições realizadas nos maiores museus da Europa e dos Estados Unidos da América e a consequente formação de acervos. Nos desdobramentos desses processos de legitimação, nas décadas seguintes, são feitas elaborações teóricas que enfocam a diferença entre a *fotografia dos fotógrafos* e a *fotografia dos artistas* ou *artistas usando fotografia*, termos

utilizados por Abigail Solomon-Godeau e André Rouillé, entre outros, que tentam delimitar âmbitos de atuação diferenciados e diferenciantes para aqueles que tomam a fotografia como medium de produção, pensando os espaços para os quais se destinam as produções e as tradições a que se vinculam.

Nesse sentido, interessou-me investigar o modo como artistas individuais, que contribuíram para a construção do contexto dos anos 1960 e 1970, falaram sobre a fotografia, quais foram os termos utilizados, como se desenvolveu este processo singular; como, enfim, aquele momento específico, com seus autores/atores específicos, constituiu a fotografia como objeto do saber e construiu um sistema discursivo complexo para acomodá-la na disciplina das artes visuais.

Interposto ao meu interesse pelo que os artistas escreveram ou falaram sobre a fotografia nos anos 1960 e 1970 está o modo de acesso a estes materiais que, desde a década de 1990, foram republicados em inúmeras antologias de escritos de artistas. Este fato dá a ver a atenção dispensada pelos atores de uma disciplina a esses materiais e sua consequente reinserção no âmbito maior do saber artístico; informa-nos sobre o *status* que esse tipo de manifestação escrita passa a ter no contexto dos anos 1990. A reapresentação opera, portanto, uma *atualização* daqueles escritos que renova suas existências e significados em novos contextos; *reformula* a relação entre eles e refaz suas ligações como se fossem novos enunciados. Concentrados em um único volume, os textos republicados em antologias, eleitos como exemplares e fundamentais, produzem uma compreensão delimitada das trocas e afirmações dos artistas e dos assuntos de que trataram.

Meu acesso necessariamente parcial ao *corpus* de escritos dos artistas – possibilitado pelas escolhas dos organizadores – por outro lado, permite uma compreensão complexa do que *interessava saber*, desde a década de 1990, sobre o que os artistas escreveram nas décadas de 1960 e 1970: quais discussões foram resgatadas e quais foram ignoradas, o que devia ser reinserido na ordem do discurso das artes visuais que se relacionava à disciplina, reafirmando-a ou subvertendo sua ordem. Assim, é significativo que alguns textos tenham sido *escolhidos* por todos os autores/organizadores/editores dos livros estudados, como aponte na finalização do primeiro capítulo. A recorrência desses textos provoca sua difusão e os investe de algo como uma *necessidade*, atribuindo-lhes uma significância no contexto do pensamento da arte conceitual. Nesse mesmo sentido, podemos afirmar que a escolha de um texto para ser incluído em uma antologia interfere

em seu estatuto, elevando-o como produção e atestando sua significância. E talvez aquela constatação mencionada no início destas considerações – de que a fotografia é relativamente pouco citada em textos da época – indique ainda mais um dos resultados desta seleção, realizada por pessoas interessadas em determinados conjuntos de proposições.

É evidente que a formação de um vocabulário para apreender a fotografia não eclodiu do *nada* no anos 1960 e 1970, ele foi construído sobre outras camadas, estratos de saber artístico constituídos em outros momentos, notadamente nos anos 1920 e 1930 com as vanguardas históricas, especialmente com as contribuições de Moholy-Nagy e Raul Hausman (que, inclusive, escreveram sobre seu uso particular da fotografia) e seus círculos dadaístas e construtivistas russos, além dos surrealistas, cubistas, etc., que trouxeram a fotografia para o contexto da arte. Mas nos anos 1920 e 1930 o discurso da relação entre fotografia e arte tinha sua especificidade e nesse sentido não pode ser simplesmente transposto para os anos 1960 e 1970, já que o medium fotografia veio responder a questionamentos diferentes para cada grupo/momento e foi apropriado de modo diverso pela disciplina das artes.

A fotografia na arte existe pelo discurso – tanto visual quanto textual – que a toma como objeto, e, neste sentido, estava sendo inventada para aquele momento, nos escritos e na produção plástica dos artistas; na convivência entre uma noção de fotografia emprestada do mundo em comum (uma compreensão geral sobre o meio) e termos específicos da arte. Como, por exemplo, a ideia de composição, emprestada da pintura como objeto do discurso, que era verbalmente negada e, para alguns artistas como Ruscha e Graham, substituída pela ideia de layout. Neste contexto de uma afirmação recorrente da anti-arte – com textos que *pregam* a dissolução da arte na vida e das fronteiras entre artista e espectador; que questionam a hierarquia entre as linguagens e meios de produção; recusam a habilidade técnica como critério de julgamento de um trabalho de arte – a fotografia aparece como uma estratégia extremamente profícua para tal *combate*.

A fotografia como um dispositivo de produção de imagens descartáveis, ordinárias no seu trânsito pelo mundo comum, é fruto de uma técnica popularizada e, neste momento, disponível como algo suficientemente automático para ser manipulado por qualquer pessoa – o *qualquer* da fotografia abre um espaço de ação com a possibilidade do inartístico. Por ainda habitar, nos anos 1960, a *exterioridade selvagem* da disciplina das artes visuais em

função de uma predominância da pintura e da escultura nos anos 1940 e 1950 tanto nos Estados Unidos da América quanto na Europa, a fotografia tangenciava esse campo sem quebrar a membrana que protegia o *convencional* e o *tradicional*; neste momento a fotografia se apresenta, para vários artistas, como mais um dos meios de olhar para *fora* da disciplina – quiçá também *de fora dela?* –, para elementos do mundo comum que pudessem problematizá-la, contaminando-a com fragmentos *quaisquer*.

Apesar de existirem câmeras mais sofisticadas naquele momento que possibilitavam um controle mais preciso sobre a produção da fotografia, a câmera escolhida pela maior parte dos artistas era a que deriva mais diretamente da *Brownie*, como a *Instamatic*, com poucos controles, na qual variações de abertura de diafragma, que determinam também a velocidade do disparo, são marcadas pelas figuras de um *sol* e uma *nuvem* indicando uma correspondência com as condições luminosas do ambiente. Esta escolha, que é anunciada por alguns artistas como Robert Smithson, Vito Acconci e Lucas Samaras, entre outros, permite que façamos uma generalização, pela comparação da visualidade possível deste tipo de equipamento, e a adivinhemos na produção de outros artistas. A precariedade do equipamento e sua popularidade nos informa que tal escolha é fruto de uma decisão consciente de não se aproximar da fotografia artística e seu possível virtuosismo técnico – amplamente divulgado já nos anos 1940 e 1950. Esta limitação do próprio equipamento inscreve as fotografias resultantes em um campo discursivo da negação: negação da habilidade técnica, da *genialidade*, da especialidade, do refinamento, do *gosto*. O resultado fotográfico dessas câmeras precárias apresenta uma visualidade na representação que, para além de constituir uma *pintura readymade*, como descrevia Duchamp, abre um leque de possibilidades para a própria representação passando ao largo das convenções pictóricas, como afirma Richter: um modo de apropriar-se da figuração e, ao mesmo tempo, negar sua tradição. Foi em razão deste leque de possibilidades que direcionei minha pesquisa para os diversos modos como a fotografia surge nos trabalhos de artistas das décadas de 1960 e 1970.

