

# Teorias e Documentos da Arte Contemporânea - Um livro-fonte de escritos de artistas

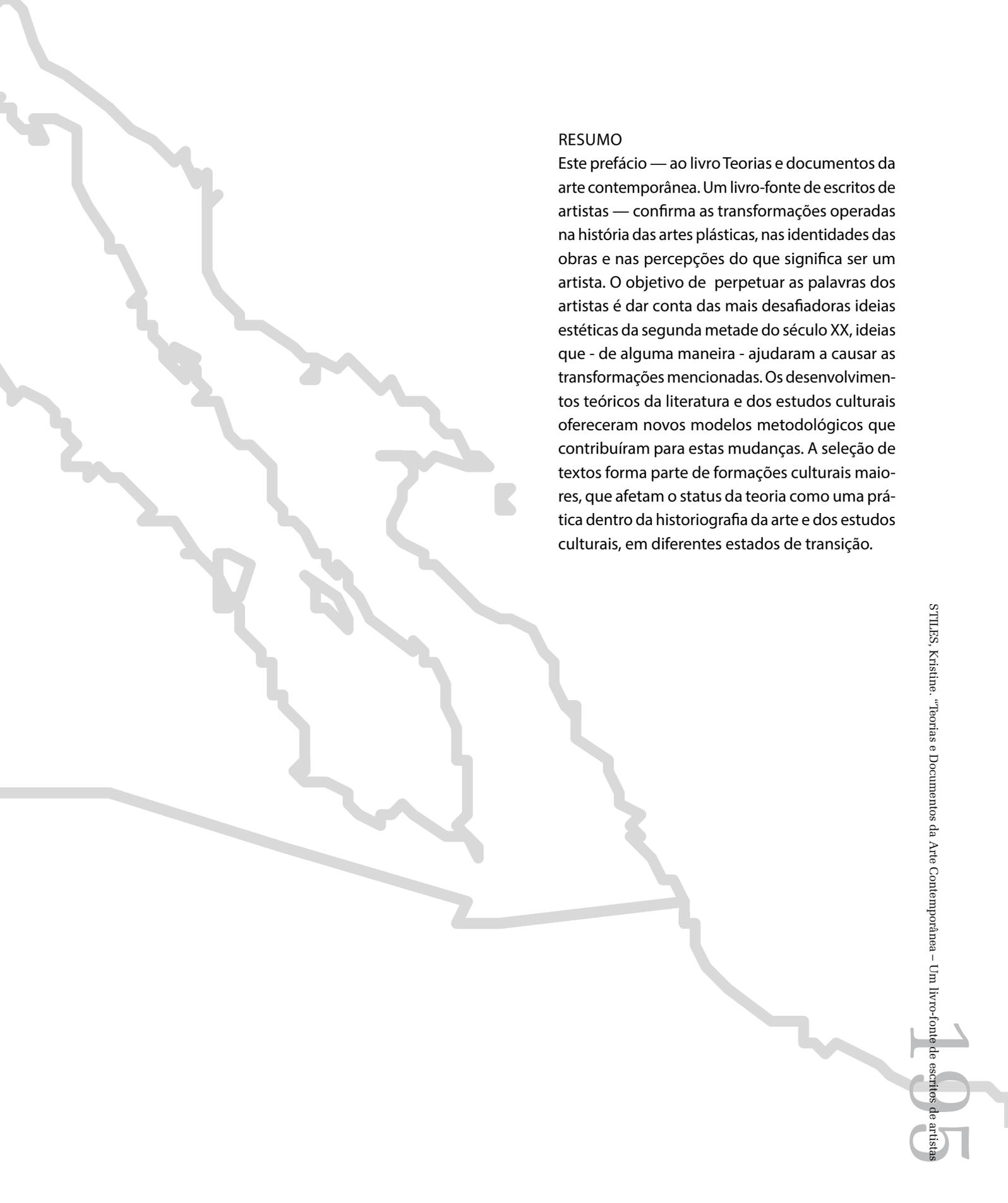
INTRODUÇÃO GERAL  
Kristine Stiles

Tradução de Mário Azevedo (2006/2007)

## Kristine Stiles

É Ph.D. pela University of California, Berkeley. Seu principal campo de pesquisa é a arte contemporânea global, com foco na arte da performance e em outras práticas artísticas interdisciplinares e experimentais. Sua pesquisa se centra nas representações globais de violência trauma e destruição. Começou a trabalhar recentemente com estudos sobre animais.

