

INVERSÕES CONCEITUAIS: A PUBLICAÇÃO COMO ESPAÇO DE EXPOSIÇÃO NO CAMPO AMPLIADO

Silfarlem Junior de Oliveira^{1*}

Seguindo o curso das transformações, inquietudes e ampliações tanto do objeto quanto do próprio campo da arte por volta dos anos 60 e 70 do século passado (acompanhando a revolução nos meios de comunicação), as experiências artísticas conceituais, processuais e performativas irão adotar outros “espaços expositivos”, bem como, em muitos casos, problematizar os papéis definidos anteriormente na produção do objeto autônomo, do curador, do crítico e do artista. Neste sentido, o texto aqui apresentado centrar-se-á na publicação como espaço expositivo e, ao mesmo tempo, como obra (objeto) de arte.

Na cidade de Nova York nos anos 60 do século passado, o jovem marchand Seth Siegelaub organizou a exposição “*January 5-31, 1969*”. Esta mostra reuniu quatro artistas conceituais (Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Robert Barry e Lawrence Weiner) que em uma sala de escritório improvisada como galeria e por meio de suas declarações, nas páginas do catálogo da exposição, converteram a informação sobre as obras em algo tão importante ou mais que os objetos expostos na galeria improvisada.

Segundo descreve o crítico Robert Morgan, a mostra que ficou conhecida como *January Show* aconteceu em um espaço improvisado como uma galeria, mas não muito parecido com as galerias; em realidade se tratava de um espaço comercial habitualmente alugado como escritório (uma sala no centro de Nova York na Rua 52). Nesta “galeria-escritório” cada artista dispôs a sua obra² e na entrada deste espaço improvisado havia uma espécie de “sala de recepção” com o catálogo disponível para consulta. Notamos que a primeira coisa com a qual o espectador se deparava ao entrar naquele recinto era o catálogo.

Neste catálogo, cada um dos quatro artistas trazia uma lista de oito trabalhos realizados anteriormente, duas fotografias de seus trabalhos (não necessariamente aqueles expostos na “galeria

1 * Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES), mestrando em História da Arte, bolsista CAPES.

2 Kosuth expôs recortes de jornais com definições de dicionário como parte de sua série de proposições intitulada *Art as idea as idea* (1967). Barry, a partir de uma placa pendurada na parede, indicava que se havia liberado radiação na atmosfera. Huebler apresentava fotos tiradas em uma viagem de carro de Massachusetts a Nova York. Weiner tirou um pedaço da superfície da parede.

improvisada”) e uma declaração de “intenções”, com exceção de Barry que não fez nenhuma declaração na ocasião da exposição. Como disse Morgan (2003, p. 32): “o que parecia importar na obra dos artistas ligados a esta tendência [conceitual] não era o objeto, percebido em termos visuais formalistas, mas a ideia ou a reflexão sobre como o objeto ou acontecimento se desenvolvia no tempo (Huebler, Barry), como poderia ser fabricado (Weiner) ou como poderia ser analisado a partir da linguagem (Kosuth)”.

Huebler, por exemplo, na declaração do catálogo da exposição de janeiro, dizia que “o mundo estava cheio de objetos mais ou menos interessantes” e por essa mesma razão ele não desejava acrescentar, e não achava necessário construir nenhum objeto a mais. Seus trabalhos são, nesse sentido, tentativas de criar uma delimitação do tempo e do espaço a partir da documentação, buscando criar uma consciência da obra para além da experiência perceptiva. Já Weiner estava preocupado em indicar, em sua declaração, as diversas possibilidades de construção da obra rubricando as três condições para sua realização: “1. O artista pode construir a peça. 2. A peça pode ser fabricada. 3. A peça não necessita ser construída”. Kosuth, por sua vez, fazendo uso de definições tiradas do dicionário, declarou que sua obra tratava “dos múltiplos aspectos da ideia sobre qualquer coisa” (SIEGELAUB et al., 1969).