Assim, constatei que, antes de aparecer em textos ou entrevistas, a fotografia é apropriada pelo fazer artístico como um instrumento, um meio de registro em suas variadas possibilidades, um dispositivo que possibilitava documentar trabalhos, ações, objetos; o que se mostra, por exemplo, no item 3.1, no qual a quantidade de trabalhos em que a fotografia é usada como documentação e, por consequência, objeto de exposição,

supera em muito a quantidade de textos em que é citada ou abordada. Sua insistente presença na/como divulgação de trabalhos pode ser vista como um sintoma da busca por meios diversos de materializar uma ideia. A formalização de trabalhos de arte pela fotografia é explorada pelos artistas na agilidade que proporciona e em suas possibilidades de difusão. A fotografia é integrada à prática artística como uma ação entre outras em meio a um processo experimental, que possibilita, inclusive, que seja pensada como o trabalho final.

Ao mesmo tempo, com esta integração da fotografia à prática artística, percebo deslocamentos do *lócus* do trabalho de arte para âmbitos diversos do fazer artístico, como o processo, a ação, a ideia – elementos aos quais, em outros momentos históricos, atribuíam-se outros pesos dentro de uma cadeia produtiva. Semelhantes deslocamentos se realizam nos modos de produção e na determinação, dada pelo artista, de qual das etapas da realização do trabalho constitui seu foco de atenção. Assim, por exemplo, para Dibbets se trata da sensação de realizar o trabalho; para Huebler, da articulação dos elementos em um sistema documental; para Ruscha, do livro-objeto; para Eleanor Antin, das narrativas que se produzem nas relações entre os cartões postais; para William Wegman ou Giuseppe Penone, da fotografia como trabalho de arte; para Arnulf Rainer, da conjunção entre a vivência de um personagem, seu registro e interferências gráficas; para Vito Acconci, da realização de uma ação; para Oppenheim se trata da intervenção na paisagem, para Smithson do seu registro.

Todas as ramificações das possibilidades de uso da fotografia para a integralização da prática artística refletem a experimentação com este medium e estendem o vocabulário discursivo, visual e textual, da disciplina das artes visuais: produzem a formação da fotografia como um objeto do discurso. Retomando a pergunta que abre a introdução deste trabalho – qual seja: o que era fotografia para aqueles artistas que a tomaram como meio para a produção e afirmaram que o resultado que obtiveram não tinha qualidades estéticas –, podemos pensar que a resposta se encontra nos trabalhos de arte que resultaram de suas experimentações, nestas brincadeiras com o meio, frutos de uma cadeia cíclica de retroalimentação entre fazer, pensar e falar (não necessariamente nesta ordem).

Finalizar este trabalho só foi possível pela aceitação dos limites que se impõem a qualquer atividade investigativa e pela percepção de que o caminho em que se alojou todo este processo está longe de terminar. As possibilidades de pesquisa que se abriram a partir

deste estudo, me fizeram perceber este suposto término como uma pausa que fecha um ciclo para abrir outros. Tanto o direcionamento desta pesquisa para o contexto brasileiro, o que já constava nas minhas intenções no momento da qualificação, quanto o desdobramento das análises realizadas aqui para a década de 1980, são possibilidades de pesquisa que derivam diretamente desse estudo, assim como uma investigação do material depositado por Lucy Lippard no *Archives of American Art* (pelo menos o dobro do que foi publicado em seu livro *Six Years...*) tendo em vista o que *não* foi selecionado e que poderia ampliar o espectro de análise das manifestações dos artistas sobre a fotografia naquele período. Por outro lado, pensar a formação dos artistas no contexto atual do ensino superior, tendo como núcleo a discussão sobre sua produção escrita, é um tema que conecta este universo de investigação com minha atuação docente na universidade.

A partir desta pesquisa, acredito que a contribuição da presente tese consista na explicitação do papel que a fotografia desempenhou em práticas artísticas dos anos 1960 e 1970, e assim, nesse sentido, na própria formação desta como um objeto para o discurso artístico, na sua passagem da exterioridade selvagem da disciplina para seu corpo como mais um medium, entre outros e em relação a eles, estruturando mais uma convenção compartilhada e estabelecida.

Referências – Obras citadas

ALBERRO, Alexander; NORVELL, Patricia [Eds.]. **Recording Conceptual Art – early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner** by Patricia Norvell. California: University of California Press, 2001.

_____; STIMSON, Blake. **Conceptual Art: a critical anthology**. London, England: The MIT Press, 1999.

BALDESSARI, John. Interview with Moira Roth, 1973. Disponível em **X-TRA contemporary art quarterly**
http://www.x-traonline.org/past_articles.php?articleID=115 acesso 29/06/2012.

BAQUÉ, Dominique. **La Fotografía Plástica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BARTHES, Roland. The Death of the Author. In **Aspen** n° 5+6, traduzido do francês para o inglês por Richard Howard, 1967. Disponível em
<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and5/threeEssays.html> Acesso 26 ago 2009.

_____, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas - volume I**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

_____. **Obras escolhidas – volume II**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

BOOTH, Wayne C. Afterword to the second edition. The rhetoric in fiction and fiction as rhetoric: twenty-one years later. In: **The rhetoric of fiction**. 2a ed. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983, p. 427-431. [Tradução Daniela Kern]

BUCHLOH, Benjamin H. D.. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions". **October**, Vol. 55 (Winter, 1990), pp. 105-143 Published by: The MIT Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/778941> Accessed: 04/07/2009.

_____.; OLDENBURG, Claes; WARHOL, Andy; MORRIS, Robert. **Three Conversations in 1985**. **October**, Vol. 70, The Duchamp Effect, (Autumn, 1994), pp. 33-54 Published by: The MIT Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/779052> Acesso: 10/08/2008.

_____. Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive. **October**, Vol. 88 (Spring, 1999), pp. 117-145 Published by: The MIT Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/779227> Acesso: 03/07/2009

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BURGIN, Victor. (Ed.). **Thinking Photography**. England: Palgrave Macmillan, 1988.

CAMPANY, David. **Art and Photography**. London; New York: Phaidon Press, 2008.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O Imaginário Segundo a Natureza**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.

CHIPP, H. B.. **Teorias Da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COSTA, Helouise. **Da Fotografia como Arte à Arte como Fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970**. *An. mus. paul.* [online]. 2008, vol.16, n.2, pp. 131-173. ISSN 0101-4714.

_____. **Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora**. São Paulo: Cosac&Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

COSTELLO, Diarmuid; IVERSEN, Margaret (Eds.). **Photography after Conceptual Art**. United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La Ressemblance par Contact – Archéologie, Anachronisme et Modernité de L'Empreinte**. Paris : Éditions de Minuit, 2008.

_____. *O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein*. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). **Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. São Paulo: Papirus Editora, 2001.

DUVE, Thierry de. **Kant after Duchamp**. Massachusetts: MIT Press, 1999.

ELKINS, James (Ed.). **Photography Theory**. Routledge: New York; London, 2007.

_____. **Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Arte History as Writing**. New York/London: Routledge, 2000.

FABRIS, Annateresa. *Arte Conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico*. In **ArtCultura**, Uberlândia, v.10, nº16, p. 17-29, jan-jun, 2008.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1998.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília [Orgs.]. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FLAM, Jack (Ed.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996.

FLORES JR, Angel. *Art or Ad or What? It Caused a Lot of Fuss: "Lynda Benglis/Robert Morris: 1973-74" at Susan Inglett Gallery*. 2009. Disponível em <angelfloresjr.multiply.com/jornal/item/2659> acesso 15 dez 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta - Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOGLE, Douglas (Org.). **The Last Picture Show: artists using photography 1960 - 1982**. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. O que é um autor? In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). **Michel Foucault. Coleção Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-298.

_____. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

FREUND, Gisèle. **Photographie et Société**. Paris: Edition du Seuil, 1974.

FRIED, Michael. *Arte e Objetividade*. In Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA. UFRJ. **Arte&Ensaio**. Tradução Milton Machado. Ano IX, nº9, 2002, p.131-147.

FRIZOT, Michel (Ed.). **A New History of Photography**. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998.