Recebeu um Doutorado em Artes honorário pelo Darlington College of Arts e The University of Plymouth, England in 2005.



## RESUMO

Este prefácio — ao livro *Teorias e documentos da arte contemporânea*. Um livro-fonte de escritos de artistas — confirma as transformações operadas na história das artes plásticas, nas identidades das obras e nas percepções do que significa ser um artista. O objetivo de perpetuar as palavras dos artistas é dar conta das mais desafiadoras ideias estéticas da segunda metade do século XX, ideias que - de alguma maneira - ajudaram a causar as transformações mencionadas. Os desenvolvimentos teóricos da literatura e dos estudos culturais ofereceram novos modelos metodológicos que contribuíram para estas mudanças. A seleção de textos forma parte de formações culturais maiores, que afetam o status da teoria como uma prática dentro da historiografia da arte e dos estudos culturais, em diferentes estados de transição.

*Em uma condição de dúvida inflexível, pede-se uma explicação - quando tudo que se quer é que alguém lhe explique alguma coisa.*

*E pede-se que você tenha propósitos - quando você está aprendendo a aceitar que nunca irá surgir um propósito.*

*E pede-se que você faça uma declaração de intenções – quando sua cabeça se perturba com todas as afirmações flutuantes do passado (instantânea e meticulosamente destruído), que você usa constantemente como evidência contra você mesmo, com escárnio crescente.*

(Mark Boyle, *Jornada à Superfície da Terra*, 1969).

A arte e a história da arte passaram por mudanças significativas desde a metade do século XX. Os artistas estão tomados por dúvidas e os métodos teóricos e metodológicos da história da arte têm sido escrutinados por, pelo menos, três décadas de estudos. Ao mesmo tempo, o campo teórico agora exerce um enorme poder institucional e cultural. Contudo, apesar da abundância de teorias estéticas publicadas por artistas desde a Segunda Guerra Mundial, e da onipresença do esclarecimento teórico<sup>1</sup> em geral, o estudo dos textos de artistas diminuiu. Este livro surge num final de século e de milênio<sup>2</sup>, momento marcado por profundas mudanças. Como Mark Boyle (um dos inventores do *happening* na Inglaterra) astutamente observou sobre sua própria intenção de explicar, este livro é uma evidência contra seus autores.

Mas este livro também confirma transformações sem precedentes na história das artes plásticas, das identidades das obras e das percepções do que significa ser um artista. Ele registra muitas das mais desafiadoras ideias estéticas da segunda metade do século XX, que – de alguma maneira – realmente ajudaram a causar as transformações mencionadas. Na busca de meios para entender tais transformações, teóricos – tanto nas áreas de humanidades quanto nas ciências – têm citado repetidamente o conceito de “mudança de paradigma”, de Thomas Kuhn (*A Estrutura das Revoluções Científicas*, 1962), a fim de explicar como as permutações, quebras e modificações nos fundamentos epistemológicos de uma disciplina alteram sua prática e suas crenças. De modo semelhante, desenvolvimentos teóricos na literatura e em outros estudos culturais ofereceram novos modelos metodológicos, contribuindo bastante para essas mudanças. Esta seleção de textos aqui apresentada é também uma parte integral de formações culturais maiores que afetam o *status* da teoria como uma prática dentro da historiografia da arte e dos estudos culturais, em diferentes estados de transição. Uma visão geral e superficial das práticas intelectuais adjacentes e da história

da arte, contra as quais estes textos precisam ser considerados está, então, em ordem<sup>3</sup>.

No final dos anos 1950, com o advento da *Pop Art*, dos *happenings* e da arte conceitual, os artistas iniciaram uma varredura das instituições de arte e história da arte, então dominadas pela crítica formalista de Clement Greenberg. Mesmo discutível, ele foi o crítico mais influente no período pós-45 e popularizou o termo modernismo, que aplicou a uma ampla variedade de práticas artísticas e tipos de representação. Em seus ensaios *Vanguarda e Kitsch* (1939) e *Rumo a um novo Laocoonte* (1940), Greenberg começou a definir as características de sua estética, argumentando que a arte avançada progredira de uma menor para uma maior complexidade. Assim, o objeto autônomo resultante funcionava como um modo de resistência cultural às tendências totalitárias, tanto de direita quanto de esquerda, e à degradação dos valores pelo *kitsch* (o termo alemão para produtos de consumo descartáveis e de design pobre, de domínio popular). No ensaio *Pintura Modernista* (1960/61) – elaborando e reafirmando o modelo estético trans-histórico de Immanuel Kant – ele escreveu:

A essência do Modernismo repousa [...] sobre o uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina. O que tinha que ser exibido e tornar-se explícito era o que era único e irreduzível, não somente na arte em geral, mas também em cada tipo particular de arte. Cada tipo de arte tinha que determinar, através de operações peculiares a seu campo, os efeitos peculiares e exclusivos dela mesma.

