

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
Secretaria do Ensino a Distância

ARTE CONTEMPORÂNEA: READYMADE, CONCEITO E IMAGEM

Rodrigo Otávio da Silva Paiva

Vitória
2016

Presidente da República

Michel Temer

Ministro da Educação

José Mendonça Bezerra Filho

**Diretoria de Educação a Distância
DED/CAPE/MEC**

Carlos Cezar Modernel Lenuzza

**UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESPÍRITO SANTO****Reitor**

Reinaldo Centoducatte

Secretária de Ensino a Distância – SEAD

Maria José Campos Rodrigues

Diretor Acadêmico – SEAD

Júlio Francelino Ferreira Filho

Coordenadora UAB da UFES

Maria José Campos Rodrigues

Coordenador Adjunto UAB da UFES

Júlio Francelino Ferreira Filho

Diretor do Centro de Artes (CAR)

Paulo Sérgio de Paula Vargas

**Coordenadora do Curso de Graduação
Licenciatura em Artes Visuais – EAD/UFES**

Maria Gorete Dadalto Gonçalves

Revisora de Conteúdo

Juliana Almonfrey

Revisora de Linguagem

Andréa Grijó

Designer Educacional

Verônica Dadalto

Design Gráfico

Laboratório de Design Instrucional – SEAD

SEAD

Av. Fernando Ferrari, nº 514

CEP 29075-910, Goiabeiras

Vitória – ES

(27) 4009-2208

Laboratório de Design Instrucional (LDI)**Gerência**

Coordenação:

Letícia Pedruzzi Fonseca

Equipe:

Giulliano Kenzo Costa Pereira

Nina Ferrari

Diagramação

Coordenação:

Letícia Pedruzzi Fonseca

Thais Imbroisi

Equipe:

Antônio Víctor Simões

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

P149a Paiva, Rodrigo Otávio da Silva.
Arte contemporânea : readymade, conceito e imagem / Rodrigo Otávio da Silva Paiva.
- Vitória : Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2016.

45 p. : il. ; 30 cm

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-63765-68-0

1. Arte moderna - Séc. XXI. I. Título.

CDU: 7.038.6

Copyright © 2016. Todos os direitos desta edição estão reservados à SEAD. Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Secretária de Ensino a Distância da SEAD – UFES.

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.



ARTE CONTEMPORÂNEA: READYMADE, CONCEITO E IMAGEM

Rodrigo Otávio da Silva Paiva

A noção de Readymade é uma das mais importantes para a filosofia da arte, quando se pretende descrever a arte do presente. O Readymade mostra a arte ocorrendo sob as vestes das coisas cotidianas e com isso, ele nega aquilo que fundamentava a Teoria da Arte e a Estética, isto é, a obra de arte como uma fundamental diferenciação da realidade banal. A tese do filósofo americano, Arthur Danto, em seu livro “The transfiguration of the Commonplace”, publicado em 1981, começa com o fenômeno que para ele significa o fim de um paradigma histórico da arte, a exposição das “Brillo Boxes” de Andy Warhol, em 1964. Estas caixas eram feitas à semelhança das embalagens do limpador de painéis da firma Brillo (**Imagem 1**), com restos de madeira e através de um processo trabalhoso com seis diferentes impressões serigráficas.

Filosoficamente, através da semelhança da aparência das embalagens comuns de firmas, Danto questiona se a razão da separação entre obra de arte e objetos cotidianos comuns fundamenta-se mesmo numa diferença material (DANTO: 2005, p. 16). Resumidamente, Danto associa a obra de Warhol com o Readymade de Marcel Duchamp (**Imagem 2 – Imagem 3 – Imagem 4**), à maneira do “secador de garrafas” (1914), da “pá de neve” (“*En prévision du bras cassé*”, 1915) ou um “mictório” (Fontaine, 1917).

O interesse de Danto não está na encenação proposta pelos Readymades, mas sim no modo, pelo qual o Readymade confronta a filosofia com o desafio de ter que explicar a diferença categorial entre arte e não-arte, sem recorrer às qualificações das propriedades perceptivas. No momento da aparência equivalente de dois objetos, em que um é uma obra de arte, como as “Brillo Boxes” de Warhol e o outro uma mera embalagem de uma firma de produtos de limpeza, a diferença

entre arte e não-arte não pode ser mais apreensível, nem em algo material, nem numa observação comparativa direta (DANTO: 2005, p. 17).

A conclusão de Danto não é inofensiva, pois se trata da aparência sensível, aspecto essencial da determinação da arte para toda a tradição da Estética e que hoje, não possui mais nenhum papel para a compreensão da arte do presente. A arte do presente livrou-se do “acaso histórico” e dos pressupostos da Estética, na concepção de Danto, aquela oriunda de Alexander G. Baumgarten (1750) como ciência da percepção sensível.

Assim, o argumento de Danto o possibilita a determinar a transferência dos problemas da arte, da experiência sensível para o pensamento (linguagem). Esta posição já se pode ver exemplificada na arte de Duchamp enquanto ação anti-retiniana, para fora da primazia da visão na arte.

Danto observa através do Readymade a destituição da arte de todo repertório sensível e a sua condução ao seu estado reflexivo de consciência, o que Danto conclui como o fim da arte, num sentido próximo da filosofia da história da arte para Hegel: „Der Fortgang und der Schluß der romantischen Kunst... ist die innere Auflösung des Kunststoffes selber, ein Freiwerden seiner Teile, mit welchem umgekehrt die subjektive Geschicklichkeit und die Kunst der Darstellung steigt und je loser das Substantielle wird, um desto mehr sich vervollkommnet.“¹ (HEGEL: 1970, p. 197).

1 “O progresso e o fim da arte romântica... é a dissolução interna do próprio material da arte, um tornar-se livre de suas partes, pelo qual a intenção subjetiva e a arte da representação ascende e o substancial é liberado, para assim cada vez mais alcançar sua completude”. In: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1970): Vorlesung über die Ästhetik, Vol. 13, 14, und 15, Werke in zwanzig Bänden, Theorie Werkausgabe (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970 f.) vol. 14; p. 197.

A arte, a partir do Readymade até à pureza de uma clara idealidade existencial tornou-se sua própria filosofia. Com isso, ela teria superado a experiência sensível e logrado o fim de seu próprio desenvolvimento (DANTO: 2005, p. 17 ss., p. 99 ss.).

Mas se não é a aparência sensível, qual é então, para Danto, a fonte de determinação do artístico? Bem, primeiramente, como bom filósofo, ele renega alguns argumentos (DANTO: 2005, p. 33-72):

- 1) O status de arte de um objeto, para Danto, não se esclarece a partir de seu contexto institucional, do mundo da arte em si. Mesmo que o aumento da arte se dê pelo acúmulo colecionista político-institucional na ordem capitalista, tal teoria institucional da arte, como Danto a define, não esclarece porque, na instituição da arte, alguns objetos que se parecem com outros são aceitos e outros não.
- 2) Também o recurso das convenções, pelas quais a arte é observada como tal, não esclarece porque uma convenção encontra aplicação para um objeto, mas não para seu gêmeo que é seu semelhante.
- 3) Tampouco, a teoria da troca de atitude, pela qual a diferença entre arte e não-arte pode ser considerada através do modo como o observador se relaciona com cada objeto, pode ser aceita. Isso não é convincente, porque a qualquer momento se pode observar qualquer objeto do mundo das coisas, apenas através de suas cores e formas e também, por alguns momentos, retirá-lo de seu contexto de uso. Assim, também não se pode encontrar a diferença entre arte e não-arte através de uma simples troca de atitude.

Danto propõe uma determinação própria para a diferenciação entre arte e não-arte. Para as obras de arte existe algo próprio, que falta às coisas do cotidiano, a saber, sua estrutura metafórica, sua relação semântica com algo, sua “aboutness”, isto é, daquilo do qual se trata, o referencial (DANTO: 2005, pp. 35-37, pp. 182-183). Em quais objetos esta estrutura metafórica pode ser encontrada depende de sua situação na história da arte, que condicionaria tanto sua própria posição, quanto suas potenciais significações. A obra pretende um status ontológico para a sua arte, operando a transfiguração do signo sensível, não importando se este signo se difere ou não de seu semelhante no mundo das coisas comuns.

Uma obra de arte vista como tal é como a transposição do reino das coisas banais para o reino das significações (DANTO: 2005, pp. 190). A profundidade semântica provocada por uma obra de arte pode ser apreendida apenas por um exercício de interpretação dirigido a ela. Assim, para Danto, uma obra precisa do trabalho do intérprete para atingir seu completo desdobramento (DANTO: 2005, pp. 183-184). Ele afirma: “Na arte, cada nova interpretação é uma revolução copernicana, no sentido de que estabelece uma nova obra, mesmo que o objeto diferentemente interpretado permaneça, como o céu, invariante, sob a transformação” (DANTO: 2005, pp. 189-190). O ser da obra, sua ontologia, consiste no ato de interpretar e o mundo da arte é um mundo de coisas interpretadas (DANTO: 2005, p. 203). No entanto, Danto limita bastante a liberdade de interpretação, pois a possibilidade de sentido de uma obra está vinculada ao contexto histórico de sua produção e às intenções individuais dos artistas.

Diferentemente do conceito de “obra aberta” de Umberto Eco (ECO: 1991, pp. 149-177), no qual a singularidade e a originalidade

da obra, pelas quais se inicia um processo de compreensão que não se conclui e coloca em movimento as significações que conformam a obra em sua livre existência; para Danto, decisivo é o momento lógico, no qual coisas cotidianas são levadas ao reino da arte, como consequência da situação histórica do “ato de identificação do artístico”, que faz de um objeto obra de arte (DANTO: 2005, pp. 190-191).

A “identificação do artístico”, conceito central de sua teoria, faz com que algo se torne metáfora de outra coisa. Assim, para Danto, compreender uma obra de arte é compreender a metáfora estabelecida por ela. Compreender a obra de arte como metáfora inclui tanto o reconhecimento do contexto em que a representação específica não substitui aquilo que ela representa, como em toda a metáfora, quanto a concepção de que o entendimento dos significados, gerados por uma metáfora, referem-se sempre a um contexto histórico e cultural, no qual ele produz seu sentido específico (DANTO: 2005, pp. 183 ss.).

Compreender uma metáfora significa compreender este contexto. Assim, o status ontológico da arte é de razão verbal, ele se dá no jogo acertado da linguagem de uma comunidade de falantes que através de sua atividade determina os objetos enquanto significações. A concretização da metáfora apoia-se então no discurso de elevada significância que informe sobre os referenciais corretos da história e da crítica da arte. Sua função consistiria assim, em munir o observador com as informações necessárias para responderem à força da obra (DANTO: 2005, pp. 243 ss.).

Segundo Danto, a força da metáfora pode ser recebida por quem conhece suas conotações intencionais. Mas então, qual seria a metáfora proposta por Warhol para as suas “Brillo Boxes” (DANTO: 2005, pp. 296-297)?

Como toda outra metáfora artística anterior, as “Brillo Boxes” de Warhol mostram um modo de ver o mundo e expressam a essência de uma época cultural. Ao que parece as “Brillo Boxes” são uma metáfora auto-reflexiva, a metáfora de uma metáfora, ou seja, “assim como para Duchamp, então para Warhol”, que leva as estruturas da arte a uma tomada de consciência, isto é, de que a arte é criada através de um ato de identificação do artístico, que ocorre através de uma metáfora, em que o status ontológico de seu ato é determinado enquanto arte por um contexto crítico e histórico, fundamentalmente linguístico.

Esta meta-metáfora do Readymade, isto é, uma metáfora para uma estrutura metafórica da própria arte, deve ser entendida numa determinada dimensão histórica e cultural. Foi necessário um desenvolvimento histórico antes que esta metáfora fosse possível. A metáfora das “Brillo Boxes”, segundo Danto, é a metáfora auto-reflexiva da “Brillo-Box-enquanto-obra-de-arte” que marca o fim da arte.

O fim da arte para o hegelianismo de Danto inicia-se no momento em que a arte torna-se sua própria filosofia, quando ela expressa livremente sua própria essência. Isto não significa, contudo, o fim da produção da arte. Para Danto, a vida começa quando a história termina. Após o fim da sua história, a arte tem uma vida pós-histórica, na qual ela se encontra, não apenas livre do peso de sua própria historicidade, mas também livre para qualquer coisa.