HEGEL, G. W. F.. Estética. In: LICHTENSTEIN, J. **A Pintura: textos essenciais**, vol. 5 Da imitação à expressão. São Paulo: Editora 34, 2004.

JAREMTCHUCK, Dária. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Belo Horizonte: C / Arte, 2007.

KAPROW, Allan. *Push and Pull*. In *Aspen*. n. 6A, item 5, inverno 1968-69. Disponível em: <http://www.ubu.com/aspen/aspen6A/pushAndPull.html> acesso 20 set 2010.

KELSEY, Robin; STIMSON, Blake (Eds.). **The Meaning of Photography**. New Haven and London: Yale University Press, 2008.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo, Gili, 2002.

_____. **The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths**. England: MIT Press, 1991.

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

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Edições 70: Lisboa, 2011.

MCELREAVY, Timothy S. "Review: Paradise Lost / Paradox Found: Materializing a History of Conceptual Art". *Art Journal*, Vol. 61, n. 4 (Winter, 2002), p. 107-110. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/778156> acesso 29/04/2010.

MCEVILLEY, Thomas. **The Triumph of Anti-Art - Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism**. New York: McPherson&Company, 2008.

MOHOLY-NAGY, László. **Peinture, Photographie, Film, et autres écrits sur la photographie**. Paris: Gallimard, 1993.

NOCHLIN, Linda. **Realism**. England: Penguin Books, 1990.

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

RICHTER, Gerhard. **The Daily Practice of Painting – writings 1962-1993**. London: The MIT Press, 1995.

ROUILLÉ, André. **La Photographie: entre document et art contemporain**. Paris: Gallimard, 2005.

_____. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea.** Tradução Constança Egreja. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

ROWELL, Margit; DiLoreto, Lauren (orgs.). **Ed Ruscha, Photographer.** New York: Whitney Museum of America Art; Steidl Publishers, 2006.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **L'image précaire.** Paris: Éditions du Seuil, 1987.

SHANKEN, Edward. **Art and Electronic Media.** London; New York: Phaidon Press, 2009.

SCHWARTZ, Alexandra (Ed.); Edward Ruscha. **Leave Any Information at the Signal – writings, interviews, bits, pages.** Massachusetts; London: October, 2004.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 31-2.

STILES, Kristine; SELZ, Peter (Eds.) **Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings.** Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996.

VERGINE, Lea. **Body Art and Performance – the body as language.** Milano: Skira Editore S.p.A., 2000.

WATERS, Lindsay. **Inimigos da Esperança: publicar, perecer e o eclipse da erudição.** Tradução: Luiz Henrique de Araújo Dutra. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.

WERNER, Alfred. *Artists Who Write.* In: **Art Journal**, Vol. 24, N° 4 (Summer, 1965), p. 342-347. College Art Association. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/774811> acesso 08/11/2012.

WITKOVSKY, Matthew S.. **Light Years - Conceptual Art and the Photograph 1964 - 1977.** New Haven and London: Yale University Press, 2012.

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles. **Modernismo em Disputa – A arte desde os anos quarenta.** São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1998.

ZIELINSKY, Mônica. *Criação e Crítica: substâncias da arte.* In: Seminários Internacionais Museu Vale 2009. **Criação e Crítica**, pp. 10-25, disponível em: 06/04/2010.

Obras Consultadas

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

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois**. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac&Naify, 2006

BOURDIEU, Pierre. **Photography – a middle-brown art**. Stanford University Press, California, 1990.

BRIGHT, Susan. **Art Photography Now**. London: Thames & Hudson, 2005.

CALLE, Sophie. **Double Game**. London: Violette Editions, 2007.

_____. **M'as-tu vue**. Munich; Berlin; London; New York: Prestel Verlag, 2008.

CAMNITZER, Luis. **Conceptualism in Latin América: Didactics of Liberation**. Texas: University of Texas Press, 2007.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DAMISCH, Hubert. **La Dénivelée – à l'épreuve de la photographie**. Paris: Éditions de Seuil, 2001.

DANTO, Arthur C. **A Transfiguração do Lugar-Comum: uma filosofia da arte**. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

_____. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant L'Image**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. **La Ressemblance Informelle – ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille**. Paris : Éditions Macula, 1995.

_____. **Ante el Tiempo – Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

_____. **Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière.** Tradução Alisa Hartz. London: The MIT Press, 2003.

_____. **La Imagen Mariposa.** Trad. Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito & Co., 2007.

_____. The index of the Absent Wound (Monograph on a Stain). **October**. Vol. 29 (Summer, 1984), p. 63-81. The MIT Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/778307> Acesso em agosto de 2010.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **La Peinture Incarnée – suivi de Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

_____. **La Ressemblance par Contact – Archéologie, Anachronisme et Modernité de L'Empreinte.** Paris : Éditions de Minuit, 2008.

_____. *L'image est le mouvant.* **Intermédialités.** N° 3, Printemps, 2004. Disponível em <<http://www.erudit.org/revue/im/2004/v/n3/1005466ar.html>> Acesso em maio de 2012.

DUPRÉ, Michel. **Réalisme(s): peinture et politique.** Campagnan: E.C.Editions, 2009.

DUVE, Thierry de. **Look, 100 Years of Contemporary Art.** Amsterdam : Ludion, 2001.

_____. Time Exposure and Snapshot : The Photograph as Paradox. **October**. Vol. 5. Photography (Summer, 1978), p. 113-125. The MIT Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/778649> Acesso em setembro de 2008.

_____. **Andy Warhol, or The Machine Perfected.** *October*, vol. 48 1989a, 3-14. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28198921%2948%3C3%3AAWOTMP%3E2.0.CO%3B2-F> acesso 9/9/2009

_____; KRAUSS, Rosalind. Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism. **October**. Vol. 70. The Duchamp Effect (Autumn, 1994), p. 60-97. The MIT Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/779054> Acesso em setembro de 2008.

_____. Intuition, Logic, Intuition. **Critical Inquiry**. Vol. 25, N°1 (Autumn, 1998), p. 181-189. The University of Chicago Press. Disponível em <<http://www.Jstor.org/stable/1344139>> Acesso em setembro de 2008.

_____. Sintoma e Intuição. **Novos Estudos CEBRAP** [online] julho de 2007, n°79, p. 211-226.

_____. **Au Nom de L'Art** – pour une archéologie de la modernité. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.

_____; PELENC, Arielle; GROYS, Boris; CHEVRIER, Jean-François. **Jeff Wall**. London; New York: Phaidon Press Limited, 2003

ELKINS, James. **Master Narratives and Their Discontents**. New York; London: Routledge, 2005.

EINSTEIN, Carl. **Georges Braque**. Bruxelles: La peut de l'Oeil, 2003.

FABRIS, Anateresa. A Pós-imagem mecanizada: fotografia e Pop Arte. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº27, dezembro 1998, pp. 290-99.

_____. O Artista Produtor: John Heartfield e a fotomontagem. **Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte**, 2002.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo : Annablume, 2009.

FRIED, Michael. **Why Photography Matters as Art as Never Before?** London: Yale University Press, 2008.

GRUNDBERG, Andy; GAUSS, Kathleen McCarthy (Eds.). **Photography and Art - interactions since 1946**. New York: Abbeville Press, Publishers, 1987.

JAREMTCHUCK, Dária; RUFINONI, Priscila (Orgs.). **Arte e Política: Situações**. São Paulo: Alameda, 2010.

JOSEPH, Branden W.. "A duplication containing duplications": Robert Rauschenberg's split screens. Source: **October**, Vol. 95 (Winter, 2001), pp. 3-27. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/779198> Accessed: 12/05/2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LIPPARD, Lucy R. (Org.). **A Arte Pop**. São Paulo: Verbo Editora Da Universidade de São Paulo, 1976.