Por último, Barry, embora não tenha feito declaração no catálogo da exposição “*January 5-31*”, no mês seguinte, em fevereiro do mesmo ano, em uma entrevista fictícia publicada em *Arts Magazine* com o título “*Four interviews with Arthur R. Rose (Barry, Huebler, Kosuth, Weiner)*”, fez a declaração de que seu trabalho (ondas eletromagnéticas) não questionava “somente os limites da nossa percepção, mas também sua verdadeira natureza” (BARRY et al., 1989, p. 36). Neste sentido, podemos perceber a condição eminentemente desmaterializada³ destes trabalhos e como a publicação - neste caso, o catálogo - funciona aos propósitos de uma arte diluída nos meios de comunicação.

Retomando o catálogo da exposição de janeiro, nele não há nenhum texto crítico introdutório ou mesmo uma apresentação do organizador SiegelauB com referência à exposição. Como

3 Desde que Lucy Lippard e John Chandler (1968) escreveram o artigo “*The Dematerialization of Art*”, publicado na revista *Art International*, vem-se falando da arte conceitual em termos de uma arte desmaterializada. No entanto, como já foi bem contra-argumentado pelos artistas conceituais - ao responder às colocações de Lucy Lippard a respeito de uma arte conceitual supostamente desmaterializada-, nossa posição é de que na realidade, ao invés de a arte conceitual provocar uma desmaterialização, ela provocou uma rematerialização onde não existe um único meio de apresentação de uma ideia artística estabelecido *a priori*.

vemos, diferentemente de um catálogo corrente, onde geralmente na introdução há um texto crítico descrevendo as qualidades do artista ou do objeto exposto acompanhado de imagens da obra em exibição, aqui o que encontramos são as declarações dos próprios artistas sobre seus trabalhos.

Se observarmos com cuidado, até mesmo o nome escolhido para nomear a mostra “*January 5-31, 1969*” tenta não “interferir” na mediação com as obras dos artistas dando “falsas pistas” sobre o conteúdo de tal exibição. Isto indica que, ao mesmo tempo em que havia uma vontade de disponibilizar a informação, usando a publicação como meio de exibição/difusão, havia também uma “economia das informações”, já que as mesmas podem servir para mascarar, alterar ou desvirtuar as questões abordadas pelos trabalhos.

O que à primeira vista pode parecer ocultismo, na verdade, revela que qualquer declaração pode interferir nos propósitos de uma exposição, começando pelo próprio nome da mostra. Tornar-se explícito, desta maneira, que a informação sobre a obra de arte também é um modo de apresentação do trabalho artístico e que muito do que sabemos sobre a obra sabemos através das publicações. Como disse Lucy Lippard (2004, p. 22), “a publicação periódica poderia ser o veículo ideal para a arte, no lugar de servir unicamente para sua reprodução, comentário crítico e promoção”. Ainda sobre este tema, Siegelau, em entrevista com Charles Harrison em 1969, ao responder a uma de suas perguntas sobre as mudanças nas condições de exposição da arte, comenta as novas perspectivas de “visualização” geradas pelas publicações:

Para a escultura e a pintura, em que a presença visual – cor, escala, tamanho, localização - é importante para a obra, a fotografia ou a verbalização dessa obra é uma espoliação da arte. Mas quando a arte trata de coisas que não guardam nenhuma afinidade com a presença física, seu valor intrínseco (comunicativo) não é alterado por sua apresentação em um meio impresso (HARRISON; SIEGELAUB, 1977, p. 129).

Consequentemente, para Siegelau (1977, p. 129), “o catálogo pode servir como informação primária da exposição, [...] por oposição à informação secundária *sobre* arte que aparece em revistas, catálogos, etc.” Ou seja, o catálogo, ao invés de unicamente apresentar comentários sobre a obra, “informação secundária”, apresenta-se como parte da obra ou como a própria obra em si, convertendo-se em “informação primária”. Igualmente para Siegelau, essa inversão permitiria uma maior distribuição da obra de arte o que, ao mesmo tempo, altera a relação entre objeto artístico tradicional (objeto único) e mercadoria:

A transmissão da arte pode se dar de três modos: 1. Que os artistas saibam o que estão fazendo outros artistas. 2. Que a comunidade artística saiba o que estão fazendo os artistas. 3. Que o mundo saiba o que estão fazendo os artistas [...] Minha tarefa é dá-lo a conhecer às multidões [...]. [os meios mais adequados para isso são] os livros e os catálogos (SIEGELAUB apud LIPPARD, 2004, p.22).

