



Galciani Neves > **Escritos em primeira pessoa: atravessamentos, reverberações e choque com a crítica de arte entre as décadas de 1960 e 1970**

Resumo

O presente artigo pretende traçar um breve panorama de experiências de artistas que se valeram da palavra como matéria-prima em suas diversas e múltiplas instâncias, para provocar uma reflexão acerca da circulação desses textos e obras no sistema da arte e lançar uma pergunta: que alterações o exercício crítico pode propor-se diante da fala em primeira pessoa sobre o objeto artístico?

Palavras-chave: Escritos de artista. Texto. Crítica de arte.

Abstract

This article traces a brief panorama of the experiences of artists who have used the word as raw material in their various and multiple instances. It aims to provoke a reflection about the circulation of these texts and works in the art system and to raise a question: what alterations can the critical art exercise when faced with artists texts about the artistic object?

Keywords: Artist's writing. Text. Art criticism.

> É curadora e professora. Tem mestrado (2009) e doutorado (2014) em Comunicação e Semiótica na PUC-SP. Atualmente, é professora do Curso de Artes Visuais, da Pós-Graduação em Fotografia e da Pós-Graduação em Práticas artísticas contemporâneas na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará. Coordena a Escola Entrópica do Instituto Tomie Ohtake - SP.

Completamente contrários a intervenções consideradas alheias aos processos de produção artística, alguns artistas definiram seus modos de atuação “sem intermediários”. Quando sentiram a necessidade de justificar e sustentar suas obras com declarações e textos, os artistas afastaram-se dos críticos e negaram qualquer colaboração, como no “Almanaque do Cavaleiro Azul” (1912), de Wassily Kandinsky e Franz Marc, “Contra a crítica” (1915), de Carlo Carrá e “Dos novos sistemas na arte” (1919), de Kasimir Maliévitch – textos concebidos inteiramente por artistas que consideravam os discursos exercidos pelos críticos como comentários de segunda mão e desnecessários a suas experimentações. Durante o século XX, publicações circularam fornecendo informações sobre as vanguardas – métodos, manifestos, modos de pensar a arte, utopias – assim como elas próprias eram construções visuais, que apontavam para o arcabouço poético a que eram filiadas e, assim, tornavam públicos seus aparatos artísticos e políticos.

Contudo, muitos desses conteúdos estavam predestinados ao anonimato. Os historiadores resistiram ao uso dessas declarações em primeira pessoa, por considerarem seus conteúdos demasiadamente particulares se comparados ao impacto e às reverberações das rupturas formais e conceituais dos movimentos. Assim como compreendiam os discursos teóricos como informações pouco relevantes para a história da arte.

Decorrente da oposição à interdisciplinaridade e da defesa da autonomia da arte, fruto de uma história da arte moderna supostamente linear e sem fratura, a consideração de que os dois sistemas de signo – visual e verbal – são antitéticos impediu a avaliação do extenso corpus de escritos de artistas e, assim, o reconhecimento de que a relação entre arte e teoria, desde o final do século XIX, foi fundamentalmente elaborada pelos artistas. Acarretou igualmente o recalque, operado pela teoria modernista, da interpenetração entre arte e texto, entre objeto visual e declarações literárias, com a consequente ênfase nas propriedades sintéticas internas em detrimento de suas funções significantes. Os textos dos artistas, quando conhecidos e levados em conta (quase sempre de forma fragmentária), foram sobretudo estetizados em prejuízo das ideias políticas e espirituais ou das considerações históricas. (FERREIRA, 2006, p. 15)

A crítica de arte por muito tempo expressava-se atendendo aos contingentes institucionais e culturais, respondendo e orientando delineamentos mercadológicos e de legitimação artística. Apesar do inconformismo e da relutância em aceitar esse arbítrio de superioridade, a voz dos artistas parecia não ecoar para muitos críticos.

Na década de 1960, após um longo período de sujeição dos artistas às determinações da crítica especializada, culminadas com a dominação do formalismo greenberguiano, eles reagiram e expuseram seu amplo leque de repúdio ao circuito artístico, sob suas mais diversas formas de arte, pensamento e atuação no campo da arte. Esse pode ser considerado o momento máximo de crise da crítica autoritária, seja pelas transformações que os artistas vivenciaram e proclamaram na constituição da sua arte e sobre seu entendimento, seja pelas dificuldades de afirmação de conceitos e critérios que fundamentavam as abordagens anteriores da arte: a qualidade estética das obras, sua artesanaria, a excelência do tratamento dos meios específicos dos gêneros em detrimento dos conteúdos sociais e políticos passam a ser condições da arte ultrapassada (ZIELINSKY, 2009, p. 92)

Belting (2006) aponta que a repercussão de ensaios e textos escritos por artistas redimensionou-se principalmente com Marcel Duchamp, que indiferenciava sua obra de suas reflexões, frequentemente utilizando trocadilhos verbais e jogos complexos de palavras e significados. Quando vieram à tona os textos que Duchamp escreveu sobre “La mariée mise à nu par ses célibataires, même, (Le Grand Verre)” (1915-1923), a obra não existia mais e os conteúdos que havia produzido eram tão significativos que se tornaram documentos inseparáveis do que um dia havia sido a obra ou ainda poderiam ser encarados, em certa medida, como a própria obra.

Em contextos como este, Belting afirma que os historiadores e críticos tiveram sua participação reduzida, pois seus métodos pareciam estar mais atrelados a uma prática hermética e muito especializada e, por isso, um tanto distantes dos processos artísticos e da compreensão do cenário que se formulava, enquanto entre os artistas disseminava-se uma formação teórica e, conseqüentemente, um desejo de expor comentários sobre o próprio trabalho.

O Grande Vidro limitou a priori todo comentário que lhe foi dedicado posteriormente à possibilidade única de ser um comentário sobre os comentários do artista, nos quais ele enredou a obra [...]. Duchamp simulava, por assim dizer, todas as variantes do comentário sobre arte ao tornar pública sua própria obra e ao reinterpretá-la ao longo de uma década sempre de maneira diferente [...]. De modo que o lugar do O grande vidro na história da arte do seu século não pode ser diferenciado do seu lugar (ou da sua retirada gradual) na história da recepção. Obra e texto tornaram-se uma tautologia desse processo. (BELTING, 2006, p. 37)

Entre 1912 e 1915, Duchamp fez centenas de anotações preparatórias para o “Grande Vidro”, registradas em pedaços de papel, guardanapos, folhas de cadernos, em fotografias, desenhos e cálculos. Há notas de toda natureza que podem indicar caminhos, como despertar enigmas ainda maiores. Entre a ironia, o escapismo e o absurdo, Duchamp discursou sobre uma imensa pluralidade de temas como pintura, religião, física, procedimentos técnicos impossíveis de realizar, virgindade: “o último estado daquela

noiva nua, antes do orgasmo que pode (ou) poderia provocar sua queda” (DUCHAMP *apud* TOMKINS, 2004, p. 114).