LOPES, Fernanda. **A Experiência Rex: éramos o time do Rei**. São Paulo: Alameda, 2009.

PHILIPPI, Simone; KIESEYER, Ute (eds.). **Alfred Stieglitz. Camera Work – The Complete Illustrations 1903-1917.** Cologne: Taschen, 1997.

POIVERT, Michel. **La Photographie Contemporaine.** Paris: Flammarion, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível – estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **The Future of the Image.** New York: Verso, 2009.

RUSKIN, John. Aratra Pentelici [1872], in: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. **The Works of John Ruskin v. 20.** London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. p. 165. [Tradução Daniela Kern]

_____. Aratra Pentelici [1872], in: COOK, E. T.; WEEDERBURN, Alexander. **The Works of John Ruskin v. 20.** London: George Allen; New York: Longmans, Green and Co., 1903. p. 363. [Tradução Daniela Kern]

SCHAEFFER, Jean-Marie. **L'Art de L'Âge Modern: l'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours.** Paris: Éditions Gallimard, 1992.

SCHENKEL, Camila Monteiro. **Distensões da Imagem: um estudo sobre as relações entre fotografia e texto no trabalho de Vera Chaves Bascellos e Rosângela Rennó.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UFRGS, 2011.

Seminários Internacionais Museu Vale 2009. **Criação e Crítica**, disponível em: 06/04/2010 <http://www.seminariosmv.org.br/2009/?target=textos>

SZARKOWSKI, John. **The Photographer's Eye.** New York: Museum of Modern Art, 2007.

TAGG, John. **The Disciplinary Frame.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

TRACHTENBERG, Allan (Ed.). **Classic Essays on Photography.** New Haven: Leete's Island Books, 1980.

WEBSITES consultados

<http://www.abebooks.com/book-search/title/twenty-six-gasoline-stations/author/ruscha/sortby/1/> acesso 15 ago 2012

<http://www.joaap.org/5/articles/forkert.htm> acesso 15 dez 2012

<http://www.primaryinformation.org/index.php?/projects/art-workers-coalition/> acesso 15 dez 2012

<http://www.discoverybrasil.uol.com.br/web/a-supercamera/>

Apêndice 01

As Tabelas 01; 02 e 03 apresentam os sumários das três antologias analisadas no capítulo 1 **As Fontes de Pesquisa**, com a indicação dos textos em que a palavra fotografia é citada.

Legenda

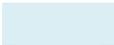
-  Textos dos anos 1960 e 1970 em que a palavra fotografia é citada
-  Textos anteriores ou posteriores aos anos 1960 e 1970 em que a palavra fotografia é citada

TABELA 01 – STILES, Kristine; SELZ, Peter (Eds.) Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996

ano	autor	título	página
1 Gestural Abstraction			
1947	Jackson Pollock	Guggenheim Application	22
1950	Jackson Pollock	Interview with William Wright	22-4
1943-5	Barnett Newman	The Plasmic Image	24-6
1951	Mark Rothko	I Paint Very Large Pictures	26
1946	Robert Motherwell	Beyond the Aesthetic	26-8
1965	Helen Frankenthaler	Interview with Henry Geldzahler	28-31
1986	Joan Mitchell	Interview with Yves Michaud	31-4
1989	Cy Twombly	Comments by Heiner Bastian	34-7
1947-52	David Smith	Statements, Writings	37-8
1988	Louise Bourgeois	Interview with Donald Kuspit	38-41
1952	Alfred H. Barr	The New American Painting	42-3
1952	Michel Tapie	An Unknown Art	44
1956	Michel Tapie	Observations	44
1944	Wols	Aphorisms	45
1950-1	Henri Michaux	Movements	46-7
1946	Lucio Fontana	Manifesto blanco	48-51
1948	Emilio Vedova	It's Not So Easy to Paint a Nose	51-3
1955	Alberto Burri	Words Are No Help	53-4
1947	Willi Baumeister	The Unknown in Art	54-5
1971	Antoni Tapies	I Am a Catalan	55-7
1985	Antoni Tapies	Painting and the Void	57-8
1955	Tadeusz Kantor	Representation Loses More and More Its Charm	58-9
1982	Per Kirkeby	Bravura	59-60
1985	Anselm Kiefer	Structures Are No Longer Valid	61-2
2 Geometric Abstraction			
1936-49	Max Bill	Concrete Art	74
1949	Max Bill	The Mathematical Approach in Contemporary Art	74-7
1943-72	Richard Paul Lohse	Lines of Development	77-8
1957	Piero Manzoni	For the Discovery of a Zone of Images	79-80
1957-9	Yves Klein	Ritual for the Relinquishment of the Immaterial Pictorial Sensitivity Zones	81
1956-9	Charles Biederman	The Real and the Mystic in Art and Science	81-5
1973	Ad Dekkers	Untided Statement	85-6
1953	Ad Reinhardt	Twelve Rules for a New Academy	86-90
1958	Ad Reinhardt	25 Lines of Words on Art: Statement	90-1

1963	Ad Reinhardt	The Black-Square Paintings	91
1969	Ellsworth Kelly	Notes of 1969	92-3
1977	Kenneth Noland	Color, Format, and Abstract Art :Interview by Diane Waldman	94-8
1974-9	Anne Truitt	<i>Daybook: The Journal of an Artist</i>	99-103
1979	Anthony Caro	A Discussion with Peter Fuller	103-7
1964	Josef Albers	The Origin of Art	107
1964	Josef Albers	On My Homage to the Square	107-8
1964	Josef Albers	The Color in My Paintings	108-9
1955	Victor Vasarely	Notes for a Manifesto	109-12
c. 1968	Bridget Riley	Untitled Statement	112
1965	Donald Judd	Specific Objects	114-7
1966	Frank Stella E Donald Judd	Questões para Stella e Judd	117-24
1960	Frank Stella	The Pratt Lecture	113-4
1959	Carl Andre	Preface 'to Stripe Painting	124
1966	Dan Flavin	Some Remarks . . . Excerpts from a Spleenish Journal	125-6
1966	Tony Smith	Talking with Tony Smith: Conversations with Samuel Wagstaff, Jr.	126-8
1972	Agnes Martin	The Untroubled Mind	128-38
1963-81	Brice Marden	Statements, Notes, and Interviews	138-40
1969	Daniel Buren	Beware	140-9
1970	Alfred Jensen	Untitled Statement	149-50
1977-8	Miriam Schapiro And Melissa Meyer	Waste Not Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled-FEMMAGE	151-4
1977-8	Valerie Jaudon And Joyce Kozloff	Art Hysterical Notions of Progress and Culture	154-64
1982	Peter Halley	Notes on the Paintings	165
1984	Peter Halley	Deployment of the Geometric	166-7

3 Figuration

1945	Fernand Leger	The Human Body Considered as an Object	176-8
1957	Renato Guttuso	On Realism, the Present, and Other Things	178-80
1948	Max Beckmann	Letters to a Woman Painter	180-3
1959	Paul Tillich	Each Period Has Its Peculiar Image of Man	183-5
1948	Jean-Paul Sartre	The Search for the Absolute	185-9
1966	Alberto Giacometti	What Interests Me about the Head: Interview with Ernst Scheidegger, Peter Munger, and Jacques Dupin	189-
1945	Jean Fautrier	Preface to the Fautrier Exhibition Catalog, by Andre Malraux	191
1951	Jean Dubuffet	Anticultural Positions	192-7
1963	Willem De Kooning	Content Is a Glimpse: Interview with David Sylvester	197-9
1966	Francis Bacon	Interviews with David Sylvester (1)	199-203
1971-3	Francis Bacon	Interviews with David Sylvester (3)	203-4