Bem, uma crítica que se pode fazer à teoria da metáfora artística de Danto é que esta parece desconsiderar a liberdade e a produtividade das interpretações que podem ser colocadas nas obras e que fogem, ou mesmo se opõem, às intenções originárias dos artistas e dos contextos de criação. Embora o saber sobre as intenções dos

artistas e os contextos de criação certamente possuam um papel para interpretação da obra, a significação da obra não se manifesta neste tipo de saber. Cada nova determinação do conteúdo histórico das obras e isto vale, sobretudo, para as grandes obras, ultrapassa em muito a cegueira da época das quais elas provém. Destacar a liberdade da interpretação não significa apenas, considerar o papel produtivo de diferentes pressupostos histórico-culturais da experiência do intérprete para constituição da significação da obra, mas também, do mesmo modo, reconhecer nas obras uma vida histórica autônoma que para o seu criador não estava prevista e que se mostra nela e na história de suas interpretações, que se relacionam tanto com obras novas, como também com novos conteúdos históricos.

A arte moderna, principalmente aquela mais tardia, reflete sobre o papel produtivo da interpretação para a vida autônoma de todas as obras, inclusive as antigas; obras, em significação aberta para outras formas de criação, afeição e interpretação de obras. Isto significa também que, para a análise de Danto, a arte do presente não pode se explicar mais pela unilateralidade das narrativas canônicas da arte europeia, o que certamente ele tem razão. No entanto, ele parece não reconhecer que o núcleo deste problema está no fato de que nenhuma história da arte, moderna ou antiga, pode ser compreendida através desta unilateralidade. A história sobre a emancipação da arte, para Danto, revela-se, paradoxalmente, como uma espécie de des-emancipação da mesma, pois ele limita o significado potencial de uma obra a uma metáfora que um artista num determinado momento propôs. Bem, a vida da obra não pode estar reduzida à representação de uma determinada evolução histórica.

Isto não torna supérfluo o trabalho do historiador, mas amplia o seu horizonte, pois a arte não está submetida à história, assim como a própria história mesma sempre se apresenta sob novas leituras, interpretações, para fora de seu realismo positivista.

A partir disso, retomando a diagnose de Danto, percebe-se, ao contrário, que a arte não entrou numa condição pós-histórica, no momento em que Danto visitou a exposição de Warhol, em 1964. A arte insiste muito mais nos anos de 1960 num desenvolvimento mais radical, a saber, da reflexão da sua historicidade, como comportamento (Merleau-Ponty) e conceito (Ludwig Wittgenstein). Isto não significa o fim da narrativa histórica, mas ao contrário, a multiplicidade de narrativas históricas.

Partindo do princípio de que a interpretação de uma obra se esgota na reconstituição de uma significação metafórica, estipulada pela intenção do artista e do contexto histórico-cultural da obra, a teoria de Danto sobre a compreensão da obra de arte se mostra problemática, sobretudo no aspecto das implicações da dimensão da aparência sensível, cuja importância é insistentemente dirimida por ele.

A expulsão da estética, que Danto promove é altamente dogmática. Primeiramente, experiência sensível e pensamento não estão de forma alguma, mesmo nos trabalhos mais recentes, colocados em relações excludentes. Em segundo lugar, na medida em que a significação de uma manifestação artística do presente não é simples de se pressupor, cada detalhe adquire um nível de potencial de significação muito alto; além disso, as significações que cada detalhe assume nunca estão garantidas pela obra mesma, mas pelos observadores; por isso, a nossa própria capacidade imaginativa surge, antes de tudo, com a materialidade da obra.

O efeito sensível da arte está, contudo, em tensa relação com sua significação e não constitui apenas o polo contrário à idealidade. A percepção sensível que aparece na materialidade é um aspecto da aparência estética específica e correlata a uma experiência estética, que então se afina com as interpretações mais pertinentes das potencialidades significativas da obra. Tais determinações, no entanto, nunca aparecem puras e sem restos. Característico da experiência com obras de arte é que ao interpretá-las toma-se consciência de que ela também poderia ter outro sentido e poderia ser interpretada de outra forma. Isso faz também cada nova obra no momento da abertura de sua significação como pertencente às metáforas da arte. A dimensão da aparência é assim onde a diferença se clarifica. Também não se pode refutar que a tradição dos Readymades trabalha com pedaços de realidade, tornados estranhos através de diferentes processos que o alienam do contexto habitual de seu uso.

Danto não atenta para a situação sensível da exposição de Warhol em 1964, ele não considera a organização escultórica da conformação das massas e das informações transmitidas da instalação “Brillo Boxes”, por exemplo, que as caixas não são de papelão, mas de restos de madeira, impressas em seis diferentes processos serigráficos. Assim, a compreensão dos Readymades de Duchamp é assim, também incompleta; pois, sem estes deslocamentos, desvios e intervenções, não se pode compreender totalmente o conceito de Readymade.

Uma pá de neve torna-se enigmática através do título “Na espera do braço quebrado”. No “pente para cães” não está etiquetado algo menos enigmático: “3 ou 4 gotas de altura não tem nada a ver com a selvageria”. O mictório possui um título deslocado: a “Fonte” e está assinado com o pseudônimo R. Mutt (referência a personagens de

história em quadrinhos). O “secador de garrafa”, devido a sua forma bizarra, sugere ao espectador aquilo que ele quer ver, transportando-o com o Readymade para fora do contexto usual cotidiano das significações. Tais intervenções ou deslocamentos são decisivos para a experiência estética do objeto cotidiano. Através de tais intervenções, os Readymades não se tornam semelhantes à sua identidade enquanto objetos de uso, eles se tornam objetos da interpretação, pela qual cada elemento de sua aparência sensível, mas também cada elemento de sua encenação torna-se potencialmente significativo. Embora Danto acredite que a percepção da aparência sensível do gesto do artista não possua razoabilidade significativa, deve-se compreender que é exatamente a evidência de sua aparência sensível que tornam enigmáticas as coisas costumeiras.

Um aspecto filosófico pode ser colocado aqui, pois o processo artístico do estranhamento, da deformação, da descontextualização e da marcação específica mínima e singular pode servir também para objetivar uma transformação da relação com o mundo dos objetos de uso. A arte objetiva retirar a confiabilidade das coisas costumeiras que, paradoxalmente, através do hábito, faz com que nossa percepção não mais às percebam.

A arte age com um efeito da “Estranheza do Comum”, expressão formulada pelo filósofo Stanley Cavell, associada à perda do comum, exatamente no momento em que verdade e realidade são confrontadas. A partir deste deslocamento, a experiência da fuga do mundo ocorre simultaneamente ao momento em que se pretende torná-lo mais existente (CAVELL: 2002, p. 103). Acreditou-se ter certeza do mundo a partir dos sentidos, mas esta é a experiência abismal dos “Readymades”, o que os sentidos tornam presente não é o mundo.

A arte, no entanto, não deixa o contexto histórico cultural que para todo o entendimento do mundo é constitutivo, mas provoca uma relação reflexiva a este contexto. Sua profundidade não é aquela da reconstituição de uma metáfora artística que fecha um mundo cheio de significações, mas aquela do abismal que faz desaparecer os automatismos do entendimento, os automatismos dos hábitos, os automatismos de ter um mundo comum diante de todos. Este parece ser o sentido da experiência com os Readymades. Através de tais experiências há a possibilidade de fazer o costumeiro e o cotidiano tornarem-se novamente reconhecíveis, sobretudo, não como condição de uma certeza e verdade, mas propriamente como um hábito, que possui sua contingência, sua fragilidade e que, por isso, tem que admitir nele o incomum.

Em 1969, o artista Josef Kosuth propunha um novo caminho para a arte, a via conceitual, através do qual ele acreditava poder realizar na arte a passagem da experiência sensível para o pensamento, mostrando a comprovação máxima de que o signo sensível seria irrelevante para a condição da arte. Mais de uma década depois, Arthur Danto, em seu livro “The transfiguration of the Commonplace” (1981), irá traçar conclusões semelhantes ao processar suas experiências de 1964 com a instalação das “Brillo Boxes” de Andy Warhol.

Para Danto, assim como para Kosuth, o Readymade possui uma completude na História da Arte e, neste sentido, ambos pensam a essência do moderno nessa completude, seja como fim (Danto) ou início (Kosuth). Para Kosuth, o Readymade desloca o foco da aparência sensível para o conceito e a arte teria atingido com isso um estado pós-filosófico. Para Kosuth trata-se do fim da filosofia e a continuidade da arte nesta era; para Danto do fim da arte e a sua continuação como linguagem (filosofia). As interpretações de Kosuth e Danto concluem que a arte, a partir do Readymade, entra num estágio em que ela se encontra livre da tarefa da representação e de outros fins externos a ela, tornando-se assim ela mesma. Isso significa, mais uma vez, que a arte se torna a sua própria filosofia. O fundamento desta proximidade não é de se admirar, pois Danto compartilha com Kosuth o reconhecimento de ser um dos primeiros a compreender a dimensão filosófica da arte de seu tempo.

Tanto Kosuth, quanto Danto vinculam em suas diagnoses o tornar-se filosofia da arte, através do pressuposto único de que a arte não está na exterioridade de sua aparência sensível e com isso de uma exterioridade intencional constitutiva e relativa a uma estética da qual ela mesma já teria se emancipado. “A arte após o fim da fi-

losofia”², este é o título do ensaio filosófico de Kosuth (1969), deve, como a arte após a arte, segundo Danto, estar além das questões da Estética, entendida na forma da tradição da ciência especulativa das proporções agradáveis e belas.

Para Kosuth, toda arte seria programaticamente conceitual, porque toda arte existe apenas conceitualmente. A interpretação que Kosuth faz da arte de Duchamp consiste na ideia de que cada obra manifesta apenas tautologicamente uma definição geral de arte. Tratar-se-ia, em última análise, de “expressar” uma proposição. Decisivo não seria então, o modo de aparência concreta de cada obra, mas sim o que está colocado no fundamento da ideia ou do próprio conceito de arte, pois as proposições são para a filosofia, o conteúdo de expressões linguísticas, ou seja, algo que pode ser dito de formas diferentes. De modo análogo, a arte, assim como Kosuth interpreta a lição de Duchamp, deveria concentrar seus esforços não na materialidade específica das formas (técnica/sintática), pois esta constituiria uma contrariedade em relação àquilo que a arte realmente deveria expressar, a saber, da ideia de arte (conteúdo/semântica). Kosuth dirá ainda que antes de Duchamp, os artistas falavam do desenho, da escultura, da pintura, da arquitetura e de outras técnicas, mas, em verdade, apenas indiretamente da arte propriamente dita, isto é, da ideia.

A pura arte conceitual libertar-se-ia, segundo Kosuth, não apenas do horizonte conceitual da estética, mas também da história da arte com sua consciência da tradição de objetos específicos e pertencen-

2 KOSUTH, J. (1991): Art after Philosophy and after. Collected Writings, 1966-1990. Massachusetts e Londres: The MIT Press Cambridge, pp. 13-33. Originalmente publicado in: Studio International (Londres), n. 915 (Outubro de 1969), pp. 134-137; n. 916 (Novembro de 1969), pp. 160-161; n. 917 (Dezembro de 1969), pp. 212-213.

centes aos meios de representação próprios. Assim, um pintor que prossegue uma tradição histórica e aceita de antemão uma definição obsoleta e contingente de arte, ao invés de colocá-la verdadeiramente em questão ou de tratá-la de maneira séria, não é um artista.

Kosuth posiciona-se contra a convenção das repartições da arte por artes, que para ele age em nome da singularidade da aparência em oposição à generalidade do conceito e assim, também se opõe aos desenvolvimentos para a deslimitação das artes. Ao contrário, a arte deve tornar-se idêntica à generalidade do conceito, ela deve tornar-se arte analítica. Neste sentido, a arte conceitual mais pura deve ser a forma mais desmaterializada de arte, Kosuth inicia seu texto estabelecendo parâmetros de comparação com a física de seu tempo, que prescindem da objetividade sensível para produzir sua realidade.

A arte conceitual não é um mero movimento artístico, não é uma tendência dentre outras e também não é nenhuma anti-arte que desmaterializa os objetos sob um manifesto teórico, pois a formulação conceitual pressupõe que esta arte necessita de um objeto, que, como Kosuth determina, não é outra coisa senão a sua própria definição. Kosuth reduz a arte à proposição do “x-enquanto-arte”. Esta proposição pressupõe um entendimento consciente do contexto, tanto da intenção do artista, quanto também do horizonte de significações possíveis, ao qual cada expressão se relaciona.