Tão polêmicas quanto indecifráveis, essas anotações foram publicadas como fac-símiles por três vezes: a “Caixa de 1914” (16 notas), a “Caixa verde”, de 1934 (94 documentos) e a “Caixa branca” de 1966 (79 notas). Em 1980, alguns anos depois de sua morte, um conjunto de quase trezentas notas inéditas foi publicado pelo Centro Georges Pompidou. Octavio Paz (2004) afirma que, para compreender o “Grande Vidro”, seria preciso recorrer à “exegese tradicional” – às informações contidas nas caixas. Já Tomkins (2004, p. 12) acredita que tais anotações são supostamente a dimensão verbal de uma obra que é tanto visual quanto verbal, “de um artista que desprezava as palavras como forma de comunicação, mas que era fascinado pela outra vida delas, a poesia”.

Em 1917, por ocasião da polêmica suscitada pela “Fountain” no Salão dos Independentes, Duchamp, Henri-Pierre Roché e Beatrice Wood, que participaram das discussões do júri, editaram a revista *The Blind Man*. No número dois da revista foi publicada uma foto da obra feita por Stieglitz com o ensaio “O caso Richard Mutt”, escrito pelos editores, com ideias provenientes principalmente de Duchamp. O texto trazia novas maneiras de pensar a arte, fugindo das afirmações de uma filosofia da arte convencional com esclarecimentos acerca do *readymade* e respondia às questões de George Bellows (um dos organizadores do salão): “Não podemos mostrar isto. Esta coisa não passa daquilo que é” (TOMKINS, 2004, p. 205):

Dizem que qualquer artista que pagasse seis dólares podia expor.

Richard Mutt enviou uma fonte. Sem discussão, essa peça desapareceu e nunca foi exposta. Quais foram as bases para a recusa da fonte de Mutt?

1. Alguns argumentaram que era imoral, vulgar.
2. Outros, que era um plágio, uma mera louça sanitária.

Bem, a fonte de Mutt não é imoral, isso é absurdo, ela é tão imoral quanto uma banheira. É um acessório que se vê todos os dias nas vitrines das lojas de aparelhos sanitários.

Se Mutt fez ou não com suas próprias mãos, isso não tem importância. Ele ESCOLHEU-A. Ele pegou um objeto comum do dia a dia, situou-o de modo que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novos – criou um novo pensamento para o objeto.

Quanto a ser uma louça sanitária, isso é uma tolice. As únicas obras de arte que a América já produziu são seus aparelhos sanitários e suas pontes. (DUCHAMP, 1917 *apud* TOMKINS, 2004, pp. 208-209)

Em um contexto de intensa expressividade das singularidades e subjetividades dos artistas e de seus gestos, como nos anos 1950, nos Estados Unidos – quando ainda se acreditava em uma identidade modernista da pintura que, segundo Greenberg, como experiência estética devia por excelência excluir qualquer possibilidade de uma consciência que a afirmasse como objeto físico, para além de sua materialidade como pintura –, criava-se uma espécie de mito de que as palavras seriam inúteis e que a

“obra deveria falar por si só”. Ainda assim, as entrevistas concedidas por Jackson Pollock e os textos de Barnett Newman e de Ad Reinhardt (em suas inúmeras versões de “Arte-como-arte”, 1958-1967) foram importantes para associar seus discursos às proposições abstratas que pretendiam. E serviram de referência para artistas como Donald Judd e Robert Morris.

A única coisa a dizer sobre a arte é que ela é uma coisa. A arte é arte-como-arte e todo o resto é todo o resto. Arte-como-arte nada é além de arte. A arte não é o que não é arte. O objetivo único de 50 anos de abstração é apresentar a arte-como-arte e nada mais [...]. O propósito único da academia universidade de arte é a educação e a “correção do artista”-como-artista, não o “esclarecimento do público” ou a popularização da arte. A faculdade de arte deveria ser uma comunidade-claustro-torre-de-marfim de artistas, uma união de artistas e um congresso ou clube, não uma escola de sucesso [...] (REINHARDT, 1962 *apud* FERREIRA, 2006, p. 72-74)

Os artistas minimalistas pareciam estar determinados em eliminar toda e qualquer qualidade da forma que pudesse sugerir o reconhecimento ou a atribuição a algum estilo, afirmando que uma das características primordiais dos trabalhos desenvolvidos, que não se tratavam nem de pintura nem de escultura, era inscrever-se no espaço real. E isso estava muito claro também em seus textos de viés teórico, formulados para fundamentar suas produções:

A simplicidade da forma não corresponde necessariamente à simplicidade da experiência. Formas unitárias não reduzem relações. Elas as ordenam. Se a natureza hierática e predominante da forma unitária funcionar como constante, nenhuma dessas relações particularizadoras de escala, proporção etc. ficará cancelada. Ao contrário, elas unir-se-ão com mais coesão, individualmente juntas (MORRIS, 1966¹ *apud* LUCIE-SMITH, 2006, p. 144)

Com os artistas conceituais as questões em torno do binômio texto/obra delinear-se novamente. A arte conceitual tinha como uma de suas questões centrais o conceito de arte e os modos de atuação dos sistemas e instituições de legitimação. Características como transitoriedade, reprodutibilidade, contexto e apropriação afirmavam que a significação seria uma projeção proposta pelo público e não estava retida em um objeto plástico, ao qual os artistas opuseram-se com a proposição de conceitos e ideias, implementados por meio de situações, ações e também textos.

Durante as décadas de 1960 e 1970, textos escritos por artistas fizeram circular essas reflexões, ora percorrendo a partir de teorizações inerentes a seus próprios trabalhos, ora implementando esses textos/proposições como trabalhos e ainda apresentando críticas ao sistema legitimador da arte. O cultuado, mítico e aurático objeto artístico via-se negado à contemplação, enquanto

1 Trecho de “Notes on Sculpture”, de Robert Morris, publicado originalmente na revista *Artforum*, em 1966.

se desenvolvia um estatuto da arte como reflexão. Essas propostas conceituais contestavam as antinomias discurso/imagem, texto/obra, registro/obra, entre outras. O exame do que poderia ser arte, quais as características necessárias, de onde viria e por quais motivos se daria o aval crítico e como acontecia a sua exibição tornaram-se linguagem, procedimento. Essas indagações constituíam o cerne de alguns trabalhos. “Enquanto o Minimalismo tinha achado que o significado de um objeto de arte jazia, em certa medida, ‘fora’ dele, em suas relações com seu meio ambiente, o Conceitualismo atraiu as tarefas de crítica e análise para a esfera do fazer artístico” (ARCHER, 2008, p. 77).