1948	Constant Nieuwenhuys	Manifesto	204-8
c. 1953	Karel Appel	My Paint Is Like a Rocket	209
c. 1953	Karel Appel	The Condemned	209-10
1971	Willem Sandberg	When Young	210-3
1983	Alice Neel	Art Is a Form of History: Interview with Patricia Hills	213-6
1968	Romare Bearden	Interview with Henri Ghent	216-9
1954	Lucian Freud	Some Thoughts on Painting	219-21
1976	R. B. Kitaj	Pearldiving	221-2
1964	David Hockney And Larry Rivers	Beautiful or Interesting	222-8
1964	Michelangelo Pistoletto	Plexiglass	229
1962	Philip Pearlstein	Figure Paintings Today Are Not Made in Heaven	229-32
1970	Chuck Close	Interview with Cindy Nemser	232-7
1974	Richard Estes	Interview with Herbert Rayniond	237-41
1981	Leon Golub	The Mercenaries: Interview with Matthew Baigell	241-4
1984	Nancy Spero	Woman as Protagonist: Interview with Jeanne Siegel	244-7
1971	Arnulf Rainer	Face Farces	247-8
1978	Philip Guston	Philip Guston Talking	249-53
1961	Georg Baselitz	Pandemonic Manifesto I, 2d Version	254-5
1983	Jorg Immendorff	Interview with Jorg Huber: Situation- Position	255-7
1979-94	Magdalena Abakanowicz	Statements	257-60
1981	Francesco Clemente	Interview with Robin White	261-3
1982	Susan Rothenberg	When Asked If I'm an Expressionist: An Artist's Symposium	263-4
1982	Eric Fischl	I Don't Think Expressionism Is the Issue	265-6
1978-83	Julian Schnabel	Statements	266-8
1971	John Pitnam Weber	Murals as People's Art	269-73
1989	Jesse Helms	Senator Helms Objects to Taxpayers' Funding for Sacrilegious Art	273-4
1988	Robert Mapplethorpe	Interview with Janet Kardon	274-80
1989	Andres Serrano	Letter to the National Endowment for the Arts	280-1

4 Material Culture And Everyday Life

1957	Richard Hamilton	Letter to Peter and Alison Smithson	296-7
1960	Richard Hamilton	<i>Popular Culture and Personal Responsibility</i>	298-300
1971	Richard Hamilton	Propositions	300
1976	Dieter Roth	Untitled Statement	301
1978	Dieter Roth	I Only Extract the Square Root: Interview with Ingolfur Margeirsson	301-2
1975	Dieter Roth	Offhand Design	302-4
1966	Öyvind Fahlström	Take Care of the World	304-6
1960	Pierre Restany	The Nouveaux Realistes Declaration of Intention	306-7
1961	Pierre Restany	Forty Degrees Above Dada	307-8

1960	Daniel Spoerri	Trap Pictures	310
1961	Daniel Spoerri	Spoerri's Autotheater	310-11
1961	Niki De Saint-Pralle	Dear Mr. Iolas	312
1966-7	Pino Pascali	Untitled Statements	313
1967	Pino Pascali	Untitled Statements	313-4
1970	Gerhard Richter	Interview with Rolf Gunter Dienst	314-7
1972	Gerhard Richter	Interview with Rolf Schon	317-8
1992	Ion Grigorescu	Politics, Religion and Art Facing Crime	319-20
c. 1982	Tony Cragg	Untitled Statement	320-1
1959	Robert Rauschenberg	Untitled Statement	321
1963	Robert Rauschenberg	Note on Painting	321-2
1977	Robert Rauschenberg	Interview with Barbaralee Diamonstein	322-3
1959	Jasper Johns	Untitled Statement	323
1964	Jasper Johns	Interview with G. R . Swenson	323-4
1965	Jasper Johns	Sketchbook Notes	325-6
1979	Bruce Conner	Interview with Mia Culpa	326-33
1957-8	George Brecht	Project in Multiple Dimensions	333-5
1961	Claes Oldenburg	I Am for an Art	335-7
1963	Roy Lichtenstein	Interview with G. R . Swenson	337-9
1963-87	Andy Warhol	Warhol in His Own Words: Untitled Statements	340-6
1965	James Rosenquist	The F- I I I: An Interview with James Rosenquist by G. R . Swenson	347-9
1971	Lucas Samaras	Another Autointerview	349-55
1954	Ray Johnson	What Is a Moticos?	356
1965	Edward Ruscha	Concerning various Small Fires: Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications	356-8
1979	Judy Chicago	The Dinner Party: A Symbol of Our Heritage	358-62
1977	Faith Ringgold	Interview with Eleanor Munro	363-6
1969	Jeff Donaldson	Ten in Search of a Nation	366-9
1984	Keith Haring	Untitled Statement	369-71
1986	Kenny Scharf	Jetsonism	372
1988	David Wojnarowicz	Post Cards from America: X-Rays from Hell	373-6
1987	Barbara Kruger	Pictures and Words: Interview with Jeanne Siegel	376-8
1980-85	Sherrie Levine	Five Comments	379
1988	Jeff Koon	From Full Fathom Five	380-3

5 Art And Technology

1963	Nicolas Schoffer	The Three Stages of Dynamic Sculpture	397-400
1959	Gustav Metzger	Auto-Destructive Art	401
1960	Gustav Metzger	Manifesto Auto-Destructive Art	401-2
1961	Gustav Metzger	Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art	402
1962	Gustav Metzger	MANIFESTO WORLD	403-4

1964	Gustav Metzger	On Random Activity in Material Transforming Works of Art	404
1961	Jean Tinguely	Untitled Statement	404-6
1983	Takis	Untitled Statement	406-7
1961	Otto Plene	Paths to Paradise	408-10
1958	Heinz Mack	Resting Restlessness	410-11
1966	Groupe De Recherche D'art Visuel (Grav)	Manifestos	411
1967	Groupe De Recherche D'art Visuel (Grav)	Manifestos	411-12
1967	Billy Kluver	Theater and Engineering-An Experiment: Notes by an Engineer	412-15
1982	Mark Pauline	Letter to Dennis Oppenheim	415-16
1985	Survival Research Laboratories	More Dead Animal Jokes: Interview with Bill Edmondson	416-19
1990	Survival Research Laboratories	Technology and the Irrational	419-20
1984	Laurie Anderson	Interview with Charles Arnirkhanian	420-4
1986	Krzysztof Wodiczko	Memorial Projection	424-5
1986	Krzysztof Wodiczko	The Homeless Projection: A Proposal for the City of New York	425-7
1986	Stelarc	Beyond the Body: Amplified Body, Laser Eyes, and Third Hand	427-30
1964	Nam June Paik	Interlude to the Exposition of Experimental Television	431-3
1966	Nam June Paik	Cybernated Art	433-4
1984	Nam June Paik	Art and Satellite	434-6
1974	Douglas Davis	Manifesto	437
1969	Gerry Schum	Introduction to TV Exhibition II: Identifications	438-9
1974	Frank Gillette	Masque in Real Time	440-3
1968-76	Shigeko Kubota	Video Poem	443-4
1976-9	Shigeko Kubota	Notes for Three Mountains	444-5
1990	Bill Viola	Video Black- The Mortality of the Image	446-50
1990	William Wegman	Interview by David Ross	450-6
1980	Peter D'agostino	Proposal For QUBE	456-9
1992	Lynn Hershman	Video 1980-Present: Videotape as Alternative Space	460-1
1985-6	Martha Rosler	Video: Shedding the Utopian Moment	461-73
1977	Myron W. Krueger	Responsive Environments	473-86
1967-8	Peter Weibel	Project and Film Concept	486-7
1988-90	Jeffrey Shaw	The Legible City	487-9
1967	Roy Ascott	Behaviours and Futuribles	489-91
1990	Roy Ascott	Is There Love in the Telematic Embrace?	491-8