Kosuth e Danto parecem ter a mesma opinião, de que a forma concreta que incorpora o ato artístico é secundária e deve ser uma mera tautologia do conceito. Assim, deve-se agora explicitar aquilo que Kosuth define como arte conceitual, ou seja, obras que se auto-demonstram, que são auto-propositivas e nas quais a concretização material para a sua significação é irrelevante.

Kosuth determina a arte conceitual como paradigma da arte moderna e seu entendimento relaciona-se de forma antagônica ao conceito de arte moderna do crítico norte-americano Clement Greenberg³. Este não é casualmente colocado como um opositor teórico para Kosuth, pois para Greenberg, a arte pode apenas no bojo das artes e de suas tradições retomar a forma expressiva e renovar a expressão de cada um dos seus meios (mídias). A expressão renovada dos portadores dos meios (signos) torna-se para Greenberg tarefa decisiva da arte. Por outro lado, Kosuth compartilha com Greenberg, ainda que sob pressupostos avessos, um entendimento do moderno que é teleológico, ou seja, predestinado a uma finalidade. Tanto Greenberg, como Kosuth conceituam a essência do moderno como ponto final de um processo de limpeza da arte de toda pretensão heteronômica, para a qual deve caminhar o processo que levaria à essência autônoma da arte. Greenberg, Kosuth e Danto associam este processo, sobretudo, com a ruptura com a tradição artística e sua tarefa de representação.

Trata-se de um processo de abstração. Contudo, enquanto Greenberg vê neste processo de abstração um processo cujo sentido torna-se sempre mais claro para as artes específicas, através do conceito de forma que se singulariza em relação a cada um de seus meios; Kosuth entende este processo de abstração, a partir da dimensão material,

3 “Greenberg mostra como uma crescente ênfase sobre a superfície plana e bidimensional representou parte essencial no desenvolvimento da auto-identificação da pintura moderna nos séculos XIX e XX. Esse processo de identificação da Pintura como tal, para sempre divorciada dos elementos esculturais, narrativos e figurativos, culminou no trabalho dos expressionistas abstratos e foi um pré-requisito necessário à imageria literal e à integração dos até então separados meios artísticos empregados pelo artista de hoje”. BATTCKOCK, Gregory (1975): *A Nova Arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, p. 95.

isto é, da significação pura, libertada da forma. Enquanto Greenberg une as respectivas condições midiáticas específicas, os materiais e as expressões da arte; Kosuth identifica a arte com seu conceito geral. Coloca-se assim, duas versões extremas de uma história teleológica da arte moderna e cada uma delas leva a pontos finais opostos que, no entanto, relacionam-se de maneira complementar. Ambas as versões isolam, a partir de direções contrárias, o que é estético, figurativo, representativo e ao menos nesta linha de raciocínio, elas defendem posições teóricas unilaterais que separam o que não se deveria separar: forma e conteúdo (Greenberg), materialidade e significação (Kosuth). No entanto, o estético não se está isolado numa destes polos, mas ocorre na dinâmica dialética entre eles. Isto se mostra inclusive e paradoxalmente nas obras do próprio Kosuth.

A série “Art as Idea as Idea” (**Imagem 5**) de 1966 deveria dar uma medida da intuição teórica do artista e trazer ideias no campo do presente, pelas quais a qualidade sensível da representação deveria ser propriamente mostrada como tautologia. Decisivo deveria ser a ideia e esta é como acentua Kosuth necessariamente apreendida da linguagem. Kosuth realça em grande formato, cópias fotográficas de verbetes e estruturas lexicais como “água”, “ar”, conceitos sem objetos concretos, posteriormente, ele expõe substantivos abstratos como “significação”, “nada”, “tempo” e em seguida noções auto-referenciais como “definição” e “abstração”. Ele vai conduzindo assim, uma estrita determinação da teoria artística, para a qual a essência da arte consiste na sua ideia e a ação decisória artística transforma a ideia abstrata em objeto da arte. O conceito precisa da obra para se manifestar como arte. Esta obra é possível a partir do Readymade.

O pensamento como processo do trabalho artístico deve ser entendido como proposição de ideias e isso não consiste necessariamente na apresentação de ideias. Kosuth inclui isso no cálculo de sua série de obras: “arte como ideia enquanto ideia”. Aqui, ele acredita ter encontrado um caminho ao núcleo conceitual da arte, podendo liberá-lo. A ideia artística apresentada filosoficamente é plena de conteúdo abstrato, que ultrapassa as possibilidades cognitivas da percepção. Puras determinações lexicais são dadas e demonstram que a apresentação sensível da forma concreta, do qual deveria tratar a arte, é secundária. Para saber se isso é realmente assim, isto é, se as obras de Kosuth se afirmam como a teoria promete se deve recorrer à própria observação.

Martin Seel⁴ apresentou numa crítica às posições de Kosuth, que a forma concreta da apresentação de uma ideia no aspecto da concepção de seu conteúdo possível, não é de nenhum modo aleatória. Os quadros negros ampliados com letras brancas e com inserções lexicais iniciam um processo, não apenas no sentido dos conceitos que vão aparecendo num jogo de associações de verbetes abstratos que seguem do “nada”, à “definição”, à “significação” e à “abstração”.

4 “Antes de a obra de arte poder ser entendida como promotora do Ser ou da aparência, antes de lhe poderem ser atribuídos um sentido ou uma função, ela tem de ser percebida no modus do seu aparecer. [...] É decisivo que se entenda este aparecer da obra de arte não como o aparecer de alguma coisa, mas sim como o aparecer de si própria. O aparecer da obra de arte não quer dizer aqui o emergir de uma verdade superior, mas sim, antes de mais, unicamente, o modo como a obra de arte se apresenta à faculdade da percepção dos seus observadores.[...] A sua essência não está nem no aparecer de uma essência nem no aparecer de uma aparência,. Está sim para o aparecer para uma percepção [...] O Ser da obra de arte é o seu aparecer.” In: SEEL, Martin (1993): “Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien”. In: Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken. Setembro 1993, 47. Jahrgang, Heft 534, pp. 770-783.

Contra a intenção do artista estão contidos aqui detalhes formais, que ganham importância, que não seriam evidentes na corriqueira leitura de um verbete do dicionário.

Através da forma de apresentação e aqui se refere necessariamente à qualidade gráfica, isto é, à qualidade ornamental do escrito, aquilo que se vê e posteriormente se lê, é uma imagem composta em preto e branco, extremamente ampliada e regular. Letras e palavras aparecem em sua materialidade e emancipam-se de maneira contrária ao conteúdo do texto que elas expressam. O que ocorre aqui no processo, segundo Seel é uma “comédia do engano”, entre a leitura sucessiva e a visão simultânea, texto e ornamento, significação e materialidade, abstração do conceito e concreção da imagem escrita. O grande efeito desta comédia é que ela se desdobra com a aparência estética, que o seu criador queria conscientemente eliminar. Ao invés de nos levar a uma troca mediática de imagens para a linguagem acerca de um conteúdo proposicional, os trabalhos de Kosuth levam a linguagem para uma presentificação específica na dimensão do que é imagético, através do qual a inclusão lexical mais banal assume uma qualidade de estranheza, pela qual se lê e vê muito mais outras coisas do que aquilo que propriamente está exposto. Pode ser então, que isso seja aquilo que Kosuth chama de ideia da arte, em relação à qual ele não pode negar a necessidade do objeto da ideia.

Contra Kosuth falam seus próprios trabalhos, que a essência da arte não consiste na transmissão de conteúdos proposicionais. Na sua recusa de seguir o caminho da obra para a proposição, se afirma muito mais a diversidade da arte frente à sua determinação, sua autonomia. Isso vale também e principalmente para a arte que exclusivamente se desenvolve por meio da linguagem, isto é, a literatura.

Diferentemente de sua teoria, a intermediação entre imagem e texto mostra a potencialidade interpretativa da obra de Kosuth, de que a arte apenas indiretamente se relaciona com seu conceito geral.

Não se marca aqui nenhum ponto final da história da arte. Trata-se mais de uma obra muito singular que desloca as expectativas de significações de uma forma muito específica e transporta seus espectadores para uma situação de estranheza, distância e proximidade inéditas, pois os conceitos, também em perspectiva da corporeidade material, se distanciam e se reencontram numa tautologia dialógica com o espaço e o tempo, nos quais eles ocorrem e que se realiza de um modo diferente daquele que se sucede no trato com os dicionários.

Deste modo, pode-se talvez afirmar que a arte conceitual não se opõe tanto à dimensão da aparência sensível, como frequentemente se acredita, mas este conceito é muito mais o modo pelo qual a forma incorpora a ideia dos conceitos caracterizando-os com significações decisivas para a experiência artística destes, o que leva Kosuth a defender suas obras como parte de um programa conceitual.

Obras, em que Kosuth reconhece a pura arte conceitual, são obras auto-propositivas, isto é, que explicitam suas próprias regras e assim, procedem de tal maneira que se tornam transparentes no momento em que são postas em execução. Kosuth considera as “Data-Images” de On Kawara, obra realizada no contexto das séries também iniciadas em 1966 e denominadas “Today Series” (**Imagem 6**), que não mostram nada mais que a data do dia em que a obra foi iniciada, terminada e registrada de acordo com a convenção e a linguagem do país em que a imagem foi realizada. As datas estão inscritas de maneira centralizada, números sobre um fundo que se diferenciam por sua forma e cor. Esta diferença mínima confronta-se com a banali-

dade do passar dos dias. Sua significação não está pré-determinada, a obra significa, ao mesmo tempo, um momento histórico e um momento anônimo, que se torna signo e sua presença enigmática oferece um horizonte de consciência a ser ocupado e interpretado pelo observador. Os trabalhos de On Kawara são signos que assinalam a descontinuidade do tempo com um sinal de vida, por oposição à estrutura cronológica da história da arte e dos museus.

Outro exemplo de pura arte conceitual, segundo elogio de Kosuth, seria o trabalho manuscrito de Hanne Daboven (**Imagem 7**) com uma série de números que também se referem a datas (Construções, 1967), resultados de uma sequência numérica de adições e multiplicações, que expressam uma série de cifras referentes ao calendário gregoriano em dias, meses e anos.

Nos dois trabalhos está colocada claramente a metáfora de uma representação do tempo, através de um meio que não está baseado no tempo, mas no signo de um calendário generativo da temporalidade. Elas mostram cada uma ao seu modo e com aparências formais muito diferentes, espaços semânticos muito específicos da transmissibilidade do tempo. Na obra de On Kawara, trata-se de uma reflexão da relação entre lugar e tempo. Na obra de Daboven está supostamente colocada a obsessão com a qual a série infinita de números, a partir da mão da artista, gera uma diferenciação entre percepção subjetiva do tempo e tempo objetivo conclusivo.

A obra conceitual de Terry Atkinson e Michael Baldwin, membros do Grupo “Art & Language” e, posteriores, dissidentes da ideia de redução do conceito de arte à intenção do artista estabelecida por Kosuth, compartilha, num primeiro momento do impulso da arte conceitual ao desacoplar a arte de sua aparência sensível. To-

davia, estas obras procuram uma relativização do salto conceitual em relação ao material.

O “Air Show” de Atkinson e Baldwin de 1966/67 não escapam da experiência sensível. Este trabalho constitui-se puramente de uma série de esclarecimentos sobre uma instalação teórica de uma coluna de ar com cerca de uma milha quadrada (1,6 Km²) em dimensão vertical e com comprimento não especificado. O uso da palavra coluna, em relação à matéria que não necessita referir-se a uma qualidade física para formar algo com certa densidade, faz ressaltar uma materialidade, aquela do mundo invisível, poeticamente associada a uma multiplicidade de relações que vão de Anaxímenes⁵ à camada de ozônio, provocando inclusive uma densidade que parecia até então velada, a saber, a qualidade material do ar que se respira e que preenche o espaço. Exatamente através da recusa do objeto escultural, a matéria vem à consciência, com sua densidade, elasticidade, ambiência, nas quais cada forma espacial, instalação, arquitetura, escultura, estão imersas.

Mesmo um trabalho como “Air Show” estabelece relações com a dimensão da experiência sensível que, no contexto desta linha de compreensão da Estética, nunca é estranha ao processo cognitivo, mas sim implicação necessária deste próprio processo. O invisível torna-se, em outras palavras, objeto da aparência, seja isto expresso como objeto ou conceito, tautologia lograda pela arte conceitual, devir literário da arte que, neste caso trata mais da imagem lida que da imagem vista.