Greenberg requisitava que cada meio artístico se tornasse autoreferencial, despido de todos os elementos alheios (inclusive da narrativa e da ilu-

ção), tornando-se capaz de mover-se da essência abstrata para a universal. Essa visão é resumida em seu comentário sobre os objetivos, condições e trajetórias desta pintura avançada: “Por agora, parece já estar estabelecido que a irreduzibilidade da arte pictórica consiste em duas convenções ou normas constitutivas: a planaridade e a sua delimitação”. Ele apresentou um conceito que jogou por terra os projetos multifacetados das vanguardas históricas europeias, resultando em um modernismo homogêneo, privado de engajamento político e social. Essa redução não conseguiu refletir nem a complexa situação histórica, nem as ricas formas nas quais o meio cresceu a partir da tradição nas primeiras décadas do século XX. Apesar da pobreza de sua versão de modernismo, a sua fórmula tem sido amplamente adaptada<sup>4</sup> para caracterizar as vanguardas pré-45, por acadêmicos, críticos e estudantes.

Exaustivamente debatido pelas ciências humanas e ciências sociais – por teóricos que se valeram tanto do modelo de modernismo quanto do de pós-modernismo – o *paradigma modernista* é geralmente entendido como reflexo do humanismo liberal e racional, sob uma crença no progresso estabelecida durante o Iluminismo. Essa perspectiva pressupõe a possibilidade da objetividade baseada em valores transcendentais, fundamentais, intrínsecos e universais (ou clássicos), em objetos, textos e ações essenciais, autônomos e autosuficientes. Em contraste, a perspectiva pós-modernista vê estes mesmos constructos como contingentes, insuficientes e incapazes de transcendência; entendendo o progresso como um conceito teleológico que empresta coerência narrativa para as mudanças ao longo do tempo.

O advento da contingência pós-modernista colocou a objetividade modernista em dúvida. A

subjetividade e a identidade humanas não eram mais entendidas como unificadas, mas vistas como polimorfos, fragmentadas e descentradas. Enquanto que no modernismo os significados de signos e símbolos eram relativamente fixos, o pós-modernismo desconstruiu os signos, estabelecendo-os como ambíguos, arbitrários e cambiantes. O pós-modernismo entendeu as esferas da cultura como interconectadas, e o conhecimento como algo construído e determinado por relações de poder. A homogeneidade do discurso universal e privilegiado do modernismo deu lugar a uma concepção de heterogeneidade social e às perspectivas multiculturais que requerem atenção constante aos termos de gênero, sexualidade, classe e raça: a crença modernista, na verdade, foi substituída por alternativas que variam do relativismo radical a conceitos negociados de verdade. De acordo com Frederic Jameson, um dos principais apologistas do pós-modernismo, tratava-se de um:

conceito mediador [...], descritivo de uma série inteira de fenômenos culturais diferentes [...], um princípio para a análise de textos culturais [...], um sistema de trabalho que pode mostrar a função ideológica geral de todas estas características tomadas em conjunto.

Indiferente do debate mundial relativo a esses pontos de vista, poucos duvidaram que uma mudança epistemológica estava, então, em processo. A expansão sem precedentes dos meios<sup>5</sup> no campo das artes contribuiu, pelo menos em parte, para a alteração da categoria das *artes visuais*, que agora abrange desde a pintura e a escultura até formas híbridas e materiais anteriormente impensados: o corpo humano nas performances, meios invisíveis (gases e feixes de luzes), energia (eletricidade e *telepatia*), projetos em grandes dimensões e *earthworks* (em cenários distantes ou centros urbanos), intervenções em instituições políticas e sociais ou mesmo trabalhos em computadores e outros tipos de aparelhagens eletrônicas, incluindo a rede (internet) e as realidades virtuais. Os artistas criaram cartões postais, discos e livros (que diferem dos tradicionais *livres d'artistes*<sup>6</sup>) e começaram a utilizar a fotografia, o filme e o vídeo, antes marginalizados, e agora cada vez mais aceitos. Essas mudanças fizeram emergir, na mesma proporção, uma vasta literatura na qual os artistas discutiram suas intenções e valores.