Esta declaração além de indicar uma maior acessibilidade da produção artística via reprodutibilidade também vai de encontro ao modo de apresentação implícito nas obras minimalistas que respaldavam a experiência com a obra de arte em termos fenomenológicos de “experiência física com o lugar”. Ou seja, para Siegelau, esse novo modo de entender o objeto artístico tornava desnecessário um “colocar-se diante” da obra em termos físicos, já que a mesma estava disponível como informação na publicação, em vídeos, em diálogos, deixando de existir como objeto único facilmente localizado dentro dos padrões institucionais tradicionais.

Percebemos deste modo como a substituição do objeto único pela reprodutibilidade permite ampliar o entendimento que temos da arte para além dos seus objetos e também, do mesmo modo, modifica a perspectiva de atuação do artista, da crítica, da curadoria e, por último, do próprio espectador.

Podemos dizer que tais circunstâncias condicionam o crítico a perceber seu trabalho com certa perspectiva artística (Siegelau) e os artistas o de assumir o papel de crítico (artistas conceituais) de seu próprio trabalho, e respectivamente o espectador assume um papel participativo completando o processo criativo-reflexivo.

Oscar Wilde (1997), em seu texto “*The Critic As Artist*”, defende a tarefa do crítico como a de um criador (como o artista), e a do artista como a de um crítico. Da mesma forma, concede ao público a faculdade - e demanda a obrigação - da crítica como obra de arte que desvela os segredos que a obra original desconhece. Mas, diferentemente de Baudelaire, para quem o crítico é o nosso tradutor - aquele encarregado de nos mostrar os caminhos da arte - para Wilde, ao contrário, o crítico como artista assume o papel de um leitor qualquer, onde cada homem é responsável pelo ato criativo de viver.

Nesse sentido, um exemplo desta “troca” ou “inversão de papéis”, entre artista e crítico, são as atividades “artísticas - colaborativas” realizadas pelo grupo *Art & Language*. A produção deste

grupo, no período entre 1960 e 70, é uma produção eminentemente teórica⁴. Seus agentes, os artistas, se converteram em críticos, mas não no sentido tradicional, pois eles próprios rejeitavam a “autoridade” destes sobre o “destino” de suas obras.

Só para situarmos essa tradição da crítica de arte iniciada a partir dos “*Salons*” (BAZIN, 1989, p.91-96), de Diderot a Baudelaire, esta separação entre teoria e prática no campo da arte resultou problemática. Tanto que o artista Sol LeWitt em seus “Parágrafos sobre Arte conceitual”, em 1967, declarou que se deveria evitar “a noção de que o artista é uma espécie de macaco que tem que ser explicado pelo crítico civilizado” (LEWITT, 2006, p.176).

Deste modo, observamos como o grupo *Art & Language*, Siegelau e os artistas da exposição de janeiro, procuraram estabelecer uma aproximação entre a arte e a linguagem, (-não tanto no sentido de anular a visualidade em favor do enunciado senão de tentar demonstrar a influência de um sobre o outro-), em dois aspectos: primeiro, a arte não se restringe a um modo de apresentação puramente visual, e segundo, os enunciados não são apenas explicações sobre as obras, são eles mesmos as obras.

Esta postura autorreferencial dos artistas conceituais, comparativamente, tem seus antecedentes naquelas dos poetas românticos alemães Friedrich Schlegel e Novalis. Schlegel e Novalis, entre outros, buscaram por meio de seus escritos como os “Fragmentos”, publicados na revista “*Athenaeum*” (1798), uma aproximação entre poesia e filosofia.