Embora negasse que sua produção fosse designada como arte conceitual, preferindo apenas ser chamado de “artista”, John Baldessari estava centrado no debate sobre os meios de comunicação de massa e nas estratégias de veiculação de mensagens visuais como procedimentos para questionar a noção de arte. Em 1966, contratou um pintor de letreiros para escrever em telas suas declarações lacônicas. Essa escrita comporta-se dubiamente como mensagem e procedimento, e, ironicamente, a técnica utilizada é acrílica sobre tela e não apresenta nenhum índice de gesto do artista como prova de sua originalidade aurática de obra de arte. Em 1971, quando convidado pela Nova Scotia College of Art and Design no Canadá para propor um trabalho, o artista sugeriu que os alunos da escola escrevessem em todas as paredes da galeria “I will not make any more boring art”. O artista também realizou um vídeo em que escreve a frase em caderno de anotações durante o tempo de duração da fita.

Em seus trabalhos, há uma disjunção irônica entre forma e conteúdo, viabilizada por meio da escrita ou da comunicação oral, pairando indefinidamente entre a afirmação de algo e a crença nisto. É o caso também da performance “I am making art”, de 1971. O artista realiza pequenos gestos e repete a frase “I am making art” (Eu estou fazendo arte) numa sátira às performances de artistas que exploravam seus próprios corpos e gestos como um meio de arte. A repetição da frase cria uma síntese autoevidente dos modos gestuais e do enunciado.

Em 1967, Vito Acconci e Bernadette Meyer lançaram *0 to 9*, uma revista mimeografada. Em suas seis edições e mais um suplemento, artistas como Sol LeWitt, Robert Barry, Robert Smithson, Dan Graham, entre outros, criaram trabalhos especialmente para acontecer em suas páginas, lidando com questões como efemeridade e a própria materialidade da revista. No fac-símile editado em 2006, Acconci admite na introdução “10 (A Late Introduction to 0 to 9)” que o título da revista é uma homenagem a Jasper Johns e que o trabalho do artista o havia inspirado a ser poeta. Por dois anos, textos que se configuravam como obras, escritos de artistas que discutiam sobre arte, poemas e experimentações visuais foram publicados, desafiando as convenções dos espaços expositivos.

Lawrence Weiner argumentava que em seus trabalhos discutia, sobretudo, acerca da manipulação dos materiais: “For me it was my approach to dialectical materialism: it was things that you had to control in terms of their production, therefore you would have a sense of their value outside of their monetary value”

(WEINER, 1998, p. 14). Algumas de suas obras apresentam-se no espaço expositivo a partir de um texto, listando elementos e substâncias e o que se poderia fazer com eles ou a sua descrição no espaço: Um marcador de corante atirado no mar, Uma remoção de 36x36 polegadas de uma parede até o ripado ou o tapume de sustentação de gesso ou a folha de revestimento. Em muitas de suas proposições e trabalhos, o artista inseria seu *statement*:

[Statement of Intent]

1. The artist may construct the piece
2. The piece may be fabricated
3. The piece need not be built

Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership

(Nova York, 1969)

(WEINER, 2004, p. 21)

[Variation of Statement of Intent]

1. an artist may construct the work
2. a work may be fabricated
3. a work need to be built

THE VARIOUS MEANS OF PRESENTATION
BEING EQUAL AND CONSISTENT WITH THE
INTENT OF THE ARTIST THE DECISION AS
TO CONDITION RESTS WITH THE NEEDS OF
THE RECEIVER UPON THE OCCASION OF
RECEIVERSHIP

(i.e. the presentation of a work
within the structure of "Salon")

(Salon Düsseldorf, 1970, publicado em conjunto
com o trabalho "DONE FAR AND AWAY")

(WEINER, 2004, p. 89)

Ao longo das exposições de que participou, esse enunciado foi sendo editado, obedecendo a critérios colocados pelos contextos, como na Documenta de Kassel de 1972, quando apresentou "MANY COLORED OBJECTS PLACED SIDE BY SIDE TO FORM A ROW OF MANY COLORED OBJECTS". Dessa maneira, pretendia deixar livre ao público as condições e os significados de seus trabalhos, pois acreditava que, se a arte é sempre uma apresentação e nunca uma imposição, preferia não constituir uma resposta plástica pronta e acabada, mas propor que seus significados e conceitos fossem projetados por quem os visse.

Tais intenções também se fizeram claramente presentes quando Terry Atkinson discutiu se o editorial da revista *Art & Language*, publicado em 1969, poderia ser arte, bastando para isso discutir a ampliação da noção de arte e expor o texto em uma galeria ou museu. Os artistas que colaboraram com a publicação ressaltaram que esta "autoteorização" examinava as indefinições que poderiam ali conviver – história, teoria, crítica de arte e produção artística. E introduziram o questionamento sobre seu próprio status: tratava-se de um trabalho de arte conceitual, isto é, um texto/obra sobre teoria da arte como um trabalho de arte conceitual por ser escrito por artistas; ou tratava-se, simplesmente, de um texto sobre arte conceitual?

[...] Suppose the following hypothesis is advanced: that this editorial, in itself an attempt to evince some outlines as to what 'conceptual art' is, is held out as a 'conceptual art' work. At

first glance this seems to be a parallel case to many past situations within the determined limits of visual art, for example the first Cubist painting might be said to have attempted to evince some outlines as to what visual art is, whilst, obviously, being held out as a work of visual art. But the difference here is one of what shall be called 'the form of the work'. Initially what conceptual art seems to be doing is questioning the condition that seems to rigidly govern the form of visual art – that visual art remains visual (ATKINSON, 1969 *apud* HARRISON *et alii*, 2002, p. 885)

Outro caso é o projeto de Robert Barry para a exposição Prospect 69, em Düsseldorf. O artista escreveu um texto com perguntas e respostas, no qual fez coincidir texto, obra, processo, a ideia de arte e a vida do artista dedicada à arte, questionando sobre o que se tratava o próprio trabalho dele para a exposição.

Os projetos para eventos e propostas com instruções dos artistas do Grupo Fluxus também apontam para os (não) limites entre texto e a noção de obra. Ações banais e transitórias, como apagar e acender luz, tirar as roupas do armário, olhar para as estrelas, eram indicadas em projetos como os de Yoko Ono e George Brecht, que os chamavam de *readymade* temporário. "Grapefruit – A book of Instruction and Drawings" (1964) é uma publicação de Yoko Ono com centenas de "partituras de eventos" – proposições e ações, cujo cerne concentra-se nas experiências do cotidiano, a serem efetivadas ou imaginadas pelo leitor. Em 1960, Ben Vautier, que dissolvia a autoria entre os diversos membros do grupo e a quem recebesse seus projetos, concebeu a "Mystery Box", uma caixa que poderia ser reproduzida infinitamente com a seguinte instrução: "Não abra. Esta caixa perde todo seu valor e significação estética como obra de arte (mistério) no instante em que é aberta". Em 1966, propõe uma forte crítica institucional aos museus e espaços legitimadores da arte com a "Total Art Match-Box", uma caixa de fósforos com o texto "Use these matches to destroy all art – museums art library's – ready-mades pop-art and as I Ben signed everything work of art – burn – anything – keep last match for this match [box]".