⁵ “Como nossa alma, que é Ar, nos governa e sustém, assim também o sopro e o Ar abraçam todo o cosmos”. Fragmento 1: In: BORNHEIM, G. (org.): Os filósofos pré-socráticos. São Paulo: Ed. Cultrix. 1998: p. 28.

O conceito transmite de fato uma ideia e se relaciona quase nada com a experiência de um objeto. Ele funde, no entanto, um tipo de liberação da experiência do objeto com a experiência da materialidade do invisível. Deste modo, Atkinson opõe-se à caracterização da arte conceitual no sentido da desmaterialização dos objetos de arte, expressão proposta por Lucy Lippard e John Chandler (LIPPARD & CHANDLER: 2013, pp. 151-165).

Obras como as de Sol LeWitt (**Imagem 8**) e Bruce Nauman (**Imagem 9**), que parecem estabelecer relações ambíguas entre o conceito em concreta materialização e a expressão de um cálculo propositivo são excluídas por Kosuth do padrão de pureza conceitual. Elas, no entanto, se encontram, certamente, no ambiente da arte conceitual. Sol LeWitt trabalha com seu engenheiro e traça instruções para a produção de murais a serem realizados por outras pessoas, com procedimentos individuais e em espaços diferenciados (Wall Drawings, 1968). Bruce Nauman coloca uma série de cartazes tipográficos impressos em papel rosa e empilhados. Eles transmitem instruções para a performance minimalista que pode ser executada por qualquer pessoa num espaço livremente escolhido (Body Pressure, 1974).

Estas são obras de arte abertas no sentido da necessidade do trabalho prático do intérprete para sua realização e execução, no campo de jogo da interpretação do observador. De fato, estas obras podem ser comparadas pelo fator instrucional, como formas artísticas alográficas. O filósofo Nelson Goodman denomina alográficas, obras de arte, em que um núcleo de informação é preparado, como na forma de um roteiro ou de uma partitura que, de acordo com certas preferências, podem ser reproduzidos (GOODMAN: 1990; p. 154, 166). Isto possibilita que a obra seja atualizada por diferentes intér-

pretes ininterruptamente e simultaneamente à sua identificação. Interpretação e Identificação ocorrem simultaneamente. A música europeia clássica é para Goodman um paradigma de arte alográfica, a pintura, ao contrário, seria autográfica, pois ela não pode ser reproduzida sem que com isso não se quebre a ideia de autenticidade, ou se trate mesmo de uma falsificação. LeWitt transporta para seus "Wall Drawings" o princípio da arte alográfica no campo da autografia, Nauman ao contrário faz-se valer do teatro social dramático, ou mesmo da ópera, como princípio característico para a alografia da performance; ainda que se deva sempre ressaltar o dogma de que muitas performances, em sua origem, foram intencionalmente concebidas como um ato, um gesto único, que não poderia ser jamais repetido. Assim, a performance se vale da alografia, mas não funciona como tal, em seu ato de repetição, ela captura o anti-autoral, pelo seu caráter instrucional, cancelando o efeito repetidor da ação. Pela via da alografia distanciam-se tanto LeWitt como Nauman da ideia de arte conceitual de Kosuth, que define a arte como conteúdo proposicional e com efeito reduz as intenções dos artistas ao fundamento deste. A instrução prescritiva de LeWitt e Nauman antecipam um momento da interpretação que não é totalmente controlado pelo artista e através do qual, simultaneamente, a obra se efetiva, em ambos os casos a obra existe não como conceito, mas como uma relação entre conceito e instrução prescritiva (método), de um lado, e a realização da obra, de outro, que não se completa apenas como um roteiro. Em relação a Nauman, enquanto a experiência do trabalho permanece presente, ocorre um distanciamento entre a ação da percepção e sua transmissibilidade, através de sua estrutura linguística e comportamental.

Conceber o conceito em seu sentido técnico não é o mesmo que interpretá-lo num processo simultaneamente cognitivo e sensível, no momento da experiência de sua realização, seja no momento da produção ou da recepção. A tese radical, associada à arte conceitual, isto é, da emancipação da arte da condição da aparência sensível e sua recondução ao núcleo de uma ideia linguisticamente articulada, mostra-se imprecisa. Isto, contudo, não relativiza a incisão radical que a arte conceitual opera frente ao discurso modernista, pois ela se desvincula dos sistemas das artes, principalmente da pintura. Este passo resulta, como mostram também alguns trabalhos que suspeitam das pressuposições automáticas de um artista, não do desvio da arte em relação a toda estética, mas sim de um redirecionamento da arte contra a redução da estética ao vocabulário herdado das artes tradicionais.

Assim, contra o programa defendido por Kosuth e o grupo “Art & Language”, de uma arte conceitual altamente analítica e iconográfica, mostra-se que a dimensão sensível da arte conceitual não pode ser simplesmente banida em benefício de uma cognição livre de observador. Neste contexto, o historiador da arte e curador John Roberts indicou o importante papel da fotografia, já no início da formação do universo da arte conceitual (ROBERTS: 1998). O interesse dos artistas conceituais pela fotografia esclarece o aspecto de sua situação ambivalente em relação ao sistema das artes. O debate histórico testemunha as dificuldades da nova tecnologia da imagem em se relacionar com as artes tradicionais da imagem. Rapidamente mostram-se insatisfatórios os esforços de aproximação da fotografia junto à pintura e ao desenho, pois a ambição comparativa desfocava o potencial específico da fotografia, assim como

indicaram Roland Barthes (BARTHES: 1984) e Sigfried Kracauer (KRACAUER: 1960, pp. 22-67), isto é, o de fazer surgir uma realidade muito rica em detalhes, capaz de transmitir a mensagem do mundo real em imagem real, sem ser filtrada pela vontade ou interpretação do artista. Tal elogio da fotografia enquanto não-arte correspondia mais a uma prática artística que consistia em colocar em questão tanto a linguagem da imagem artística herdada, quanto o papel do acabamento manufatureiro associado a esta, por oposição à tecnicidade da fotografia.

Esta compreensão mostra-se no modo de uso que alguns artistas conceituais fizeram da fotografia, como por exemplo, Bruce Nauman (**Imagem 10**), Douglas Huebler (**Imagem 11**) e Robert Barry (**Imagem 12**). Eles não optaram por uma renovação da arte social e realista na forma de um complexo de inferioridade. A fotografia na arte conceitual preserva o “Look” do amadorismo, trata-se de demonstrar que o conceito de arte não depende de um acabamento artístico convencional. A arte conceitual age contra a redução da fotografia à sua tendência realística, assim, por exemplo, os “auto-retratos como fonte” de Nauman, ou as alegorias abertas e pouco descritivas de Roberts e com estes, aquilo que o artista conceitual Jeff Wall (**Imagem 13**) formulou como subjetivação da fotografia, que se constitui legitimamente, sem submeter-se às convenções das artes das imagens e se situando para além das infrutíferas confrontações entre realismo e arte, reprodução e criação de formas, fotografia e pintura. A posição dos artistas conceituais está exatamente neste duplo frente, em oposição ao esteticismo modernista, de um lado e contra o fotojornalismo, de outro.

A fotografia conceitual propõe o seguinte problema: a fotografia é uma tecnologia da imagem que encontra aplicação na cultura de massa; por outro lado, a arte não atinge mais a cultura de massa, não basta defender uma terceira posição entre Modernismo e Fotojornalismo, na qual se acentue a relação entre reprodução mecânica e expressão, máquina e homem que já preexiste na fotografia, pois esta relação vale para qualquer fotografia, também a comercial. O que se deveria pensar então seria a relação da arte com a cultura visual. Esta questão tornou-se, notadamente, nos anos de 1970, incontornável, pois, enquanto a imagem tornara-se objeto principal da comunicação visual e com isso da cultura de massa, ela era apenas algo marginal para as artes. A partir deste fato tratava-se de reagir de modo não apenas estético, mas também político. Não por acaso, os artistas John Baldessari (**Imagem 14**), Victor Burgin (**Imagem 15**) ou John Stezaker (**Imagem 16**) deslocam

neste contexto o interesse da produção das próprias fotografias para a manipulação analítica de imagens fotográficas preexistentes e tomadas não como documentos autênticos, mas em relação à sua estratégia retórica, aos fundamentos ideológicos sociais e também às condições de sua consumação temática. Este redirecionamento reciclável da fotografia na arte conceitual marca o fim de uma arte conceitual “strictu sensu”, pois ele abre em relação à arte conceitual analítica uma dimensão fundada na política, ou seja, na crítica do capitalismo e da sociedade do espetáculo. Ele inaugura um gesto de apreensão da imagem artística através de um trabalho de desconstrução de imagens, que se estende por um longo debate acerca da arte conceitual. A arte conceitual inicia com isso uma prática de apropriação de um mundo de imagens preexistentes e se torna assim, paradigma para uma arte considerada pós-moderna.

Em 1977, o historiador e crítico de arte norte-americano, Douglas Crimp, organizou, num local chamado “Artists space”, em Nova York, uma exposição intitulada “Pictures” (CRIMP: 1977, 1979). Esta se tornaria, não primeiramente devido às considerações teóricas de Crimp, um importante ponto de referência para o debate crítico da arte, que nos Estados Unidos foi conduzido no sentido da pós-modernidade.

O título “Pictures” (imagens), como Crimp esclarece no prefácio do catálogo da exposição, consiste num programa: o conceito de “Picture” não fornece nenhuma conclusão sobre os meios expressivos (as mídias), pelos quais as imagens devam ser produzidas. Trata-se mais de um conceito indiferente em relação aos meios, pois “imagens” referem-se tanto à fotografia, como à pintura e ao desenho. Exatamente pelo fato do conceito não se referir a nenhum meio específico, ele se torna tão interessante para o projeto de Crimp, pois a questão da afirmação ou negação da especificidade midiática, da técnica, deixa de ser um problema central. As obras são compostas de filmes, fotografias, desenhos, pinturas e serigrafias que não são consideradas no seu aspecto técnico midiático, ou seja, no seu aspecto exterior estrutural, técnico, formal. Elas tampouco se opõem às artes clássicas-modernas, consideradas pela autonomia de seus meios e influenciadas pelo discurso modernista de Clement Greenberg.

A diferença fundamental em relação ao paradigma modernista está constituída no aspecto de que estas obras não se posicionam mais de maneira auto-reflexiva em relação às suas condições midiáticas. Assim, o artista pós-moderno está muito mais concentrado numa questão que a teoria da arte moderna acreditava ter há muito tempo superado: a questão da representação.

“Pictures” são imagens comuns “de algo”. Neste aspecto, aquilo que os trabalhos mostrados por Crimp realçam não se relaciona com o mundo das imagens produzidas em massa, tampouco com o entretenimento estético, formalista. Trata-se mais de uma repetição destes. Nestas imagens se reconhece, frequentemente, algo já conhecido, clichês visuais, retóricas de imagens usuais, acontecimentos históricos presentes na comunicação de massa.

Para a teoria modernista, este tipo de arte parece desistir da ambição de sua autonomia. A exposição “pictures” e a cultura visual elaborada nos anos de 1970, segundo Greenberg, não estão mais fundamentadas na indicação de uma propriedade ou uma singularidade do meio estético e por isso não atinge nenhuma significação para o conceito de emancipação, singularidade e autonomia na arte.

Contudo, não se trata de um afastamento da produção artística em relação à sua autonomia e embora Crimp não utilize este conceito, ele traça algumas indicações sobre ele. Para os artistas da exposição não se trata de um despojamento das propriedades da arte em benefício da fusão total com a cultura visual de massa que a circunda. Eles exigem mais, na verdade, uma decidida emancipação da concepção da autonomia modernista e como Crimp mostra, um entendimento muito diferente da lógica de operação da arte. Isto significa também outra compreensão acerca da sua própria autonomia.

A primeira indicação que Crimp mostra neste aspecto é o da polissemia da forma do verbo “to Picture” (CRIMP: 1979, p. 75). “To Picture something” pode significar retratar, representar ou pintar. Crimp argumenta em dois níveis: no sentido da situação artística frente aos problemas de representação e no sentido da experiência

provocada pelas imagens. A compreensão do estético decorre assim da descrição detalhada do questionamento das imagens e de seus efeitos. Todas as “pictures” colocadas diante do observador iniciam um “processo mental” (CRIMP: 1979, p. 75), que, segundo Crimp, nunca é conclusivo.