As suas estratégias teóricas foram tão instrumentais quanto seus trabalhos artísticos ao conduzir os debates sobre esses pontos de vista, adaptando uma seleção de práticas textuais que variam de manifestos a descrições

expositivas de projetos, de afirmações breves e longas, de releases para a imprensa a poemas, diários e cartas, de propósitos grandiosos a práticas mais convencionais, como entrevistas, painéis e simpósios. A entrevista era particularmente popular nas numerosas revistas especializadas que proliferaram nas décadas de 1970 e 80, publicadas e editadas por artistas. Por um lado, elas criavam acesso a um pensamento espontâneo, inacessível em discursos teóricos mais autoconscientes, mas por outro, raramente se conduziam com o mesmo rigor da escrita crítica. Diálogos, como o que houve entre o escultor Carl André e o fotógrafo Hollis Frampton, ainda forneciam um tipo de texto especial. Há ainda outros que se situam no espaço entre os gêneros literário e artístico, tornando-se tanto arte quanto teoria. Finalmente, alguns artistas nem escreveram e nem deram entrevistas: Cy Twombly é um exemplo (os comentários sobre ele neste livro são feitos pelo poeta e crítico Heiner Bastian). Mas o silêncio é também instrutivo e serve como um documento significativamente cultural, sobretudo em um período no qual as vozes são tão abundantes.

Mais atualmente – desconsiderando sua profusão noutras épocas – os escritos dos artistas têm sido negligenciados, apesar deles consistirem em um reexame bastante completo das práticas metodológicas e teóricas da história da arte, que remonta aos anos 1970. Os historiadores da arte tornaram-se especialmente céticos com relação às suposições herdadas que guiaram sua profissão durante esse período. Timothy Clark, por exemplo, propôs revisões na metodologia da história da arte: ao advogar uma construção da história da arte fundamentada no ambiente sócio-político, ele ofereceu um claro desafio ao formalismo greenbergiano. Em 1977, Svetlana Alpers identificou e desafiou três conceitos fundamentais que formatavam a história da arte: a centralidade da autoridade artística individual, sua ligação à criação de objetos únicos e a posição hierárquica da pintura e da escultura na produção cultural, perguntando: “A Arte é História?”.

Essas questões finalmente permearam as Academias na década de 1980. Norman Bryson (diretor de Estudos Ingleses no *King's College*, Cambridge) reclamou do triste fato da história da arte estar presa ao rastro do estudo de outras artes. Ele atribuía essa condição à falha dos historiadores da arte em “canalizar suas energias [...] em uma escrita analítica”. Em 1982, o *Art Journal* dedicou uma edição especial à “Crise da Disciplina”, e Richard Spear (editor do *Art Bulletin*, da *College Art Association*), em 1986, inaugurou uma importante série sobre o estado da pesquisa histórica da arte. William Hood, convidado a escrever sobre a Renascença, disseminou um incômodo no

campo artístico ao observar que: enquanto os escritores sobre a arte desse período “podiam trabalhar na confortável segurança de saber que nem eles e nem seus leitores questionavam seriamente sua competência [...], os escritores modernos [...] não podem mais se abrigar em uma mesma autoconfiança”. A insegurança expressa nas suas palavras cresceu ainda mais quando o Marxismo – que já havia sido o mais formidável oponente teórico do formalismo – também foi colocado em questão com o fim da Guerra Fria, marcado pela queda do Muro de Berlim, em 1989.

Essa instabilidade geral, contudo, estimulou um debate vigoroso sobre a metodologia e a aplicação da teoria crítica para a historiografia da arte. Como uma combinação interdisciplinar de constructos teóricos derivados da linguística, da semiótica, do Marxismo, do feminismo, da Antropologia, da história social, da Psicanálise e de outras disciplinas, as novas teorias críticas juntaram a filosofia pós-estruturalista a uma crítica do Iluminismo. Juntos, esses conceitos formavam a base do pós-modernismo e sua teoria crítica recebeu uma legitimação acadêmica tão ampla na década de 1980 que W. Mitchell (da *University of Chicago*) pode afirmar, em 1985:

Qualquer departamento de literatura que não tenha um *teórico* deste tipo em sua faculdade está claramente fora de compasso, devido à hipótese geral de que *todo mundo* tem uma teoria que governa sua prática, e a única questão é se ele está consciente ou não a respeito desta teoria.