Nos fins da década de 1970, Jenny Holzer passou a espalhar sua coleção de aforismos em cartazes pela cidade, usufruindo dos mesmos espaços destinados a anúncios publicitários – cabines telefônicas, muros, depois em camisetas, broches e bonés – tentando alcançar os passantes com mensagens de forte carga política. Seus "truísmos" eram comentários críticos ao suporte material e ao meio urbano em que se inseriam e buscavam estimular discussões contextualizadas às mensagens comerciais cotidianamente veiculadas aos transeuntes. Em 1977, esses textos irônicos e agressivos passaram a ser projetados em letreiros de neon nas ruas e em gigantescos painéis luminosos como na Time Square, em Nova York: "abuse of power comes as no surprise" (abuso de poder não é surpresa nenhuma). Com seus "Inflammatory Essays" (1979), baseados em textos e discursos de Trotsky, Mao e Lenin, a artista, longe de uma função didática, opera uma espécie de tradução dessas mensagens com o intuito de promulgar uma espécie de envolvimento com o público às questões expostas.

Don't talk down to me. Don't be polite to me. Don't make me feel nice. Don't relax. I'll cut the smile off your face. You think I don't know what's going on, you think I'm afraid to react. The joke's on you. I've been biding my time, looking for the spot. You think no-one can reach you, no-one can have what you have. I've been planning while you're playing. I've been saving while you're spending. The game is almost over so it's time you acknowledge me. Do you want to fall not ever knowing who took you? (HOLZER, 1979²)

Apropriando-se da identidade visual de capas de revista e de outras mídias de comunicação de massa, Barbara Kruger acrescentava a estas composições gráficas mensagens críticas aos valores da sociedade norte-americana, abordando temáticas sociais, culturais, de consumo, assim como questões relacionadas à raça, gênero e classe. Textos, como “Your gaze hits the side of my face” (1982), de claro cunho político e feminista, eram sobrepostos às imagens em retângulos brancos ou vermelhos e funcionavam como uma espécie de ruído à familiaridade das fotografias anônimas.

Muitas práticas e procedimentos da arte conceitual diluíam-se nos limites texto/obra. Se comumente os escritos de artistas resguardavam uma reflexão da ordem do processo de feitura da obra ou habitavam outra natureza de reflexões referentes a temas de debates posteriores à exposição da obra, os artistas conceituais passaram a atuar entre essas reflexões e o escrito que se comporta como obra. Dessa maneira, introduziram questionamentos acerca das dinâmicas de criação, percepção e debate artístico: o texto é recurso de criação para uma obra ou o texto é a teoria/reflexão acerca da obra? Ou ainda: o texto que é a teoria/reflexão acerca da obra também atua como obra? Os artistas conceituais borravam essas fronteiras, enquanto interrogavam-se sobre a natureza do que seria uma obra de arte e também colocavam em questão a crítica de arte – tradicionalmente constituída para designar/avaliar o que seria arte, como Luigi Pareyson bem aponta os critérios de definição:

Que a poética e a crítica estão essencialmente ligadas à atividade artística fica claro não apenas quando se pensa que a poética diz respeito à obra por fazer e a crítica à obra feita: a primeira tem a tarefa de regular a produção da arte, e a crítica a de avaliar a obra de arte. [...] A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística [...]. A crítica é o espelho no qual a obra se reflete: ela pronuncia o seu juízo enquanto reconhece o valor da obra [...]. (PAREYSON, 2001, pp. 10-11)

Em 1969, a Art Magazine publicou quatro entrevistas de Arthur R. Rose (pseudônimo de Joseph Kosuth) a Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler e Joseph Kosuth. Nessas entrevistas, torna-se evidente que o procedimento de Kosuth confirma-se entre o protesto, que questiona veementemente os juízos de valor da crítica, o circuito artístico e as categorias artísticas.

Sua ação artística referenciava o alter ego de Duchamp – Rose Selávy. Os alvos de Kosuth eram a crítica formalista, na figura de Clement Greenberg, e a produção artística que não interrogava a arte e a sua inserção no sistema.

Ser um artista hoje significa um meio de questionar a natureza da arte. Se alguém questiona a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da arte. Se um artista aceita a pintura (ou escultura), está aceitando a tradição que a acompanha. Isto se deve ao fato de que a palavra “arte” é geral, e a palavra “pintura” é específica. A pintura é um tipo de arte. Se se fazem pinturas, já está se aceitando (e não questionando) a natureza da arte (KOSUTH, 1969³ *apud* ARCHER, 2008, p. 81).

É também em 1969 que Kosuth publica “Art after philosophy” em *Studio International* 178. Tendo assumido a produção de textos e seu posicionamento crítico em relação ao sistema artístico como processos inseparáveis de sua produção, nesse texto o artista defende que se deve principalmente ao artista a responsabilidade de propor leituras e entendimentos acerca de seu próprio trabalho, já que a crítica formalista não passava de mero desfile de atributos físicos de obras de arte, no sentido mais tradicional do termo, pois ainda preocupava-se em definir de maneira soberana o que seria arte a partir de critérios essencialmente morfológicos.

Trabalhos de arte são proposições analíticas. Isto é, se vistos dentro de seu contexto – como arte – eles não fornecem nenhuma informação sobre algum fato. Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: uma definição de arte. [...]

De fato é quase impossível discutir a arte em termos gerais sem falar em tautologias – pois tentar “captar” arte por meio de qualquer outro “instrumento” é meramente focalizar outro aspecto ou qualidade da proposição, que normalmente, é irrelevante para a “condição artística” da obra de arte (KOSUTH *apud* FERREIRA, 2006, pp. 219-220).

Os textos de artistas estendiam suas reflexões aos espaços onde debatia soberana a crítica de arte. “Revolvem com veemência os conceitos estabelecidos no campo artístico e propõem outros; consideram que o artista deva ser o primeiro a se manifestar sobre as questões artísticas e revidam que a arte seja assunto de mera experiência e não de princípios, como Greenberg havia compreendido” (ZIELINSKY, 2009, p. 93). A exemplo de Sol LeWitt em seu texto “Paragraphs on Conceptual Art” (publicado na *Artforum* em 1967), que propõe que a ideia é mais importante que o desenvolvimento material do trabalho, escritos como esses atuaram inserindo-se em revistas, catálogos e livros, questionando as condições e os agentes do campo da arte, na medida em que contextualizavam e discorriam sobre

as experimentações de suas propostas artísticas. Segundo Freire (1999), revistas de arte, como *Avalanche*, *Art & Language*, *Artforum* e *Studio Internacional*, refletiam o desejo de autonomia por parte de artistas em relação aos críticos, pois cediam prioritariamente inúmeras páginas a textos de artistas, apresentando seus trabalhos sem a mediação destes.