A obra suscita muitos pensamentos que não se concatenam, nem se subsumem sob um único conceito ou pensamento e isto é sim kantiano. Crimp insiste em seu texto numa outra compreensão da modernidade artística, claramente contrária ao entendimento de Greenberg. Ele observa as raízes da arte moderna na estética simbolista de Mallarmé (CRIMP, 1979, p. 86), que, a partir da descrição de Umberto Eco, mostra a capacidade da estética em estabelecer nas obras uma aura de indeterminação (ECO: 1991, pp. 149-177). Assim, Crimp considera as “Pictures” na tradição de uma modernidade que objetiva uma abertura da significação. Isto sugere também o modo como ele entende o conceito de pós-moderno, ao qual ele se associa, isto é, enquanto redirecionamento crítico contra determinados aspectos dos dispositivos modernistas. Esta crítica não deve ser compreendida na forma de uma ruptura com o projeto da estética moderna em geral, ao contrário, trata-se de um entendimento mais apurado deste próprio projeto. Crimp mostra as “pictures” em associação com o entendimento da estética moderna, para a qual a tendência da indeterminação e da abertura, são centrais.

Todas as imagens que Crimp trata no seu ensaio relacionam-se com o mundo conhecido das imagens, sejam elas de Hollywood, sejam elas imagens históricas ou familiares. Em parte, elas são uma reflexão artística sobre imagens preexistentes, em parte, citações estilizadas de imagens conhecidas ou retóricas de imagens, metá-

foras de metáforas. Decisivo para o procedimento dos artistas da “pictures” é a preexistência de imagens que devem ser retrabalhadas de modo que a chave interpretativa conclusiva da representação é desconstruída pelo próprio representado. Os artistas subvertem a função da significação do pressuposto preexistente e assim, desvelam que a significação das imagens nunca está preestabelecida, pois não há relação de significação predeterminada, nem objeto referencial prefixado e tampouco resposta a uma questão de sua própria condição de existência. A operação artística aqui objetiva claramente o efeito que pode fazer com que toda determinação se torne indeterminável.

Crimp mostra uma série de exemplos muito convincentes, como a série de fotos de Cindy Sherman intitulada “Untitled Film Stills” (1977-1980), em que aparece, por exemplo, uma jovem com chapéu feminino, cabelos curtos, blusa e blazer no estilo dos anos de 1950 e assim se poderia intuir uma espécie de “Career Girl” (**Imagem 17**), talvez porque ela está circundada por edifícios comerciais. Mas estes edifícios, segundo Crimp, isolam a figura da jovem e as sombras que as fachadas dos edifícios lançam uns sobre os outros, refletem de modo escurecido o medo que parece estar desenhado no rosto da jovem. Ela estaria sendo perseguida? Nesta série, Sherman incorpora diferentes figuras femininas de maneira sempre muito sugestiva e ambígua. Aqui se tem a impressão de que algo aconteceu e disso a consciência faz uma ficção e a arte ocorre na cabeça do espectador. Não se percebe diretamente que se trata de situações claramente encenadas. O “Film Still” (**Imagem 18**) de Sherman é um fragmento indutivo do contexto de uma grande narrativa, um filme representado num modo “pars pro toto”. As “pictures” de

Shermann são filmes sem filmes. Ela cita retóricas conhecidas dos filmes e induz o observador a narrativas possíveis, assim como, ao mesmo tempo, ela retira a conclusão possível de qualquer narrativa **(Imagem 19)**, esvaziando a finalidade da imagem.

Um efeito semelhante, segundo Crimp, causa o filme em preto e branco de 15 minutos de Robert Longo e intitulado “Sound distance of a good man” **(Imagem 20 – Imagem 21 – Imagem 22)** que, em toda sua duração, mostra uma única imagem: o busto de um homem com chapéu preto com camisa branca, que lança para trás sua cabeça, uma tomada de um movimento claramente rápido, convulsivo, que Longo contrasta com a gravidade e imobilidade da estatua de um leão ao fundo. A figura do homem é uma citação de uma cena do filme de Rainer Werner Fassbinder “O soldado americano” (1977). Longo isola a figura dançante do homem e o transforma num relevo estático. O filme surge, através de uma cadeia de referências, como um diálogo entre Longo (“Sound distance of a good man”) e Longo (“The american soldier”), entre depósito imagético (Fassbinder) e o trabalho artístico (Longo), entre relevo e imagem, entre fotografia e filme, “Film Still” e “Still Film”. Como no caso do “Untitled Film Stills” de Cindy Sherman a imagem é libertada de qualquer determinação. Esta se transforma num objeto de interpretação através da intervenção artística e envolve o observador num jogo interminável de significações.

Através de uma obra do artista Troy Brauntuch **(Imagem 23 – Imagem 24 – Imagem 25)**, Crimp deixa claro que para a geração “pictures” o processo pelo qual a leitura direta das imagens passa incessantemente reflexiva. Não por acaso, neste contexto, surge outro termo que está relacionado com a tradição pós-kanntiana

de Rüdiger Bubner e que serve para a definição mais precisa desta autonomia estética: o distanciamento que uma manifestação estética mantém do observador, no momento em que ela se mostra (BUBNER: 1989, pp. 7-51).

Brauntuch mostra um recorte fotográfico das costas de Hitler dormindo numa Mercedes em 1934, publicada pelo arquiteto Albert Speer em suas memórias. Ele amplia também um recorte da mesma foto, que mostra um edifício antigo. Ambas ele imprime sobre um campo horizontal em vermelho sangue, emolduradas do lado esquerdo e direito com cores que escorrem abstratamente na vertical e emitem luminosidades num fundo escuro. Esta imagem abstrata é proveniente de imagens preexistentes, ou seja, recortes também ampliados da documentação fotográfica da festa do partido nazista em Nuremberg. Segundo Crimp, a força deste trabalho não consiste na transmissão de um conteúdo propositivo. A obra se desenvolve a partir daquilo que é retirado dela, a saber, o conteúdo da fotografia e as cores do nacional-socialismo (preto e vermelho). A imagem adquire uma semântica abismal pela situação oferecida à leitura, ou seja, sua potencialidade significativa no momento em que ela se opõe a um entendimento imediato das coisas. O olhar fascinado deseja a decifração do mistério da imagem e a torna assim, cada vez mais penetrante. A imagem retorna sempre à sua qualidade semântica insolúvel e coisificada. De fato, isto tange a própria experiência de sua opacidade, dos seus detalhes misteriosos e de sua impenetrável materialidade, que é apenas o outro lado constitutivo das possíveis interpretações. O potencial ético-político cresce na obra de Brauntuch através de uma operação que remete à relação com o representado e de como o acesso a ele é problemático.

Outro exemplo de Crimp mostra que se pode relacionar um trabalho artístico com a cultura visual, não apenas no sentido do mundo do filme e da documentação histórica, mas também com produtos comuns da cultura de massa comercial, como a artista Sherrie Levine numa série intitulada “Mãe/Filho-Imagens” (**Imagem 26 – Imagem 27 Imagem 28**) utiliza recortes de revistas de moda, postos em forma de colagem sobre os perfis dos presidentes norte-americanos George Washington, Abraham Lincoln e John Kennedy. A contraposição das imagens, segundo Crimp, é tão estruturada que cada uma só pode ser compreendida por meio da outras. Os perfis dos presidentes limitam os motivos “mãe-filho” e os recortes de revistas preenchem os perfis. Neste trabalho Levine evoca uma tentativa de organização altamente simplificada do cosmos da discussão feminista e da dimensão da política de gênero em relação à política pública e à vida privada das famílias. Aqui se torna muito claro que a arte deste tempo retoma de uma forma muito específica o problema da representação e tampouco se preocupa em ser figurativa ou não-figurativa.

A volta da arte dos anos de 1970 para o problema da representação manifesta uma debandada da arte do formalismo dos artistas modernos, que sob a influente posição de Greenberg dominava o debate artístico nos Estados Unidos. De fato, o interesse dos artistas pela fotografia e pelo filme parece ser consciente das questões de necessidade da representação do mundo, retomando problemas que o formalismo recalcara, a saber, o problema do realismo na arte.

Diferentemente da arte que está relacionada com o debate sobre um meio de representação autônomo, reduzido a isso e fixado na ideia de pureza formal, o realismo é, por definição, impuro, pois ele está sempre aberto às exigências éticas, políticas e epistemológicas

de seu meio social. Realismo enquanto postura, projeto e produção deseja ter a necessidade de uma confiabilidade em relação a uma realidade que deve ser válida em aspectos éticos, políticos e epistemológicos. Realismo testemunha a realidade, ele não a produz. Contudo, não se trata em 1977 de um projeto realista no sentido do registro positivista ou objetivista, daquilo que parte do que está dado.

Stanley Cavell mostrou com razão, os equívocos das suposições históricas que assumem uma concorrência entre pintura e fotografia e concluem que a fotografia, por resolver melhor o problema da representação da realidade, teria liberado a velha arte da tarefa de representar (CAVELL: 1979, p. 21). Esta concepção reduz o projeto realista à mimese no sentido da produção de relações similares. A fotografia possui, em comparação com a pintura, no aspecto do realismo, uma superioridade técnica para a produção de imagens. Ele é, de fato, mais semelhante da realidade que a pintura, pois seu signo indexical refere-se a esta mesma; ela, contudo, não desvincula necessariamente a pintura do debate com a questão da significação da representação da realidade. O realismo sempre retorna sob novas interpretações.

O desenvolvimento para a abstração também não é mera decorrência da introdução da fotografia no mundo moderno, como se a fotografia tivesse demitido a pintura de maneira indigna de seus afazeres, no sentido do projeto realista. Deve-se, contudo, notar, que este projeto coloca-se em oposição ao formalismo, não necessariamente à ideia de abstração. Esta pode ser muito bem, sob certas condições, um meio adequado para a representação da realidade. Com isso a relação do realismo com a realidade é ambígua. A imagem da realidade surge da representação realística, mas isto

que se torna representado vale também como um dado real sempre latente (abstrato), pois senão não se trataria de uma representação realista. O projeto realista traz em si e manifesta o visível, o realizável e o dado como realidade. O realismo é assim, entendido num grande debate sobre o moderno no interior de um projeto crítico que se diferencia do naturalismo e através do qual as determinações gerais dadas devem se relacionar com a realidade social. Para a perspectiva crítica a imagem realista possui um potencial fortemente intervencionista. Ela não pretende apenas realizar o mundo social em obra, mas também transformá-lo. A confiança da realidade contém, então, um caráter duplo: o realismo está obrigado ao que é dado, mas não ao dado mesmo, mas sim à possibilidade de transformação prática deste.

O realismo tem um papel muito importante para a expressão da mundaneidade da arte nos artistas da geração “picture”. Aqui, não se trata de lograr uma imagem da realidade com suas regras de funcionamento e sentido. Trata-se mais da verdade da imagem, da realidade com a qual a arte do presente se relaciona, ou seja, da tomada de consciência da realidade da representação. Assim, o problema da representação é para a arte mais recente conduzida pela consciência de que as representações não apenas retratam a realidade, mas são sim poderosos aparatos estruturais e simbólicos para a formação da realidade social. Representação que, segundo Crimp, surge para os artistas de sua geração como uma inevitável condição de inteligibilidade do que imediatamente está presente (CRIMP: 1979, p. 77).

Num contexto de luta pelo reconhecimento de novos movimentos sociais, esta geração mostra-se afetada pela percepção social criada através da representação e constituída como parte integrante

da materialidade da realidade social. Ela abre uma diferenciação no campo da percepção sensível. A questão das mulheres, negros e gays, escrevia o crítico, artista e teórico Craig Owens nos anos de 1980, não consiste, exatamente, numa carência de representação, mas sim de uma representação hegemônica destes grupos, de tal forma que a visualidade dada a eles, apenas fortalece sua invisibilidade política (OWENS: 1992, pp. 259–262). Os movimentos sociais dos anos de 1970 trabalhavam para se libertar das representações hegemônicas, os marginalizados passavam a representar a si mesmos, suas vozes passavam a se articular, e traziam à tona sua existência, enquanto sujeito político, que se articulava ao mesmo tempo com a crítica da representação da arte deste tempo. Não se trata aqui de se opor à representação dominante, mas sim de quebrar com a própria lógica da representação e elevar o seu poder de ação à consciência. Isto ocorre, como se viu nos exemplos de Crimp, quando a chave interpretativa da representação é encontrada intencional e contraditoriamente no representado.