A tese de Walter Benjamin sobre “O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão” nos aproxima das questões levantadas pelos poetas alemães quanto à relação entre pensar e poetizar, entre teoria e criação. Novalis afirma que “pensar e poetar constituiriam uma mesma coisa” e que aquilo “que é ao mesmo tempo pensamento e observação é um germe [...] crítico” (NOVALIS apud BENJAMIN, 1993, p. 73-74). Seguindo essa afirmação, notamos como a criação artística para os poetas alemães e para os artistas conceituais passa por uma questão crítica e autorreflexiva, onde a obra em si contém sua própria teoria. De resto, certas afirmações dos românticos alemães são muito parecidas às colocações dos artistas conceituais, por exemplo, o discurso *tautológico* sobre o conhecimento de si mesmo (da obra); o leitor como crítico e propositor - “O verdadeiro

4 A associação *Art & Language* procurou, por meio de suas publicações periódicas, a Revista *Art-Language* e *Fox* e dos encontros de seus membros, criar um circuito discursivo alternativo ao circuito institucional oficial, com o objetivo de “eliminar as distribuições de funções” normatizadas no campo da arte.

leitor deve ser o autor ampliado” (NOVALIS apud BENJAMIN, 1993, p. 76) -, e a abolição das fronteiras entre crítica e poesia, evitando deste modo as separações entre arte e pensamento, entre função criadora e função geradora de significado. Neste sentido, Novalis, como descreve Benjamin, fala de uma crítica “completadora” - o mesmo que dizia Baudelaire sobre a tarefa do crítico apaixonado e engajado, qual seja, abrir novos horizontes ao entendimento da obra -, diferente de uma crítica que se coloca acima da obra, ou, muitas vezes, dissimuladamente abaixo dela.

Assim sendo, a partir desta perspectiva, já no limite de transição da arte moderna para a arte contemporânea, ficou claro para os artistas conceituais a necessidade de unir “obra de arte” e “ensaio” na mesma situação, deixando de ser categorias subordinadas entre si. De modo que, segundo Harrison (1989, p. 29), “os textos linguísticos apresentavam-se como portadores de significados artísticos, enquanto o que se requeria das ‘obras de arte’ era que estivessem abertas a interpretações discursivas”.

Voltando a Siegelau, seguindo o arranjo de justaposição entre enunciação e visibilidade, localizamos outra de suas contribuições como “editor-curador” que utiliza o catálogo integralmente como “espaço expositivo”. Trata-se da exposição “*March 1-31, 1969*” [Março 1-31, 1969] que aconteceu unicamente em catálogo. Diferentemente da exposição de janeiro, que fazia uma inversão entre informação primária e secundária (havia ao mesmo tempo catálogo e outros “objetos” sendo expostos), a exposição de março converteu “o espaço expositivo”, a partir da publicação das “declarações” de 31 artistas, unicamente em informação primária⁵.

Dando seguimento ao tema da ampliação dos “espaços expositivos”, para além das fronteiras dos museus e das galerias, apresentamos as “obras para páginas de revista” do artista norte-americano Dan Graham. Esta proposta, comparada à de Siegelau, aposta nitidamente por um maior distanciamento daqueles espaços configurados até então como espaços “oficiais” da arte. Por volta de 1965, Graham realizou sua primeira obra para página de revista intitulada “*Poem-Schema*”.⁶ O que Graham procurava com estas inserções em páginas de revistas (não necessariamente revistas de arte) era realizar, conforme suas palavras, “uma forma artística que não poderia ser exposta em uma galeria/museu” e “uma redução ainda maior do objeto minimalista a uma forma bidi-

5 Siegelau remeteu aos artistas a “proposta da mostra” no formato de um folheto, indicando o dia do mês de março de 1969 que lhes havia designado (cada artista ficou responsável por um dia do mês), junto com uma lista de todos os artistas convidados e três opções quanto à informação que cada um ofereceria no catálogo sobre seu trabalho.

6 *Art- Language* v.1 nº1, em sua primeira edição, foi uma das revistas que recebeu este trabalho.

mensional não necessariamente estética: um impresso disponível e reproduzível massivamente” (GRAHAM, 2000, p. 422).

Se compararmos os “poemas-esquemas” para páginas de revistas com as propostas de publicação de Siegelaub, a proposta de Graham escapa ainda mais à lógica do *cuvo branco* porque utiliza a revista, um meio de comunicação mais popular que o catálogo. O trabalho de Graham situa-se ainda como uma inserção em um determinado contexto, de uma determinada revista, e não na transformação por completo de tal espaço em um “espaço expositivo” da arte. Neste sentido, as intervenções nas páginas de revistas são mais ambíguas.