O editor me escreveu que é a favor de evitar “a noção de que o artista é uma espécie de macaco que tem de ser explicado pelo crítico civilizado”. Isso deve ser uma boa notícia tanto para os artistas quanto para os macacos. Com essa convicção, espero justificar sua confiança. [...] Vou me referir ao tipo de arte em que estou envolvido como Arte Conceitual. Na Arte Conceitual, a idéia de conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto prefunctório. A idéia se torna a máquina que faz a arte. Esse tipo de arte não é teórico nem ilustra teorias, é intuitivo; está envolvido com todo tipo de processos mentais e é despropositado (LEWITT, 1967 *apud* FERREIRA, 2006, pp. 176-177).

Baldessari adicionou mais uma camada às inflexões entre arte e texto ao realizar um vídeo em 1972 em que cantava diante da câmera as “Sentences on Conceptual Art”, publicadas por Sol LeWitt em 1969 na revista *0 to 9*. Vale lembrar alguns pontos do texto original que já refletiam sobre sua própria condição ambivalente entre obra e discurso:

16. If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature; numbers are not mathematics. 17. All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art. [...] 35. These sentences comment on art, but are not art (LEWITT, 1969 *apud* HARRISON *et alii*, 2003, p. 849).

A escrita como procedimento – como recurso de ação artística, para documentar pensamentos e obras efêmeras; como articulação de denúncias e crítica aos ditames do sistema artístico, às condições sociais, culturais, mercadológicas e, sobretudo, epistemológicas – revelava processos e dinâmicas, fazendo repercutir novos olhares acerca da legitimação da arte.

Não se pretende afirmar que o uso da palavra pelo artista configurava-se como uma atividade crítica, mas seu ingresso no terreno antes exclusivo da crítica de arte e no embate com os textos críticos certamente instaurava uma complexa discussão: esgarçava uma fissura profunda na engrenagem da crítica de arte, abalando a autoridade do texto crítico, indagando-o como uma ficção que “vem de fora” do processo artístico e ainda questionando-o como a única reflexão possível acerca do trabalho artístico. Como aponta Lawrence Alloway, no texto “Artists as writers, part two”, publicado na *Artforum* (abril/1974), os trabalhos artísticos passavam a circular aliados a uma informação proveniente do artista, ou seja, apreciação/percepção estava intimamente ligada à definição artística.

Nesse panorama, vale lembrar que na Arte Conceitual o discurso participa da obra, quando não é ele mesmo obra. Os artistas reivindicam para si a responsabilidade intelectual de seus trabalhos e, não raro, acusam críticos e curadores de invadirem sua obra a partir de uma matriz pré-formulada de discurso e pensamento. (FREIRE, 1999, p. 128)

A fala em primeira pessoa como projeto, obra, situação, enfim, como proposição artística parece suscitar uma aproximação, uma intimidade com a narrativa que trata do processo artístico, das escolhas, das intenções, que a crítica ainda não havia experienciado profundamente. São textos cuja autoria não deriva de um enunciado valorativo ou judicativo, mas de uma reflexão de quem está mais perto, ou melhor, de uma “testemunha” capaz de ilustrar as tessituras dessa dinâmica.

Sobre o teor dos escritos de artista, há que se ressaltar que em revistas especializadas, em publicações de artista, em entrevistas, a fala do artista inscreve-se publicamente a partir do contexto de onde provem a obra, sem subordinação, sem interpretação alheia que esteja além da sua própria noção processual. Dessa maneira, abre-se ao público, à interlocução mais direta, uma espécie de sistema de apreensão de si que enuncia as questões inerentes a sua poética, as condições de sua prática, os espaços que a constituem, as suas relações com a vida, com o mundo, a efervescência do ateliê, da dúvida, do desejo – o discurso processual sobre sua obra.

Isso, obviamente, não exclui que alguns artistas se lancem de fato no terreno da crítica, como é o caso de Robert Smithson, quando escreve textos sobre trabalhos de outros artistas, como Donald Judd, texto publicado no Catálogo 7 Sculptors, em 1965. No prefácio à primeira reunião de escritos de Robert Smithson, “The Writings of Robert Smithson” (1979), Philip Leider afirma que em seus textos seria possível acompanhar as transformações ocorridas na arte do século XX, para além da pouca profundidade que reside nos livros de história que categorizam os movimentos e que discutem com pouca profundidade as questões que ali se estabeleciam.

With Judd there is no confusion between the anthropomorphic and the abstract. This makes for an increased consciousness of structure, which retains a remote distance from the organic. The ‘unconscious’ has no place in his art. His crystalline state of mind is far removed from the organic floods of ‘action painting’. He translates his concepts into artifices of fact, without any illusionistic representations. (SMITHSON, 1965 *apud* SMITHSON, 1996, p. 5)

Mas o discurso acerca do próprio trabalho parece habilitar uma outra materialização da obra. Não apenas porque trata das especificidades do contexto de criação, mas porque também conjectura uma teoria íntima e atos de interpretação do objeto em questão e do seu percurso de maneira abrangente, ou ainda traçando relações com a história da arte e as condições de produção artística. Quando autores, historiadores e críticos de arte fecharam os olhos a esses discursos, estavam desconsiderando as imensas

transformações que os artistas articulavam a partir de seus projetos e dessa linguagem acerca de si que anunciariam tantas questões ainda a serem avaliadas criticamente. Ou seja, fazendo-se de surdos aos discursos em primeira pessoa, também deixaram de apreender, vivenciar e de enriquecer seus próprios repertórios sobre arte e suas transmutações. E aventuraram-se sem muitas pistas, dotados muitas vezes apenas de pensamentos mais intuitivos, a desbravar as linguagens, cada vez mais inseparáveis dos discursos e posicionamentos artísticos, que definiam as formas de circulação, criação, as modalidades de intervenção e desfrute do espaço, as novas parcerias com os agentes do meio artístico, a inserção de mecanismos e estratégias de ação provenientes de tantas outras áreas, como a ecologia, o direito, a política, enfim.

Glória Ferreira (2006) aponta uma perspectiva importante à aproximação aos escritos de artistas. Para ela, esses textos, em tempos de “desmaterialização do objeto artístico”, em que as formas, a autenticidade, a originalidade são relegadas a um segundo plano da fruição artística, promulgam o estatuto de uma possibilidade de autoria à proposição que discutem. Ao que acrescenta Cecilia Almeida Salles: as relações entre documentos de artistas, como diários, escritos, anotações, esboços e a obra entregue ao público revelam que há “sujeitos em ação e autorias se constituindo” (SALLES, 2006, p. 35).

O acesso a esses registros permitem conhecer uma narrativa íntima de um processo artístico que está sendo colocado à prova. E na transposição da experiência para o relato, sua natureza impõe-se: em fluxo, impermanente, dinâmica. Nesse atrito entre o que é vivido e o que se registra do vivido há uma intensa teia referencial do trabalho, camadas de leitura, variáveis e elementos projetuais em pleno movimento de criação alterando-se, configurando-se, vindo à tona.