Para possibilitar uma maior evidência desta tese pode-se dar o exemplo da “The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems” (**Imagem 29 – Imagem 30 – Imagem 31**), obra conceitual muito conhecida da americana Martha Rosler, realizada entre 1974 e 1975: uma série de quadros combinando fotos em preto e branco e textos com palavras organizadas no estilo da poesia visual da arte concreta. As fotos convencionais das lojas decadentes do “Bowery” em Nova York não mostram nada de espetacular, elas são apenas citações muito confiáveis do aspecto daquela região. Os quadros de textos também são originários de descrições muito conhecidas sobre o local e tratam da situação de desolação de seus moradores, desem-

pregados e constantemente alcoolizados. Trata-se evidentemente de uma montagem, não apenas entre texto e imagem, mas também de fragmentos de realidade.

A obra trata de um projeto realista acerca do “Bowery”. Sua exatidão, como comenta Rosler mais tarde, dirigiu-se não à “representação da verdade”, mas sim à representação das representações (ROSLER: 1999, p. 131). Assim, tratar-se-ia de um realismo de segunda ordem. Contudo, esta classificação seria falsa, pois o potencial crítico que se desenvolve da obra, não consiste na lógica da ideia do realismo descritivo, no qual a arte teria a tarefa de esclarecer a realidade, da qual ela transmite uma imagem. Este trabalho não esclarece nada. Texto e imagem não comportam uma significação, ao contrário, o observador produz, ele mesmo, as associações entre imagem e texto.

O acesso esclarecido de uma situação do mundo está apenas acentuado, mas em benefício de uma confrontação reflexiva, não apenas com a implicação política, cultural e social do mundo das imagens fabricadas, mas também com os próprios preconceitos culturais e sociais. Esta arte possui a dupla pretensão do velho realismo, a obrigação ao dado e a possibilidade de sua transformação prática. A confiabilidade reúne o engajamento do observador nas implicações das imagens constituídas, acessível através da negatividade de uma atualização presente distanciada, que abre com isso a possibilidade da mudança, proposta de forma aberta.

A arte da geração “Picture” se separa não apenas da imaginação da autonomia do formalismo proposto pela crítica de arte modernista, mas também da nivelção realística das semelhanças estéticas. Do mesmo modo esta arte também transforma, seguindo o caminho que Duchamp e a arte conceitual pressentiram, a compreensão dos artis-

tas sobre seu ofício. Expressamente, os artistas não são mais inventores ou descobridores de imagens, eles são alegoristas, assim como aponta Craig Owens no seu influente texto para os debates críticos e artísticos acerca do pós-moderno: imagens alegóricas são imagens apropriadas, os alegoristas não inventam nenhuma imagem, eles a confiscam (OWENS: 2004, pp. 113-125). Os artistas se situam num fluente acesso analítico social e cultural, influenciado por tudo que eles tomam da cultura visual e talvez esta seja uma das primeiras formas daquilo que hoje se chama arte como “pesquisa artística” (artistic research). Os trabalhos artísticos, tampouco podem ser compreendidos como mera crítica, interpretação ou comentário da cultura visual. Não se trata, segundo Owens, de dar às imagens uma nova significação. Não se trata de um projeto hermenêutico. Como acentuam Owens e Crimp, os artistas, desconstruindo elementos da cultura visual através de processos diferenciados, alcançam um resultado de, por exemplo, suplementação de uma imagem através de outra (Levine), ou da descontextualização e recontextualização (Brauntuch e Rosler) ou da fragmentação (Shermann e Longo), transformando assim, estes elementos em alegorias, que antes de tudo devem ser decifradas. O trabalho artístico intenciona ainda deixar o conhecido, o habitual, tornar-se estranho, a partir da produção de um distanciamento. Tais obras se associam à crítica e à autonomia política do estético.

A partir da defesa de tais pontos de vista resultam consequências crítico-artísticas. Douglas Crimp, num ensaio posterior diferencia o processo da alegoria nos artistas da Picture, onde ele verifica uma descontinuidade encontrada em cada um dos materiais, provocando um estranhamento no momento da interpretação e com isso uma atualização potencialmente perplexa da própria cultura. Esta

arte abre os impulsos significantes da cultura pós-moderna pela citação, em que as fontes mais heterogêneas são fundidas numa nova unidade e as diferenças históricas e culturais dos elementos desaparecem do primado do questionamento. Numa relação semelhante estão ainda duas compreensões acerca da apropriação do artístico. A primeira está velada, as variedades das fontes concentram-se num estilo novo e individual, isto é, num meta-estilo, e constitui com isso a sua própria legitimidade. A segunda ocupa-se expressamente com as formas veladas da apropriação, das quais o fundamento é a afirmação da originalidade artística. Uma das mais expressivas e provocantes formas, enquanto apropriação exposta da obra de outro artista está presente no trabalho de Sherrie Levine (**Imagem 32 – Imagem 33**), no qual ela fotografa as fotografias de Edward Weston e Eliot Porter e as apresenta como trabalhos seus.

Assim, ela desconstrói então a tão chamada arte da apropriação. Este gesto radical está no contexto do amplo deslocamento posto em discussão com a deslimitação da arte e das artes. Os artistas dirigem-se desde os anos de 1960 gradativamente contra toda ideia da autonomia estética, pela qual a arte se isola da sociedade. Isso vale para a redução formalista de Greenberg da arte. Isto vale também para a autonomia da arte que se deixa fundar na relação do mito da subjetividade, no interior não esclarecido do criador da arte. A arte do presente é contrária a isto e se refere a uma mudança de postura em relação à cultura visual circundante, pois a arte não se encontra mais distanciada na forma da alta cultura, ela passa, de certo modo, a desconstruir isso a partir do interior. Isso tange ainda a postura ativa com a qual os artistas compreendem a dimensão social das instituições da arte, que dão a moldura para as suas obras.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland (1984): *A Câmara clara: Notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castanon Guimarães. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BATTCKOCK, Gregory (1975): *A Nova Arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

BORNHEIM, G. (org.): *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Ed. Cultrix. 1998.

BUBNER, Rüdiger (1989): *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, in: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M: Suhrkamp, pp. 7–51

CAVELL, Stanley (2002): *Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen*. In: *Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere philosophische Essays*. Org.: Davide Sparti, Espen Hammer et al. Frankfurt/M: Fischer Verlag, pp. 76–110.

CAVELL, Stanley (1979): *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Londres: Cambridge.

CRIMP, Douglas (1979): *Pictures*. Vol. 8 (Outubro de 1979) Cambridge, Londres: The MIT Press, pp. 75–88. URL: <http://www.jstor.org/stable/778227> (página visitada em Junho de 2016). Originalmente publicado In: Douglas Crimp: *Catálogo da Exposição “Artists Space”* (Brauntuch, Goldstein, Levine, Longo, Smith), 1977. <http://artistspace.org/exhibitions/pictures> (página visitada em Junho de 2016) New York: Committe for the Visual Arts.

DANTO, Arthur C. (2005): *Interpretação e Identificação*. In: *A transfiguração do lugar-comum*. Trad. Vera Pereira. Edicao brasileira. São Paulo: Cosac & Naify

ECO, Umberto (1991): *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora perspectiva.

GOODMAN, Nelson (1990): *Langages de l’art, 1968*. Nîmes: Ed. J. Chambon.

GREENBERG, Clement (1975): *A Pintura Moderna*. In: *A Nova Arte*, Gregory Battcock (org.). São Paulo: Ed. Perspectiva. p. 95–106.

KOSUTH, J. (1991): *Art after Philosophy and after*. *Collected Writings, 1966–1990*. Massachussets e Londres: The MIT Press Cambridge, pp. 13–33. Originalmente publicado in: *Studio International* (Londres), n. 915 (Outubro de 1969), pp. 134–137; n. 916 (Novembro de 1969), pp. 160–161; n. 917 (Dezembro de 1969), pp. 212–213.

KRACAUER, Sigfried (1960): *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press. pp. 22–67.

LIPPARD, Lucy & CHANDLER, John (2013): *A desmaterializacao do sensível*. In: *Arte & ensaios, revista do ppgav, Eba, ufrj*, n. 25, maio 2013: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf (página visitada em Julho de 2016), pp. 151–165. Texto

escrito no final de 1967 e originalmente publicado em *Art International*, n. 12, fevereiro de 1968: 31–36.

OWENS, Craig (1983) "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism" In: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay (Foster, Hal, ed.).

OWENS, Craig (1992): "The Indignity of Speaking for Others. An Imaginary Interview." In: *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

OWENS, Craig (2004): "O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo." In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ*. Pp. 113–125.

ROBERTS, John M. (1998): *The Art of Interruption: Realism, Photography, and the Everyday* (Photography: Critical Views). Manchester University Press.

ROSLER, M. (1999): "Drinnen, Drumherum und nachträgliche Gedanken (zur Dokumentarfotografie)." In: Sabine Breitwieser (org.), Martha Rosler. *Positionen in der Lebenswelt*, Köln, Wien. pp. 105–148.

SEEL, Martin (1993): "Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien." In: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken*. Setembro 1993, 47. Jahrgang, Heft 534, pp. 770–783.

Obras citadas



1: Andy Warhol (1964): "BrilloBoxes"



2: Marcel Duchamp (1914):
"secador de garrafas"



4: Marcel Duchamp (1917):
"mictório" ("Fontaine")



3: Marcel Duchamp (1915):
"pá de neve" ("Én prévision du bras cassé")



5: Josef Kosuth (1966): "Art as Idea as Idea"

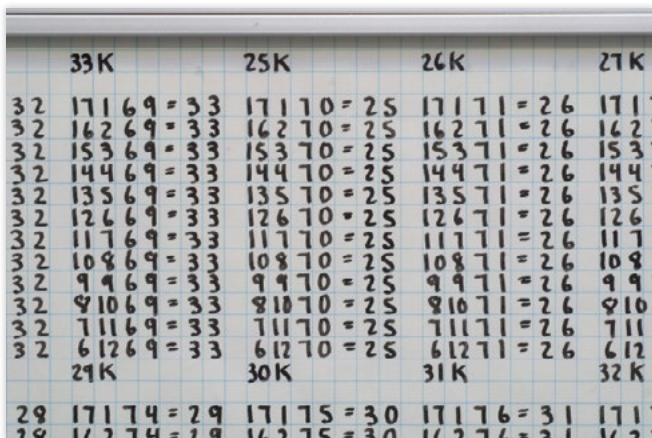
wa-ter (wá'tèr), *n.* [AS. *wæter* = D. *water* = G. *wasser*, akin to Icel. *vatn*, Goth. *watō*, water, also to Gr. *ὕδωρ*, Skt. *udan*, water, L. *unda*, a wave, water; all from the same root as E. *wet*: cf. *hydra*, *otter*¹, *undine*, and *wash*.] The liquid which in a more or less impure state constitutes rain, oceans, lakes, rivers, etc., and which in a pure state is a transparent, inodorous, tasteless liquid, a compound of hydrogen and oxygen, H₂O, freezing at 32° F. or 0° C., and boiling at 212° F. or 100° C.; a special form or variety of this liquid, as rain, or (often in *pl.*) as the liquid ('mineral water') obtained from a mineral spring (as, "the *waters* of Aix-la-Chapelle").

con'tent (kōn'tènt; kōn-tènt'), *n.* **1.** Usually *pl.* That which is contained; as, the *contents* of a box. **2.** *pl.* The matter treated in a document, etc. **3.** The gist; hence, essential meaning. **4.** Capacity; hence, extent; size. **5.** Area or quantity contained within certain limits.