6 Installations, Environments, And Sites

1974	Joseph Cornell	Objects and Apparitions: by Octavio Paz	509-10
1965	Frederick Kiesler	Second Manifesto of Correalism	510-11

1976	Louise Nevels On	Dawns and Dusks	511-13
1968	Edward Kienholz	The Portable War Memorial	514
1964	Edward Kienholz	The Beanery	515
1966	Edward Kienholz	The State Hospital	515
1985	Christian Boltanski	Interview with Demosthenes Davvetas	515-18
1968	Isamu Noguchi	A Sculptor's World	518-22
1986	Eduardo Chillida	<i>The Comb of the Wind</i> : Interview with Luis Peña	522-4
1983	Maya Lin	Untitled Statements	524
1993	Maya Lin	Untitled Statements	524-5
1995	Maya Lin	Untitled Statements	525
1960	Walter De Maria	Meaningless Work	526-7
1960	Walter De Maria	On the Importance of Natural Disasters	527
1980	Walter De Maria	The Lightning Field	527-30
1972	Robert Smithson	The Spiral Jetty	530-3
1968-9	Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson	Discussion	534-6
1977	Nancy Holt	Sun Tunnels	536-40
1968-79	Agnes Denes	Rice/ Trees/Burial	540-2
1982	Agnes Denes	Wheatfield-A Confrontation	543-5
1968	Alan Sonfist	Natural Phenomena as Public Monuments	545-7
1976	Christo	Fact Sheet: Running Fence	547-50
1982	Christo	Wrapping Up Germany: Interview with Sylvere Lotringer	550-6
1982	Gordon Matta- Clark	Remembrance by Susan Rothenberg	557-8
1975	Alice Aycock	Work	558
1975	Alice Aycock	Maze	558-60
1974	Charles Simonds	Microcosm to Macrocosm/Fantasy World to Real World: Interview with Lucy Lippard	560-3
1980	Richard Long	Five Six Pick Up Sticks	563-6
1987	Helen Meyer Harrison And Newton Harrison	Nobody Told Us Whn to Stop Thinking	566-72
1985	Robert Irwin	Being and Circumstance: Notes Toward a Conditional Art	572-4
1987	James Turrell	Mapping Spaces	574-6

7 Process

1967	Robert Morris	Notes on Sculpture Part III: Notes and Nonsequiturs	588-93
1965	Eva Hesse	Letter to Ethelyn Honig	593-4
1968	Eva Hesse	Untitled Statements	594-5
1969	Eva Hesse	Untitled Statements	595--6
s/d	Eva Hesse	Untitled Statements	596-7
1970	Nancy Graves	Conversation with Emily Wasserman	597-600
1980	Richard Serra	Rigging	600-3
1970	Bruce Nauman	Notes and Projects	604

1968	Bruce Nauman	Notes and Projects	604-7
1971	Robert Ryman	Untitled Statements	607
1983	Robert Ryman	Untitled Statements	607-8
1972	Richard Tuttle	Work Is Justification for the Excuse	608-9
1971	Barry Le Va	"... a continuous flow of fairly aimless movement"	609-14
1986	Sam Gilliam, Jr.	The Transformation of Nature through Nature	615-7
1977	Lynda Benglis	Conversation with France Morin	617-22
1969	Mierle Laderman Ukeles	Maintenance Art Manifesto	622-4
1984	Mierle Laderman Ukeles	Sanitation Manifesto!	624-5
1991	Ann Hamilton And Kathryn Clark	View	625-8
1984	Martin Puryear	Conversations with Hugh M . Davies and Helaine Posner	628-31
1989	Mark Thompson	A House Divided	632
1973 c.	Joseph Beuys	Untitled Statement	633-4
1981	Joseph Beuys	An Appeal for an Alternative	634-44
1977	Franz Erhard Walther	Contrasting Pairs and Distinctions in the Work	644-52
1987	Rebecca Horn	The Countermoving Concert: Description of an Installation	652
1987	Rebecca Horn	The Keep: History of a Building	652-4
1969	Barry Flanagan	Untitled Statement	654
1969	Barry Flanagan	Sculpture Made Visible: Discussion with Gene Baro	654-7
1969	Jan Dibbets	Untitled Statements	657
1969	Jan Dibbets	Untitled Statements	658
1970	Jan Dibbets	"DIBBETS": Interview with Liza Bear and Willoughby Sharp	659-62
1969	Germano Celant	Introduction to Art Povera	662-6
1972	Jannis Kounellis	Structure and Sensibility: Interview with Willoughby Sharp	666-71
1979	Mario Merz	Untitled Statements	671-2
1982	Mario Merz	Untitled Statements	672
1984	Mario Merz	Untitled Statements	672-3
1985	Mario Merz	Differences between Consciousness and Wisdom	673-4
1970	Giuseppe Penone	Untitled Statements	674-5
1974	Giuseppe Penone	Untitled Statements	675
1991	Pinchas Cohen Gan	Introduction	676-8

8 Performance Art

1956	Jiro Yoshihara	The Gutai Manifesto	695-8
1960	Georges Mathieu	Towards a New Convergence of Art, Thought, and Science	698-702
1958	Situationist International	Definitions	702-3
1957	Guy Debord	Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action	704-6

1958	John Cage	Composition as Process Part II: Indeterminacy	707-9
1965 c.	Allan Kaprow	Untitled Guidelines for Happenings	709-14
1962-3	Carolee Schneemann	From The Notebooks	714-7
1975	Carolee Schneemann	Woman in the Year 2000	717-8
1968	Jean-Jacques Lebel	On the Necessity of Violation	718-22
1962	Raphael Montanez Ortiz	Destructivism: A Manifesto	722-3
1963	Wolf Vostell	Manifesto	723-4
1966	Wolf Vostell	dé-coll/ age	724-5
1964	George Maciunas	Letter to Tomas Schmit	726-8
1966	Dick Higgins	Statement on Intermedia	728-9
1966	Dick Higgins	A Something Else Manifesto	730
1966	Ben Vautier	The Happening of BEN	730-1
1962 c.	Robert Filliou	GOOD- FOR-NOTIDNG-GOOD-AT- EVERYTHING	731-2
1967	Robert Filliou	Letters to Allan Kaprow	732-6
1966	Yoko Ono	To the Wesleyan People	736-9
1967-8	MILAN Knížák	Aktual Univerzity: Ten Lessons	739-44
1986 c.	Jerzy Berés	Untitled Statement	744-6
1962	Hermann Nitsch	The O. M. Theatre	747-8
1964	Hermann Nitsch	The Lamb Manifesto	748-50
1964	Otto Muhl	Materialaktion: Manifesto	750-1
1973	Otto Muhl And The Aa Commune	Commune Manifesto	751-4
1971	Gunter Brus	Notes on the Action: ZerreiSSprobe	754
1965-79	Gunter Brus	Untitled Statements	755
1972	Valle EXPORT	Women's Art: A Manifesto	755-6
1975	Ulricke Rosenbach	Untitled Statement	757
1977	Ulricke Rosenbach	Venusdepression	757
1978	Marina Abramovic And Ulay	Dialogue with Heidi Grundmann	758-9
1979	Vito Acconci	Steps into Performance (And Out)	759-66
1969-81	Vito Acconci	Biography of Work	766-7
1975	Chris Burden	Untitled Statement	768-72
1979	Chris Burden	Border Crossing: Interview with Jim Moisan	772-3
1974	Eleanor Antin	Notes on Transformation	773-5
1975	Tom Marioni	Out Front	775-6
1976	Tom Marioni	Real Social Realism	776-7
1976	Tom Marioni	Hard Bop	777
1979	Tom Marioni	Untitled Statement	777-8
1984	Linda Montano And Tehching Hsieh	One Year Art/ Life Performance: Interview with Alex and Allyson Grey	778-83
1991	Suzanne Lacy	The Name of the Game	783-7
1981	Adrian Piper	Ideology, Confrontation and Political Self- Awareness	787-91
1982	Cindy Sherman	Untitled Statement	791-2