Esses escritos, projetos à posteridade, são espaços para diálogo acerca de assuntos retidos, a princípio, a um fórum mais íntimo do artista, como as buscas, as tomadas de decisão, os erros e outros tantos eventos que se tornam componentes ou agentes do processo criativo.

Foram apontadas até agora algumas perspectivas para se encarar os escritos de artistas: como testemunhos, depoimentos, relatos conscientes acerca do próprio trabalho, narrativas ou ficções íntimas ou ainda anotações provenientes do processo de criação; como teorização; como reflexões acerca do sistema da arte, seus personagens e dispositivos; como linguagem e procedimento artístico; como obra; como estratégia de interpenetração à história da arte e à teoria da arte; como rejeição à autoridade da crítica de arte; como crítica institucional; como possibilidade de leitura do trabalho; como referências para se detectar o estatuto da arte em sua forma mais proeminente de linguagem; como documentação de obras efêmeras; como instruções e planos para realização de trabalhos. Todas estas perspectivas indicam que os escritos são vias de acesso à arte e compartilham/adentram um espaço que se resguardava apenas a textos de pesquisadores, historiadores e críticos de arte.

A presença desses textos no debate crítico contemporâneo também aponta claramente para um processo institucional e,

portanto, reconhecido, pelos amplos profissionais e instituições do sistema da arte, de intelectualização do artista ao tecer observações sobre problemas estéticos. A sistematização de ideias que perpassam a instauração da obra revela a postura reflexiva e crítica do artista perante a arte. É importante salientar que esse processo parece ter sido evidenciado e adquirido mais complexidade com a entrada de artistas nas universidades e depois integrando o quadro docente, e também pela publicação de livros, que não tratavam apenas de reflexões sobre os próprios trabalhos, mas discutiam linguagens, poéticas, procedimentos artísticos e ainda propostas teóricas para se pensar o fazer artístico.

Em 1960, na conferência “L’Artiste doit-il aller à l’université?”, Duchamp enfatiza a importância de o artista se informar e se manter corrente do *soi-disant* “progresso material cotidiano”, pois o artista hoje “é livre e pode impor sua própria estética”: “Graças a esta educação ele possuirá os instrumentos adequados para se opor a este estado de coisas materialistas pelo canal do culto de si em um quadro e valores espirituais” (Cf. Duchamp du signe, Paris, Flamarion, 1975). No final dos anos 50, muitos artistas americanos começam a fazer cursos de pós-graduação com monografias sobre questões teóricas e historiográficas. (FERREIRA, 2006, pp. 23-24)

Joseph Beuys incorporou sua produção artística à vida acadêmica e a discussões políticas. Em 1961, ingressou na Academia Belas-Artes de Düsseldorf, onde funda a Universidade Livre Internacional com intuito de ampliar os espaços de produção artística e de experimentação, que a instituição estatal tanto limitava. Na Documenta 6 (1977), Beuys apresentou *Honigpumpe am Arbeitsplatz* – um local de trabalho da Universidade Livre Internacional, no qual o artista e seus colaboradores dedicaram-se por cem dias a discutir um novo modelo de sociedade. É a partir dessa época que também passa a publicar entrevistas (“*Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht geschrieben von Joseph Beuys*”, 1972), suas inúmeras conferências (“*A revolução somos nós*”, 1972), aulas abertas (“*12 Hour Lecture*”, 1973) e importantes textos como “*Conclamação à alternativa*” (1978). No contexto dos debates artísticos e políticos dos anos 1960 e 1970, a atuação de Beuys e o papel que desempenhou publicamente são cruciais para se compreender suas discussões acerca da noção de autoria artística e seus incessantes ataques aos trâmites tradicionais do ensino de arte e da produção artística.

Quem enxerga essa visão da alternativa evolucionária tem uma compreensão básica clara para a PLÁSTICA SOCIAL, de cuja moldagem o SER HUMANO PARTICIPA, COMO ARTISTA. Fracassará quem defende a necessidade de mudança, mas queima a etapa da “revolução dos conceitos” para combater apenas as materializações exteriores das ideologias. Ou se resignará, ou se contentará com reformas, ou acabará no beco sem saída do terrorismo – três formas diferentes de um mesmo triunfo da estratégia do sistema. A última pergunta que se coloca para quem alcançar realmente o objetivo de uma remodelagem que comece nos fundamentos: O QUE PODEMOS FAZER? Precisamos ter claro

que só existe um caminho para transformar as estruturas estabelecidas, mas que esse caminho exige um espectro amplo de medidas. O único caminho é o de TRANSFORMAÇÃO SEM VIOLÊNCIA, e não considerarmos a violência apenas momentaneamente impossível ou, por algum motivo, inviável. Não. Não violência, sim, mas em virtude de princípios humanos, espirituais e morais, assim como de motivos políticos e sociais. (BEUYS⁴, 1978 *apud* FARKAS, 2010, p. 54)

Em “Directive forces (Of a new society) (Richtkräfte (Einer neuen Gesellschaft))” (1974 – 1977), o artista materializa plasticamente um dos temas de seus debates: os escritos de Rudolf Steiner sobre política, economia e liberdade intelectual, que embasavam a noção de “escultura social”, em que Beuys aponta que a criatividade deve ser aplicada a todos os aspectos da atividade humana. Preocupado com as conexões entre arte e política na educação e no desenvolvimento do indivíduo, nesta instalação o artista escreve com giz em lousas os princípios básicos da escultura social.

Em 1970, Robert Filliou publicou “Teaching and Learning as Performing Arts”. Neste livro-aula, em que colaboraram alguns dos nomes mais significativos da arte, como John Cage, Dieter Roth, George Brecht, Allan Kaprow e Joseph Beuys, o leitor é convidado a também escrever partes das “aulas” e a dar continuidade aos conceitos que ali estão propostos. Há espaços vazios a serem completados em várias páginas, que trazem explicações e propostas de performances, acontecimentos, situações, espetáculos de rua, trocas de cartas e toda espécie de ação a ser realizada coletivamente. “It is a Multi-Book. The space provided for the reader’s use is nearly the same as the author’s own” – Capa de “Teaching and Learning as Performing Art” (FILLIOU, 1970).

Como tantos outros artistas interessados por esclarecer/constituir/experimentar o cerne teórico-prático de sua própria produção e preocupados com a sua atuação nos novos rumos da arte, Filliou formulou os conceitos de “criação permanente” e o de “sistema eterno”, apresentados na publicação “La Fête Permanent présent Robert Filliou (1984-1985)” – uma espécie de catálogo no qual obras, entrevistas, textos, palavras-chaves estão organizados em ordem alfabética, como se fosse um dicionário de seu percurso artístico. Entre anotações, planos para trabalhos, cartas e projetos gráficos para as exposições, seus pressupostos, afirma, residiriam na seguinte reflexão: “seja o que for que fizeres, faz outra coisa, seja o que for que pensares, pensa outra coisa”. Segundo Filliou, essas orientações deveriam oferecer ao espectador, por meio de objetos, instalações, poesias ou mesmo situações, a possibilidade de um jogo de trocas e interações infundáveis.