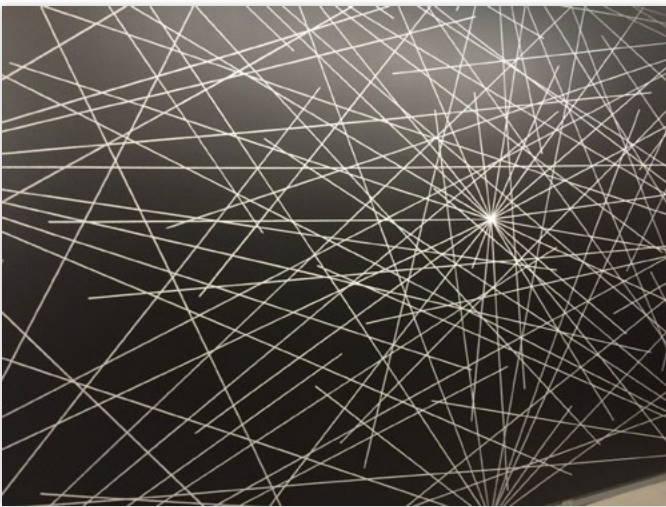
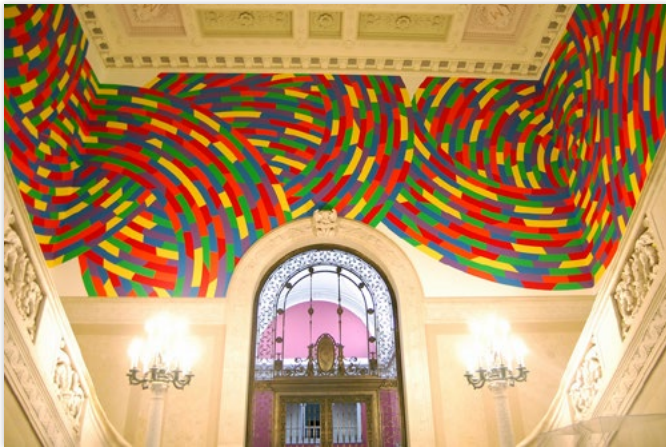
noth-ing (nuth'ing), *n.* **1.** no thing; not anything; naught: *She sat there all the evening and said nothing.* **2.** no item, part, quantity, trace, etc., of something implied or mentioned: *The searchers found nothing in the woods. Say nothing of our talk.* **3.** no matter of any kind: *A perfect vacuum would consist literally of nothing.* **4.** a complete absence of reward, value to be received or given, meaning, etc.: *hopes that come to nothing; an antique worth next to nothing; to expect something for nothing.* **5.** something of no importance: *Oh, my headache is nothing now.* **6.** a zero quantity: *Nothing from nine leaves nine.* **7.** a trivial utterance: *to say sweet nothings.* **8.** no great effort, trouble, etc.: *There's nothing to fixing this if you know how.* **9.** **nothing but**, nothing other than; only. **10.** **nothing doing**, a. emphatically no; certainly not. b. no perceptible activity of note: *There was nothing doing in town.* —*adv.* **11.** in no respect or degree; not at all: *Nothing dismayed, he repeated his question.* [orig. two words: *no thing*]



6: On Kawara (1966): "Today Series"



7: Hanne Daboven (1967): "Construções"



8: Sol LeWitt (1969–2007): “Wall Drawings”



Body Pressure

Press as much of the front surface of your body (in or out, left or right cheek) against the wall as possible.

Press very hard and concentrate on the image pressing very hard.

(the image of pressing very hard)

Press your front surface and back surface toward each other and begin to ignore or block the thickness of the wall. (remove the wall)

Think how various parts of your body press against the wall: which parts touch and which do not.

Consider the parts of your back which press against the wall: press hard and feel how the front and back of your body press together.

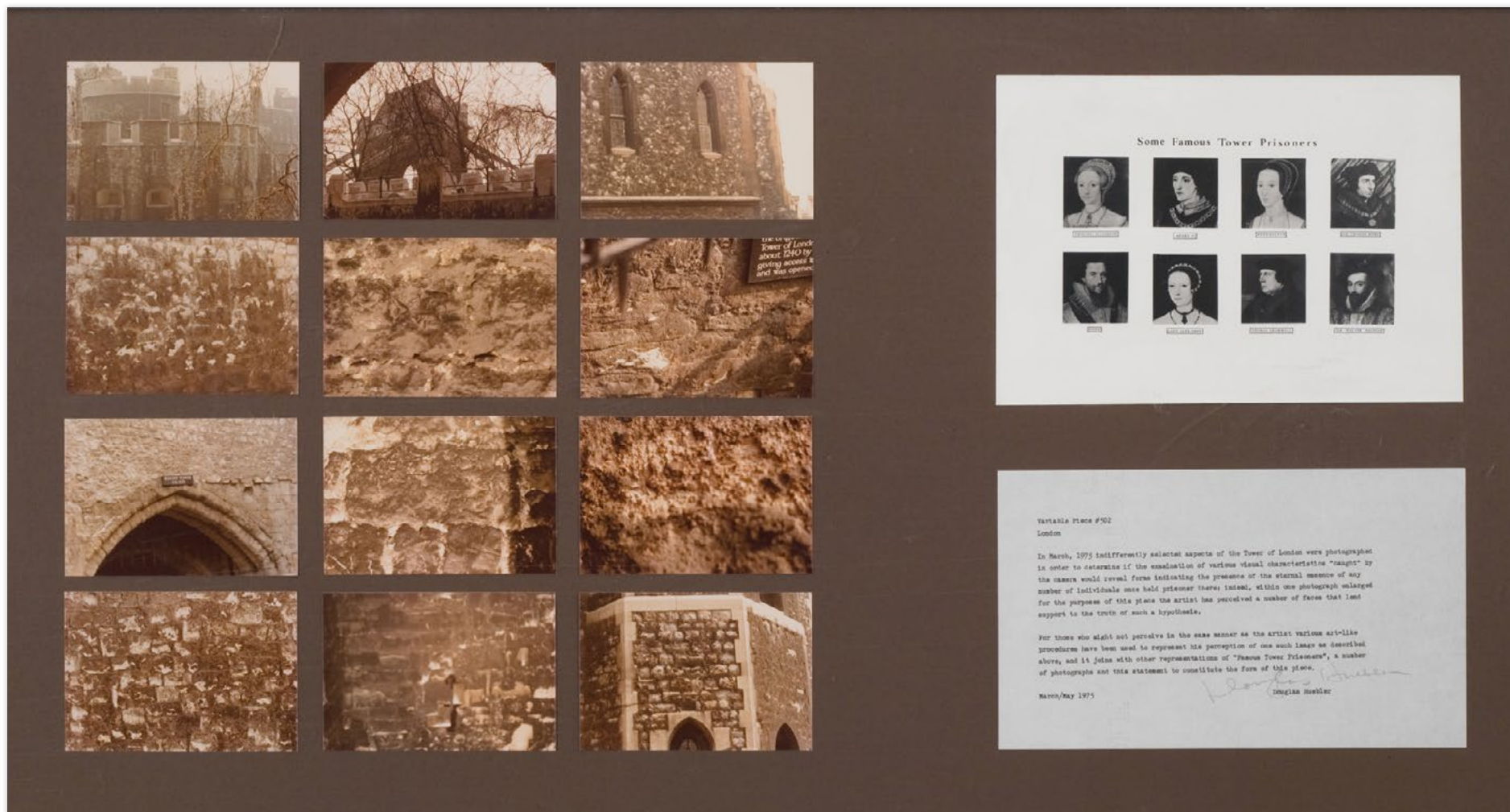
Concentrate on tension in the muscles, pain where bones meet, fleshy deformations that occur under pressure; consider body hair, perspiration, odors (smells).

This may become a very erotic exercise.

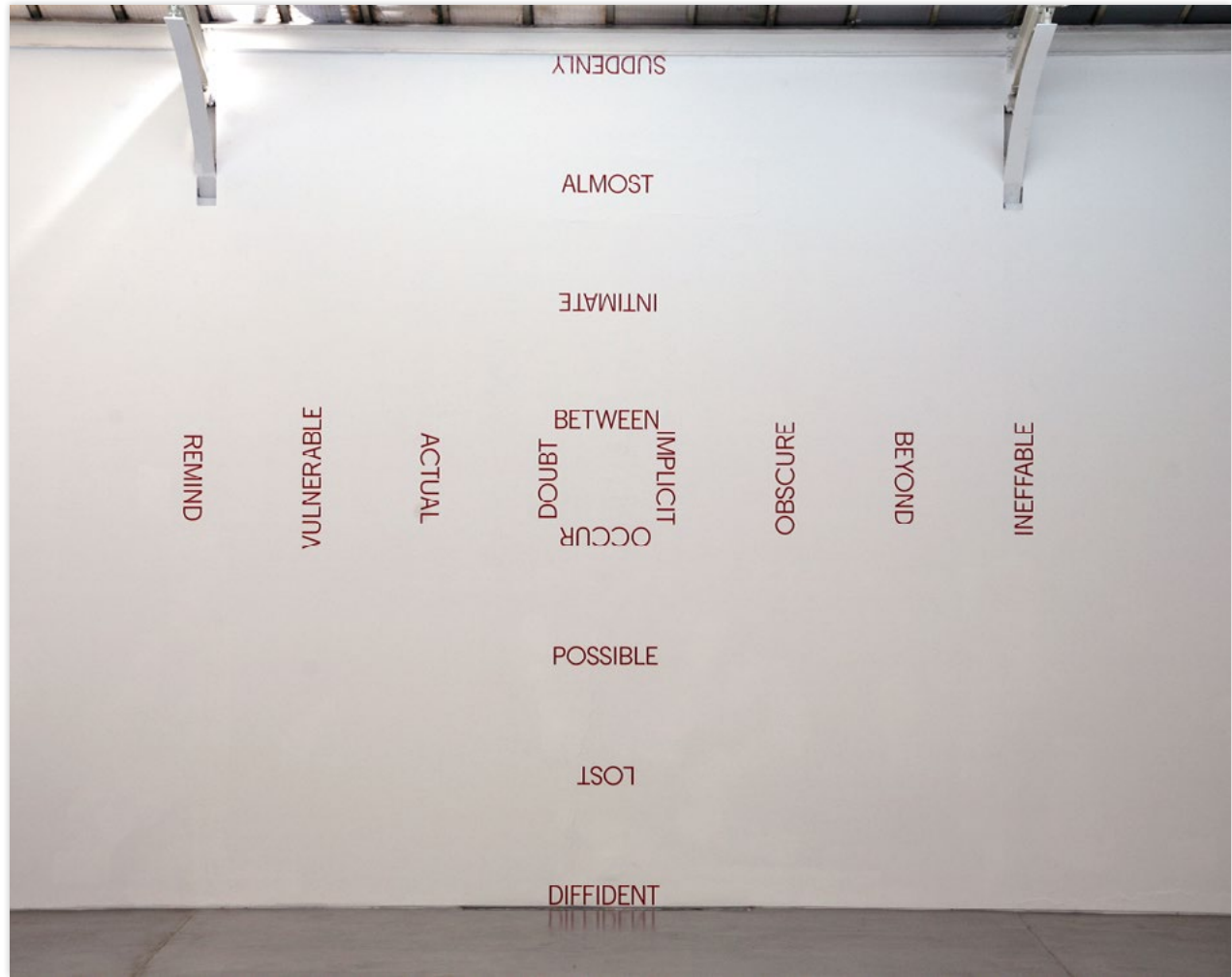


10: Bruce Nauman (1966): "self portrait fountain"

9: Bruce Nauman (1974): "Body Pressure"



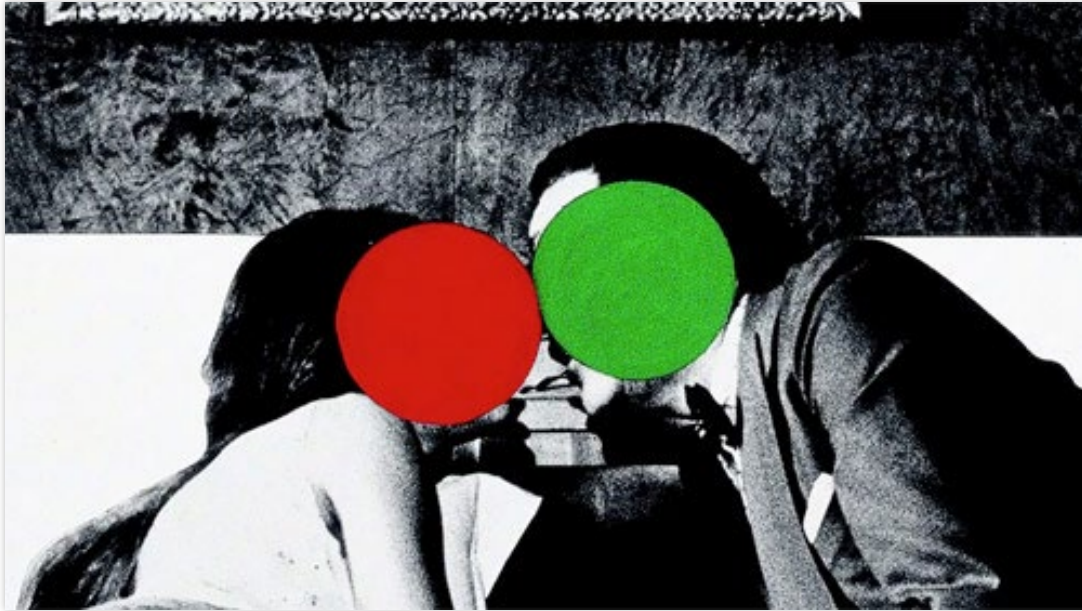
11: Douglas Huebler (1975): "Variable pieces #502"