Uma obra pode funcionar simultaneamente no nível de linguagem artística e no nível de linguagem popular dos meios de comunicação; inclusive pode existir um diálogo entre ambas, comentando-se reciprocamente e dando-se mutuamente perspectivas dos pressupostos de cada uso da linguagem [...] A obra se constitui ao mesmo tempo em sua própria estrutura gramatical interna e enquanto posição física, externa, que ocupa (GRAHAM, 2000, p.422).

O que vemos aqui é uma sequência de contextos sobrepostos formando uma cadeia: o contexto da linguagem artística, o contexto da linguagem escrita, o contexto da revista e por último o contexto cultural onde se encontram localizados os outros conjuntos anteriormente descritos. Nesse sentido, o que é mais significativo no projeto do artista Graham é a possibilidade de enxergamos a obra de arte diluída na totalidade geral da cultura, contexto este do qual ela depende para sua aparição.

Graham - de um modo muito parecido a Siegelaub quando fala da inversão entre informação primária e secundária, em que pese as diferenças já comentadas entre seus projetos - afirma que em geral “as revistas reproduzem arte de ‘segunda mão’, que existe primeiro, como presença fenomenológica, nas galerias” e que sua obra para revista, pelo contrário, “existe apenas por sua presença na estrutura funcional da revista” (GRAHAM, 2000, p. 421-422). Para Siegelaub, concordando com Graham, os meios de comunicação impressos são um modo mais efetivo de se fazer a distribuição da informação sobre arte e também um modo de transformar o discurso “sobre” a obra na própria “obra” de arte. Já Graham acredita que é possível “produzir arte” sem fazer arte, isto é, apresentar uma “forma” artística em um meio não artístico. Um pouco como um *readymade* às avessas.

Finalizando, parece que o mais apropriado de todas essas estratégias que tentam ampliar o alcance das manifestações artísticas em direção à realidade não seja tanto o feito de que elas con-

sigam unicamente ampliar os recursos materiais do campo da arte, mas que elas consigam alargar nossas perspectivas sensoriais - perceptivas e cognitivas. Assim sendo, o emprego de catálogos, revistas e outros meios de publicação como “espaços expositivos” leva consigo manifesto que todos os meios de apresentação que são utilizados no âmbito da arte (e não somente estes, mas os meios tradicionais também) são igualmente “ferramentas culturais”, e como tais podemos entender os espaços de circulação da obra de arte por meio do próprio âmbito cultural. Sendo assim, as propostas aqui apresentadas, com estratégias distintas, provocaram um redimensionamento da produção artística por meio dos novos objetos, a mudança de papéis dos agentes artísticos, a produção teórica como obra, os meios de comunicação como meios de exposição, a arte como diálogo entre propositores e colaboradores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ATKINSON, Terry. et al. (eds.). *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*. Coventry: Art & Language Press, maio de 1969.
- BARRY, Robert et al. “Cuatro entrevistas (con Barry, Huebler, Kosuth, Weiner)”. In: GINTZ, Claude. *Arte Conceptual: una perspectiva*. Madrid: Fundación La Caixa, 1989.
- BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- GRAHAM, Dan. “My Works for Magazine Pages: ‘A History of Conceptual Art’”. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (Eds.) *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Massachusetts: MIT Press, 2000.
- HARRISON, Charles. “Objeto de Arte y Obra de Arte”. In: GINTZ, Claude. *Arte Conceptual: una perspectiva*. Madrid: Fundación La Caixa, 1989.
- _____, Charles; SIEGELAUB, Seth. “Sobre exposiciones y el mundo como todo: conversación con Seth SiegelauB”. In: BATTCKOCK, Gregory. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- LEWITT, Sol. “Parágrafos sobre Arte Conceitual”. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Eds.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.
- LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.

MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003.

SIEGELAUB, Seth. *January 5-31, 1969*. New York: Madison Avenue, 1969.

WILDE, Oscar. *The Critic As Artist*. Los Angeles: Green Integer Books, 1997.