1982	Cindy Sherman	Interview with Els Barents	792-4
1990	Karen Finley	I Was Not Expected to Be Talented	794-8
1990	Karen Finley	Letter to the Washington Post	798-9
1993	James Luna	Interview with Julia Barnes Mandle	799-803

9 Language And Concepts

1917	Marcel Duchamp	The Richard Mutt Case	817
1857	Marcel Duchamp	The Creative Act	818-9
1961	Marcel Duchamp	Apropos of "Readymades"	819-20
1961	Henry Flynt	Concept Art	820-2
1967	Sol Lewitt	Paragraphs on Conceptual Art	822-6
1969	Sol Lewitt	Sentences on Conceptual Art	826-7
1973	Mel Bochner	Book Review	828-32
1981	Mel Bochner	Walls	832-3
1977	Dan Graham	Three Projects for Architecture and Video/ Notes	833-7
1971	Seth Siegelaub	The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement	837-8
1969	Robert Barry	Untitled Statement	839
1970	Lawrence Weiner	Untitled Statement	839
1968	Douglas Huebler	Untitled Statements	840
1968	Joseph Kosuth	Untitled Statement	840
1969	Joseph Kosuth	Art After Philosophy	840-7
1975	Zoran Popovic	For Self-Management Art	847-9
1968	Art & Language	Letter to Lucy R. Lippard and John Chandler Concerning the Article "The Dematerialization of Art"	850
1968-9	Art & Language	Introduction to Art-Language	851-2
1977	Victor Burgin	Looking at Photographs	853-8
1982	Mary Kelly	Preface to Post-Partum Document	858-61
1964	Stanley Brouwn	A Short Manifesto	861-2
1972	Vicenzo Agnetti	Statements	862-4
1981	John Latham	Untitled Statement	864
1984	John Latham	<i>Report os a Surveyor</i>	866-8
1974	Marcel Broodthaers	Ten Thousand Francs Reward	868-72
1966	Hans Haacke	Untitled Statements	872
1969	Hans Haacke	Untitled Statements	874
1986	Hans Haacke	Museum, Managers of Consciousness	874-81
1976	Klaus Staeck	Interview with Georg Jappe	881-4
1979	Hervé FISCHER	<i>Theory of Sociological Art</i>	884-5
1985	Jenny Holzer	Language Games: Interview with Jeanne Siegel	886-90
1982	John Baldessari	What Thinks Me Now	890-1
1988	John Baldessari	Recalling Ideas: Interview with Jeanne Siegel	891-4
1982	Group Material	Caution! Alternative Space	894-5
1985	Group Material	Statement	895

TABELA 02 – ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. Conceptual art: a critical anthology. London, England: The MIT Press, 1999.

ano	autor	título	página
I 1966-1967			
1966	Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby	A Media Art (Manifesto)	2-4
1967	Christine Kozlov	Compositions for Audio Structures	6
1966	Hélio Oiticica	Position and Program	8-10
1967	Sol LeWitt	Paragraphs on Conceptual Art	12-16
1967	Sigmund Bode	Excerpt from <i>Placement as Language</i> (1928)	18-19
1967	Mel Bochner	The Serial Attitude	22-27
1967	Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni	Statement	28
1967	Michel Claura	Buren, Mosset, Toroni or Anybody	30
1967	Michael Baldwin	Remarks on Air-Conditioning: An Extravaganza of Blandness	32-34
1967	Adrian Piper	A Defense of the "Conceptual" Process in Art	36
1967	Hélio Oiticica	General Scheme of the New Objectivity	40-42
II 1968			
1967	Lucy R. Lippard and John Chandler	The Dematerialization of Art	46-50
1968	Terry Atkinson	Concerning the Article "The Dematerialization of Art"	52-58
1968	Yvonne Rainer	Statement	60-61
1968	Hanne Darboven	Statement to Lucy Lippard	62-63
1968	Georges Boudaille	Interview with Daniel Buren: Art Is No Longer Justifiable or Setting the Record Straight	66-74
1968	María Teresa Gramuglio and Nicolás Rosa	Tucumán Burns	76-79
III 1969			
1969	Michel Claura	Paris Commentary	82-87
1969	Gregory Battcock	Painting Is Obsolete	88-89
1969	Dan Graham	Art Workers' Coalition Open Hearing Presentation	92-94
1969	Editors of Art-Language	Introduction, <i>Art-Language</i>	98-104
1969	Sol LeWitt	Sentences on Conceptual Art	106-108
1969	Ian Burn	Dialogue	110-111
1969	Lee Lozano	Dialogue Piece	112-119
1969	Mierle Laderman Ukeles	Maintenance Art Manifesto, Proposal for an Exhibition, "CARE"	122-125
1969	John Murphy	Patron's Statement for "When Attitudes Become Form"	126-127
1969	Piero Gilardi	Politics and the Avant-Garde	128-134

1969	Jean Clay	Art Tamed and Wild	136-140
1969	Rolf Wedewer	Introduction to Konzeption/Conception	142-143
1969	Daniel Buren	Beware	144-157
1969	Joseph Kosuth	Art After Philosophy	158-177
1969	Lucy R. Lippard	Introduction to <i>557,087</i>	178-185

IV 1970

1970	Ian Burn	Conceptual Art as Art	188-190
1970	Mel Bochner	Excerpts from Speculation (1967–1970)	192-196
1969	Charles Harrison and Seth Siegelau	On Exhibitions and the World at Large	198-203
1970	Charles Harrison	Notes Towards Art Work	204-208
1970	Athena Tacha Spear	Introduction to Art in the Mind	210-211
1970	Kynaston McShine	Introduction to <i>Information</i>	212-214
1970	Jack Burnham	Alice's Head: Reflections on Conceptual Art	216-219
1970	Harold Rosenberg	De-aestheticization	220-222
1970	Luis Camnitzer	Contemporary Colonial Art	224-230
1970	Cildo Meireles	Insertions in Ideological Circuits	232-233

V 1971-1974

1971	Michel Claura	Interview with Lawrence Weiner	236-238
1971	Jeanne Siegel	An Interview with Hans Haacke	242-246
1971	Victor Burgin	Rules of Thumb	248-255
1971	Terry Smith	Propositions	258-261
1971	Catherine Millet	Interview with <i>Art-Language</i>	262-265
1972	Max Kozloff	The Trouble with Art-as-Idea	268-277
1972	Robert Smithson	Cultural Confinement	280-282
1972	Robert Smithson	Production for Production's Sake	284-285
1973	Michel Claura and Seth Siegelau	L'art conceptuel	286-290
1973	Lucy R. Lippard	Postface, in <i>Six Years: The Dematerialization of the Art Object, 1966 to 1972</i>	294-295
1973	Adrian Piper	In Support of Meta-Art	298-301
1974	Hans Haacke	All the "Art" That's Fit to Show	302-304

VI 1975-1977

1975	Sarah Charlesworth	A Declaration of Dependence	308-317
1975	Ian Burn	The Art Market: Affluence and Degradation	320-333
1975	Joseph Kosuth	1975	334-348
1976	Art & Language, UK	Having-Your-Heart-in-the-Right-Place-Is-Not-Making-History	350-353
1976	Art & Language, UK	The Timeless Lumpenness of Radical Cultural Life	354-355
1975	Marcel Broodthaers	To Be <i>bien pensant</i> . . . or Not to Be. To Be Blind	358-359
1979	Allan Sekula	Documentary and Corporate Violence	360-364