[...] I proposed in terms of Permanent Creation its equivalent: whether a work is well made, badly made or not made. I got interested in Permanent Creation, and I use this word art, because I practice art as creativeness, and often I have defined anti-art as the diffusion of the work coming out of that creativeness, and non-art as being creative without caring whether

one's works are diffused or not. Anyway, for me the idea of creation came very soon to imply that creation practice the idea and the ideal of Permanent Creation. One of the first works I got involved in which uses the concept of Permanent Creation is the Poïpoïdrome, which is the permanent creation centre I conceived together with my friend, painter, architect, urbanist Joachim Pfeufer in Paris in 1963. It is a building that could be used [...] (FILLIOU, 1984)

Textos, projetos, livros, conferências e relatos de experiências publicados, como as de Beuys e Filliou, registram o quanto artistas incorporaram a história da arte e o comentário sobre arte como matéria prima a suas produções artísticas. Com estratégias que debatem o contexto artístico e que discutem a partir de relatos as experiências artísticas, textos como esses adentraram as revistas e as exposições, delineando modificações nos modos de escrever e pensar sobre arte, questionando os procedimentos dos críticos de arte, enquanto se esforçavam em eliminá-los dos trâmites artísticos.

Comportamentos de rechaço à crítica demonstraram-se muito radicais na Itália, sobretudo com coletivos de artistas, como o Gruppo MID (1958), Gruppo T (1959) e o Gruppo Uno (1963). Negavam qualquer estratégia que os aliasse aos métodos do mercado, como organização de exposições em galerias, produção de catálogos, textos críticos, enfim, qualquer dispositivo em que se envolvessem agentes como curador, galerista, colecionador e crítico, que lhes tolhesse minimamente a autonomia ou que lhes garantisse legitimação no sistema mercadológico da arte.

Em 1959, o crítico Emilio Villa escreve aos artistas Piero Manzoni e Agostino Bonalumi, convidando-os a participar com artigos em sua recém-fundada revista de crítica de arte *Appia Antica*. Na carta, dizia: "So, let's start again. Never say 'critical activity' but enthusiasm, intuition, poetry. Critics are shit. With our aid, I'm sure I can make a good job of it. Pay attention to everything. We must open up to everything". A carta continua com uma série de ataques aos críticos de arte e, ao que sugere Silvia Bordini (2007), pode ser tomada como um ponto de partida para o estudo das novas intenções e funções da crítica, que se delineavam naquele momento na Itália, e que se definia como militante e mais participativa dos processos artísticos. Parece também ficar claro que, ao convidar artistas para escrever textos em sua revista, Villa recorria a estes e não aos críticos para discutir transformações no sistema da arte e os rumos da crítica, descredenciando o ofício do crítico.

Artigos, manifestos e ataques foram dirigidos a vários críticos em exercício na época, incluindo Giulio Carlo Argan, com acusações de que estes incentivavam convenções estáticas e homogeneizadoras, negando as particularidades e as vicissitudes das expressões artísticas. Esses embates dificultaram o diálogo entre críticos e artistas; uma ponte parecia se romper: os artistas pregavam que a crítica era incapaz de proferir, de representar, de discutir sobre arte, já que suas intenções estavam sempre em reduzir, nivelar e facilitar as questões artísticas para que o mercado as posicionasse em situação favorável de consumo.

As reações se iniciaram ainda nos fins da década de 1960. Germano Celant teorizou um método crítico baseado

principalmente na coleta e no estudo de documentos e declarações de artistas, sem editá-los e nem tampouco adicionar-lhes comentários e interpretações críticos e legitimadores. Empenhou-se, sobretudo, em manter o que guiava as escolhas dos artistas em seus processos de criação. Celant anunciou sua proposta, priorizando o dado fenomenológico das obras e, assim, desprezando a regra cultural preconcebida, abriu à percepção a realidade artística como um fato inequívoco e concreto.

Seu olhar crítico desenvolvia-se com uma prática que se impregnava dos processos dos artistas. Longas noites de discussões na cozinha de Mario e Marisa Merz, visitas a ateliês e galerias e, assim, pontuou entendimentos e reflexões acerca das produções artísticas que haviam abandonado a “representação”, partindo para a “apresentação”, incorporando a ideia de performance e teatro relacionada à matéria. Como propositor do termo “Arte Povera”, ele estrategicamente interveio na cena artística italiana e contribuiu com alguns artistas para promover essa nova linguagem. O crítico e curador pôs em prática seus métodos quando identificou o que unia artistas como Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Giovanni Anselmo:

[...] art, life, politics poveri are not apparent or theoretical, they do not believe in putting themselves on show, they do not abandon themselves in their definitions, not believing in art, life, politics poveri, they do not have as an objective the process of the representation of life, they want only to feel, know, perform that which is real, understanding that what is important is not life, work, action, but the condition in which life, work and action develop themselves. (CELANT, 1969 *apud* HARRISON *et alii*, 2003, p. 900)

Diante da permanente relação entre o visual e o verbal, que promulga o estatuto da crítica e o ingresso da palavra do artista nesse domínio, parece coerente indagar que mudanças de atitude ocorreram na crítica de arte e na produção artística e o que se modificou em ambas as partes no tocante aos diálogos, trocas e exercícios estéticos que as relacionam. Para Danto, passada a “Era dos Manifestos”, outro paradigma se construía, porém imune às tentativas dos universalismos na arte. Um pluralismo estrutural marcava o fim das grandes narrativas:

[...] uma Babel de conversações artísticas não-convergentes.
Minha própria percepção de um final sugere que foi a notável disjunção da atividade artística por todo o setor que forneceu a evidência que a narrativa greenbergiana estava encerrada e de que a arte havia entrado no que se pode chamar de estágio pós narrativo. [...]
O mundo da arte pluralista exige uma crítica de arte pluralista, e isso significa, em minha concepção, uma crítica que não depende de uma narrativa histórica excludente, mas que toma cada obra em seus próprios termos, em termos de suas causas, de seus significados, de suas referências e do modo como esses itens são materialmente incorporados e como devem ser compreendidos. (DANTO, 2006, p. 164-167)

É o próprio Danto (2006) que comenta que a única coisa que o crítico poderia fazer nesse momento seria comentar o que estava vendo, ao invés de contrapor modelos, negá-los ou julgá-los inapropriados. A crítica contemporânea viu-se em estado de modificação, sem dúvida, pela ausência de orientações unificadas e de uma noção de arte estabilizada às quais recorrer. Assim, não só a história dos estilos artísticos e a análise das técnicas bastariam à crítica, mas inserir-se no campo híbrido de construção dos significados artísticos, considerando e aderindo aos comentários e relações sobre os processos, identificando-os e promovendo enlaces com outras disciplinas, com as atividades desempenhadas na vida, com a teia histórico-sócio-cultural, que se afrouxa e se expande, fazendo emergir e interpenetrando outras possibilidades para o próprio sistema artístico.