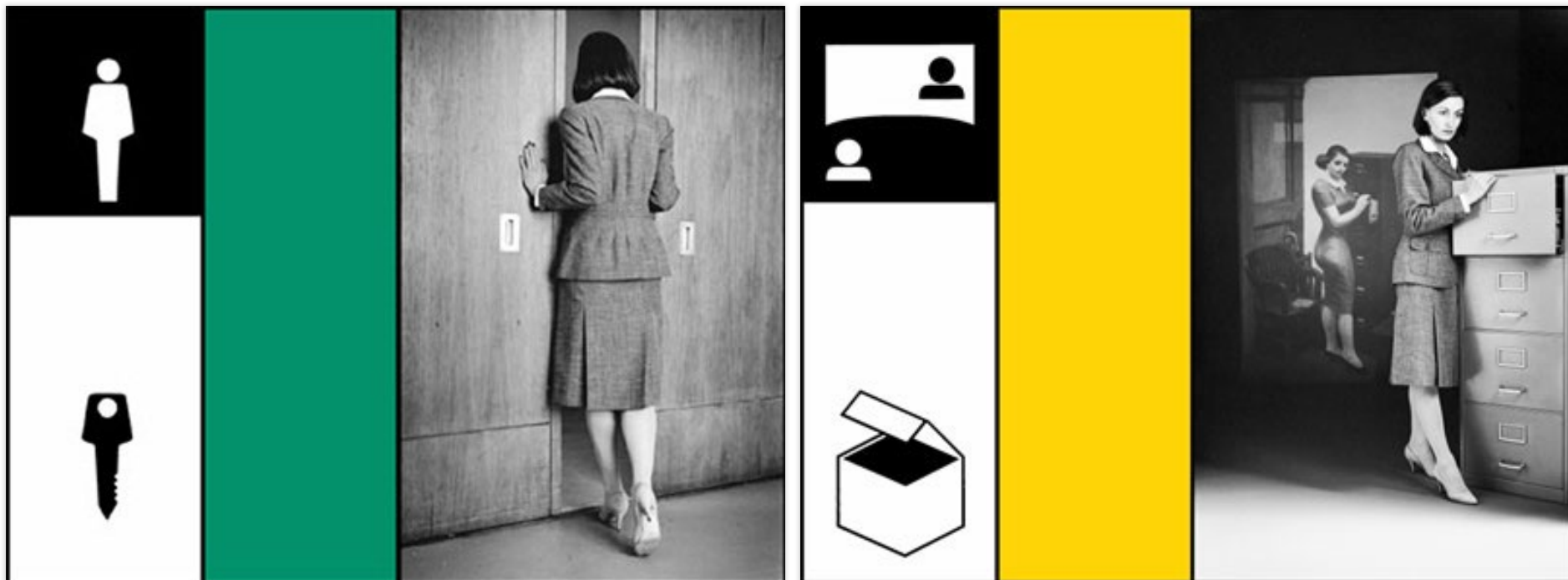
12: Robert Barry (2011): Troublesome / Poems for Everyday



13: Jeff Wall (1999–2000): Invisible Man by Ralph Ellison, The Prologue



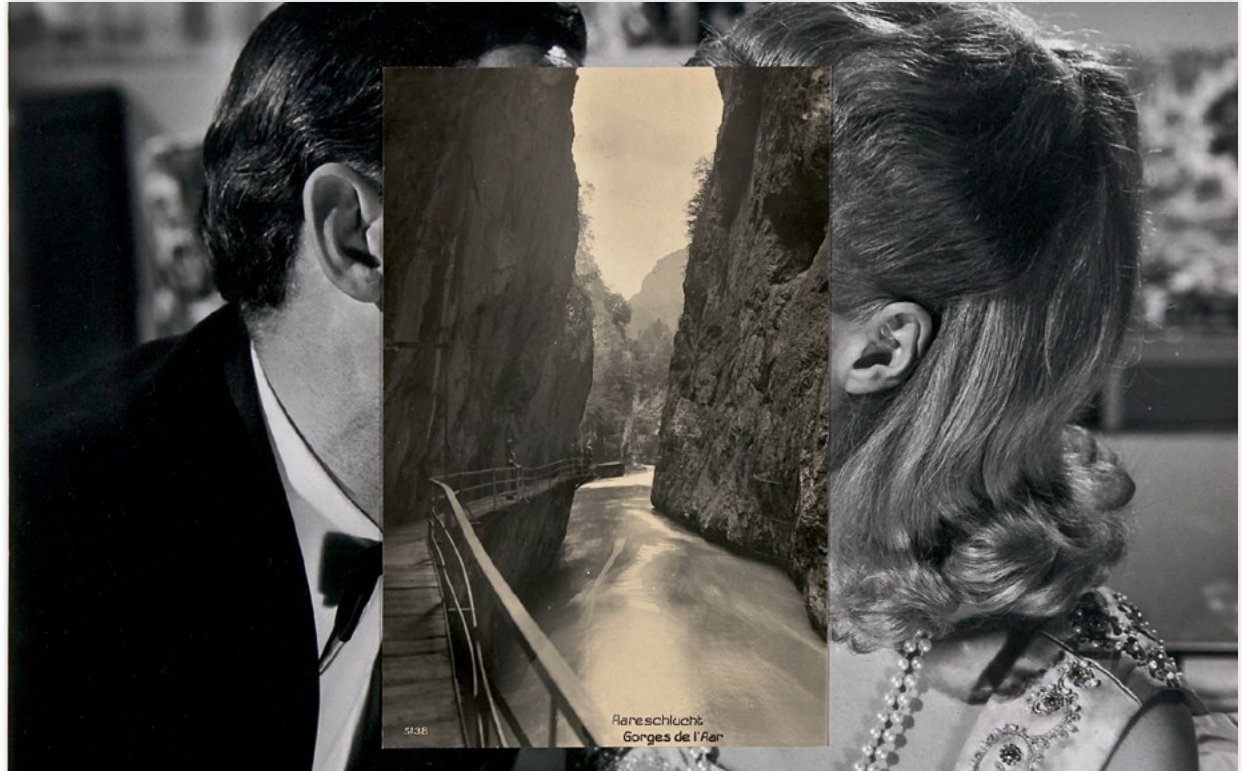
14: John Baldessari (sem data): dots



15: Victor Burgin (1986): Office at Night seire



16a: John Stezaker (2005): Film Portrait (She) VIII



16b: John Stezaker (2006): Marriage I



17: Cindy Sherman (1977): "Film Still"



18: Cindy Sherman (1977): "Film Still"



19: Cindy Sherman (1977): "Film Still"



20: Robert Longo (1976): "Sound distance of a good man"



21: Robert Longo (1976): "Sound distance of a good man"



22: Robert Longo (1976): "Sound distance of a good man"



23: Troy Brauntuch (1977): Untitled (Mercedes) / Instalação The Kitchen"



24: Troy Brauntuch (1977): Untitled (Mercedes) / Instalação The Kitchen"



25: Troy Brauntuch (1977): Untitled (Mercedes) / Instalação The Kitchen"



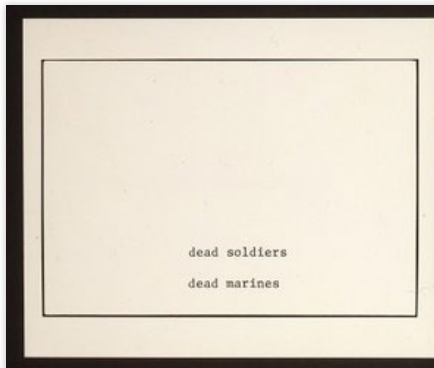
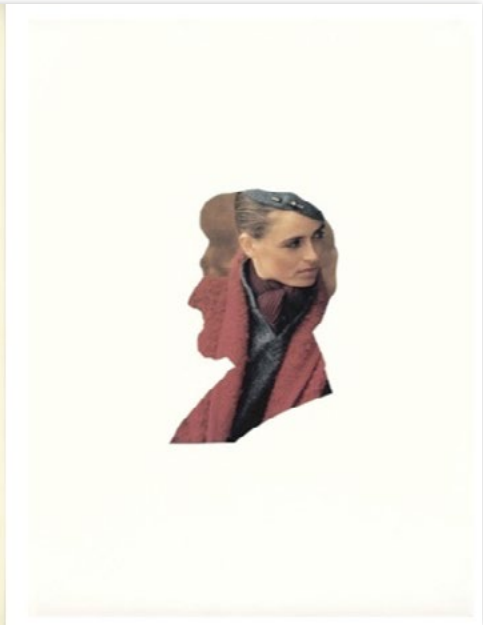
26: Sherrie Levine (1974/77):
"Imagens Mães/Filhos"



27: Sherrie Levine (1974/77):
"Imagens Mães/Filhos"



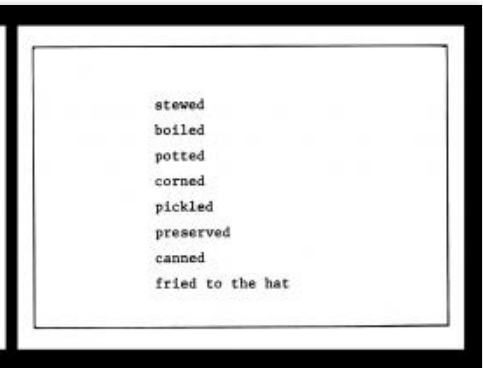
28: Sherrie Levine (1974/77): "Imagens Mães/Filhos"



29: Martha Rosler (1974/75):
"The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems"



30: Martha Rosler (1974/75):
"The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems"

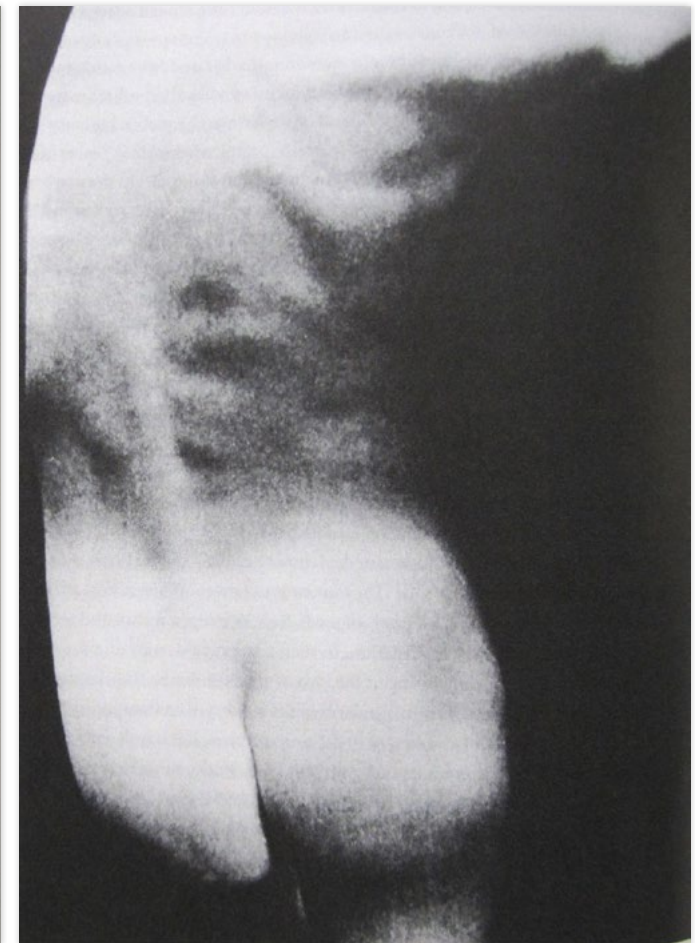




31: Martha Rosler (1974/75): "The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems"



32: Sherrie Levine (1979): Untitled: after Walker Evans



33: Sherrie Levine (1979): Untitled: after Edward Weston

Sobre o autor

Prof. Dr. Rodrigo Otávio da Silva Paiva

Bacharel em Filosofia (1996) e Mestre em História da Arte e da Cultura (1999) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). “Doktor der Philosophie” da “Universität der Künste Berlin” (UdK), diploma reconhecido no Brasil ao de Doutor em História da Arte e da Cultura (2009). Pesquisador colaborador em História da Arte e Pós-Doutorado pela UNICAMP (2015). Ex-bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), da Capes, do CNPQ e do Serviço de Intercâmbio Alemão (DAAD). Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).