1977	Martha Rosler	To Argue for a Video of Representation. To Argue for a Video Against the Mythology of Everyday Life	366-369
1976	Mary Kelly	Notes on Reading the Post-Partum Document	370-374
1978	Benjamin H. D. Buchloh	Moments of History in the Work of Dan Graham	376-388

VII Memoirs of Conceptual Art

1981	Ian Burn	The 'Sixties: Crisis and Aftermath (or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)	392-408
1981	Cildo Meireles	Statements	410-412
1994	Ian Wilson	Conceptual Art	414-417
1985	Dan Graham	My Works for Magazine Pages: "A History of Conceptual Art"	418-422
1988	Adrian Piper	On Conceptual Art	424-425
1988	Robert Barry	Statement	426
1988	Victor Burgin	Yes, Difference Again: What History Plays the First Time Around as Tragedy, It Repeats as Farce	428-430
1989	Deke Dusinberre, Seth Siegelaub, D	Working with Shadows, Working with Words	432-441
1995	Art & Language	We Aimed to Be Amateurs	442-448
1995	Mary Kelly and Terry Smith	A Conversation About Conceptual Art, Subjectivity and the <i>Post-Partum Document</i>	450-458
1996	Joseph Kosuth	Intention(s)	460-468
1996	Michael Corris	Inside a New York Art Gang: Selected Documents of Art & Language, New York	470-485
1996	Martha Rosler	Statement	486-490
1998	Blake Stimson	"Dada—Situationism/Tupamaros—Conceptualism": An Interview with Luis Camnitzer	492-500

VIII Critical Histories of Conceptual Art

1991	Jeff Wall	Dan Graham's <i>Kammerspiel</i>	504-513
1989	Benjamin H. D. Buchloh	Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions	514-537
1990	Charles Harrison	Conceptual Art and Critical Judgement	538-545
1993	Adrian Piper	The Logic of Modernism	546-549
1993	Mari Carmen Ramírez	Latin America	550-562
1995	Thomas Crow	Unwritten Histories of Conceptual Art	564-569

TABELA 03 – OSBORNE, Peter (Ed.). *Conceptual Art*. Themes and movements. London: Phaidon Press Limited, 2005

ano	autor	título	página
Pre-History: 1950-1960			
1961	Marcel Duchamp	Apropos of 'Readymades'	193
1953	John Cage	Robert Rauschenberg	193
1956-8	Yves Klein	Writings	194
1958	Allan Kaprow	The Legacy of Jackson Pollock	194
1960-1	Robert Morris	Blank Form	195
1963	John Cage	26 Statements re. Duchamp	195
1968	Jasper Johns	Marcel Duchamp (1887-1968)	196
1969	Robert Morris	Notes on Sculpture. Part 4: Beyond Objects	196
Instruction, Performance, Documentation			
1962	George Maciunas	Neosdadá em música, teatro, poesia e belas-artes / Neo-Dada in Music, Theatre, Poetry, Art	197
1963	George Maciunas	Manifesto (facsimile)	198
1965	Samuel Beckett	Imagination Dead Imagine	199
1965	Robert Morris	Notes on Dance	199
1966	Yoko Ono	To the Wesleyan People	200
1967	John Latham	Eventstructure	202
1968	Nelson Goodman	Score, Sketch and Script	202
1970	Vito Acconci	Some notes on activity and performance	206
1970	Adrian Piper	Art as catalysis	207
Process, System, Series			
1936	Curt Lewin	Principles of topological psychology	208
1962	George Kubler	The Shape of time: remarks on the history of things	209
1966	Sol LeWitt	Serial Project N°1 (ABCD)	211
1967	Mel Bochner	Serial Art, Systems, Solipsism	211
1967	Sol LeWitt	Paragraphs on Conceptual Art	213
1968	Jack Burnham	Systems Aesthetics	215
1968	Lucy R. Lippard and John Chandler	The Dematerialization of Art	218
1968	Terry Atkinson	Concerning the Article "The Dematerialization of Art"	220
1969	Sol LeWitt	Sentences on Conceptual Art	222
1969	Adrian Piper	Idea, Form, Context	222
1973	Jaroslawn Kozlowski	Continuum (a gloss to Adrzej Kostolowski's Thesis 'On the end of art')	223
1990	Benjamin H. D. Buchloh	Edward Ruscha's Books	224

Word and Sign

1915	Ferdinand de Saussure	Course in general linguistics	225
1921	Ludwig Wittgenstein	Tractatus Logico-philosophicus	226
1962	Thomas Kuhn	The Nature and necessity of scientific revolutions	228
1967	Robert Smithson	Language to be looked at and/or things to be read	228
1969	Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Seth Siegelaub, Lawrence Weiner	Art without space	229
1969	Editors of Art-Language	Introduction, <i>Art-Language</i>	230
1969	Joseph Kosuth	Art After Philosophy	232
1969	Ian Burn	Dialogue	234
1970	Terry Atkinson	From an Art&Language point of view	234
1970	Ian Burn, Roger Cutforth, Mel Ramsden	Proceedings, the Society for theoretical art and analysis	236
1970	Ian Burn, Mel Ramsden	Notes on analysis	237
1972	Victor Burgin	In reply	238
1994	Johanna Drucker	The visible word	238

Apropiation, intervention, everyday

1958	Guy Debord	Definitions	238
1959	Guy Debord	Détournement as negation and prelude	241
1959	Erving Goffman	The presentation of self in everyday life	241
1966-8	Lygia Clark	Nostalgia of the body	242
1967	Gustav Metzger Dias	[Destruction in art symposium] preliminary report	242
1967	Anton Ehrenzweig	The child's vision of the world	243-5
1969	Mierle Laderman Ukeles	Maintenance Art Manifesto, Proposal for an Exhibition, "CARE"	245
1983-4	Dan Graham	Gordon Matta-Clark	246
1985	Dan Graham	My Works for Magazine Pages: "A History of Conceptual Art"	246
1988	Jeff Wall	Dan Graham's <i>Kammerspiel</i>	248
1990	John Latham, Barbara Stevani	Art as social strategy	249
1995	Jeff Wall	marks of indifference': aspects of photography in, or as, conceptual art	249

Politics and ideology

1867	Karl Marx	The fetishism of commodities and the secret thereof	252
1957	Roland Barthes	Myth today	253
1966	Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby	A media art (manifesto)	255
1967	Hélio Oiticica	General Scheme of the new objectivity	255
1976	Victor Burgin	Social Formalism	256
1969	Herbert Marcuse	The new sensibility	258

1970	Lucy R. Lippard	The art worker's coalition: not a history	259
1970	Cildo Meireles	Insertions in ideological circuits	260
1974	Rozsika Parker	Art has no sex, but artists do	261
1976	Mary Kelly	Notes on reading the Post-Partum Document	262
1977	Martha Rosler	To argue for a video of representation...	263
1999	Alexander Alberro	A media art: conceptualism in Latin America in the 1960s	264

Institutional Critique

1944	Theodor W. Adorno	The culture Industry: enlightenment as mass deception	266
1953	André Malraux	Museum without walls	267
1967	Guy Debord	Society of Spectacle	269
1969	Michel Claura	Paris commentary	270
1970	Daniel Buren	Function of the museum	273
1971	Seth Siegelaub	The artist's reserved rights transfer and sale agreement	274
1972	Robert Smithson	Cultural Confinement	276
1976	Brian O'Doherty	Inside the white cube	277
1983	Michael Asher	Artist's statement: on works (1969-79)	278
1990	Benjamin H. D. Buchloh	Conceptual art 1962-69	278

Afterwards

1983	Jean Baudrillard	The orders of simulacra	281
1986	Victor Burgin	The absence of presence: conceptualism and postmodernisms	283
1985	Hal Foster	Subversive Signs	285
1996	Michael Newman	Conceptual art from the 1960s to the 1990s: an unfinished project?	288