Se, por descuido, ignorância ou arrogância, a crítica de arte custou a aproximar-se dos artistas e reconhecer o teor de suas obras, escritos e das narrativas ou relatos de processos e intenções, parece que aos poucos uma mudança de atitude ocorre. Battcock (2008) afirma que, sem o contato com o artista, com as narrativas acerca do processo que o guiou, torna-se impossível enfatizar as condições de construção da obra e, portanto, emitir algum conhecimento sobre ela. Nesse sentido, a abordagem aos escritos também se posiciona como uma forma de contato, de aproximação, de embate e entendimento das obras. A “[...] nova crítica baseia-se solidamente no contato direto e próximo com os artistas e com as obras de arte de que se ocupa, e constitui excelente fonte material para o estabelecimento de um panorama geral da nova arte em todas as suas várias formas” (BATTCKOCK, 2008, p. 18).

Nesse processo de aproximação, Monica Zielinsky (2009, p. 95) afirma que a identidade da atividade da crítica provém do “âmago da criação”, dialogando profundamente com “as relações que os criadores articulam, com a história da arte, as lacunas existentes sobre suas referências [...]”. E observa que críticos passaram a buscar colaborações com os artistas para a escritura de seus textos, a partir da recolha de depoimentos acerca dos processos de criação e sobre suas escolhas de inserção pública. Prova disso talvez sejam as compilações, ontologias, coletâneas, reedições de livros e fac-símiles de revistas, de textos de artistas que revelam a atenção despendida a esse material. Para citar apenas alguns poucos exemplos: a publicação de textos de artistas na coleção *Art in Theory* (1992) editados pela Blackwell Publishing; “Theories and documents of Contemporary art – a sourcebook of artists’ writings” (1996), editado pela University of California Press; “Art conceptuel: une entologie” (2008), editada pela Éditions Mix; “Escritos de artistas – anos 60 e 70”, editado pela Jorge Zahar Editor; “Conceptual art: a critical anthology” (1999), editada pela Mit Press; “Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing” (2011), editado por Northwestern University Press; a tradução e edição das notas da “White Box” de Marcel Duchamp, por Richard Hamilton e Ecke Bonk; as iniciativas da editora independente Alias, do artista Damián Ortega, que tem como objetivo difundir “la obra y el pensamiento de autores particularmente significativos para el arte contemporáneo. Creaciones que,

por razones y circunstancias difíciles de enumerar en este espacio, no han sido traducidas, impresas y difundidas en habla hispana”⁵.

Nesse sentido, podem-se apontar alterações na atividade crítica (que também quer compreender a si mesma) em um contexto em que é rejeitada a mera aplicação de teorias e conceitos preconcebidos, sobretudo porque os métodos e os modelos anteriores já não funcionam – a tradição do pensamento moderno no fazer da crítica e a contemplação essencialmente estética desmoronaram, e a arte interroga-se e exercita a todo instante “o que é arte”. Enquanto as reflexões textualizadas por artistas introduzem outra natureza de articulação com os discursos críticos, e mesmo com os próprios críticos, e a publicação de escritos de artistas promulga também outras modalidades de comentário e análise das produções artísticas, parece que novamente a atividade crítica se vê em estágio de transformação.

Ao que indica Morin, as disciplinas do conhecimento humano chegam a um momento em que se faz necessária a autorreflexão, pois “adquirem todos os vícios da especialização sem nenhuma de suas vantagens” (2010, p. 17), efetivando-se na verificação de dados, na busca de “verdades”, na produção de postulados hegemônicos, glorificando-se por fornecer atestados corretos, ou seja, reduzindo-se, especializando-se e, portanto, simplificando-se.

De toda parte surge a necessidade de um princípio de explicação mais rico do que o princípio de simplificação (separação/redução), que podemos denominar princípio de complexidade. É certo que ele se baseia na necessidade de distinguir e de analisar, como o precedente, mas, além disso, procura estabelecer a comunicação entre aquilo que é distinguido: o objeto e o ambiente, a coisa observada e o seu observador. [...]

Trata-se, doravante, de procurar a comunicação entre a esfera dos objetos e a dos sujeitos que concebem esses objetos. (MORIN, 2010, p. 30-31)

Assim, o que se pressupõe é que a crítica de arte, possivelmente, enfrentou dramas e reconfigurou seus modos de ação diante de uma enxurrada de textos de artistas e viu-se quase obrigada a passar por um processo autorreflexivo – uma vontade cognitiva que questiona seu próprio fazer, como nas palavras de Mário Pedrosa: “o crítico vive, pois, em revolução permanente” (PEDROSA, 1968 *apud* PEDROSA, 1972, p. 233). Tal hipótese avança ao colocar ainda outras questões: que interrogações o exercício da crítica de arte permanece lançando ao seu fazer quando encara a arte, quais são seus procedimentos e como os reinventa e quais suas intenções nesse campo múltiplo de atuações? Em todas essas questões, examinar os vínculos entre crítica e criação e entre críticos e artistas parece ser apenas um fio de um novelo infundável.

5 Trecho do editorial de Damián Ortega, disponível em <http://aliaseditorial.com/colecciones/>. Último acesso em 25 abr. 2018

Referências

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BORDINI, Silvia. Artists and Critics: Notes on the Debate in the 1950s and 1960s. In: CAVAZZINI, Emma (Ed.). **Art of the Twentieth Century: The Birth of Contemporary Art**. Milão: Skira editore, 2007.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: A Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- FARKAS, Solange Oliveira (direção e curadoria geral). **A revolução somos nós**. São Paulo: Sesc Pompéia, 2010.
- FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas**: anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FILLIOU, Robert. **The Eternal Network Presents Robert Filliou**. Hannover: Sprengel – Museum Hannover, 1984.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Eds.). **Art in Theory, 1900-1990**. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PEDROSA, Mario. **Mundo, Homem, Arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da Criação** – Construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte: 2006.
- SMITHSON, Robert. **Robert Smithson: The Collected Writings**. Edição de Jack Flam. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996.
- TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- WEINER, Lawrence. **Having Been Said**. Writings & Interviews of Lawrence Weiner 1968-2003. Edição de Gerti Fietzek e Gregor Stemrich. Ostfildern, Alemanha: Hatje Cantz, 2004.
- _____. **Lawrence Weiner**. Londres: Phaidon Press, 1998.
- ZIELINSKY, Mônica. Criação e crítica: substâncias da arte. In: FERREIRA, G.; PESSOA, F. **Criação e Crítica**. Seminários Internacionais Museu Vale 2009. Vitória: Museu Vale, 2009. Disponível em: <https://doczz.com.br/doc/265450/criação-e-crítica---substâncias-da-arte>