Uma verdadeira indústria teórica emergiu nos anos 1980, não de todo desvinculada da *indústria cultural* descrita pelos filósofos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer nos anos 1940. Ela

absorveu para si mesma muitos modos de produção e valor intelectual no discurso acadêmico e confirmou a suspeita do filósofo alemão Hans Magnus Enzensberger de que a indústria cultural estava conectada à produção de uma indústria da consciência. Originariamente uma poderosa ferramenta de análise, tal teoria crítica se reduziu a pouco mais do que uma forma retórica discursiva, devido à sua superprodução nas escolas e universidades<sup>7</sup>, desarmando-a e reabsorvendo-a na máquina da própria linguagem da indústria da teoria. O crítico literário Edward Said descreveu maravilhosamente este fenômeno como a conversação auto-absorvida dos 3.000<sup>8</sup> especialistas escrevendo para eles mesmos.

É um paradoxo da história intelectual que a teoria tenha obtido essa hegemonia precisamente durante o período no qual a autoridade sobrepujava a autoria. Roland Barthes (em *A morte do autor*, 1968), despersonalizou o autor e deu autoridade somente para a linguagem e Michel Foucault (em *O que é um autor?*, 1969), argumentou que o autor é necessário somente para a “existência, circulação e operação dos discursos”, o que subsume<sup>9</sup> o autor. Ironicamente, sendo os autores que colocaram a autoridade fora da autoria, ambos asseguraram a si mesmos precisamente no campo de sua negação.

Em 1943, apenas 20 anos antes, a autoridade artística podia ainda ser afirmada com a confiança expressa por Adolph Gottlieb e Mark Rothko que escreveram: “Enquanto artistas, nossa função é fazer com que o espectador veja o mundo à *nossa* maneira e não à *sua* maneira”. Em 1966, Allan Kaprow (um dos criadores do *happening* nos Estados Unidos) revelou um tipo de humor totalmente alterado, declarando: “antes, a tarefa do artista era fazer boa arte; agora é evitar fazer arte de

qualquer tipo. Antes, o público e a crítica tinham que ser provados<sup>10</sup>, agora esta última está cheia de autoridade e os artistas, cheios de dúvidas". Não importa o quão penetrante seja a dúvida de Kaprow, nos anos 1980 até mesmo a autoridade tinha se tornado *ficção*, termo usado por Brian Wallis (editor da *Art in America*) para descrever os escritos de artistas incluídos em seu "Alegorias Malditas" (*Blasted Allegories*).

Ao invés de inovação estética, estes escritores empregam a apropriação e a reinscrição de vozes, estilos e gêneros existentes; no lugar da coerência do texto convencional, eles favorecem uma forma que é fragmentária, inconclusiva, digressiva e interpenetrada por outros textos; no lugar do autor onipotente eles reconhecem uma coletividade de vozes e uma participação ativa do leitor; no lugar do novo e do original, eles aceitam um entendimento da linguagem e de histórias "já escritas" e formatadas por condições políticas e sociais.

Certamente, sua colocação encontrou eco na teoria crítica que questionava o *status* do texto, o papel dos sujeitos que falavam ou que são atualizados através destes, além da hipótese de que os textos não representam mais objetos despersonalizados de discurso objetivo.

No início dos anos 1990, os teóricos vacilaram entre usar a teoria como âncora por um lado e, por outro, constatar um miasma cambiante de textos em circulação, significando uma ausência de força e uma profunda desinformação. Isso porque, se os autores não têm autoridade sobre o relacionamento entre seu trabalho e suas ideias – questões filosóficas sobre a falácia intencional (e as pretensões acerca da objetividade), entretanto – quem tem? O que significa negar a auten-

ticidade do artista como sujeito de seu próprio discurso ou ficcionalizar seu pensamento? Seria para achatar as diferenças entre a linearidade cognitiva, a narrativa, a estrutura argumentativa e a sincronia da representação pictórica de um texto (que simultaneamente apela para a visão, na qual "o conhecimento torna-se centralizado, abstrato e distanciado", e toca naquilo em que a "experiência é múltipla, concreta e próxima, ao alcance das mãos")?

De acordo com a observação de Henry Gates Jr., em "O macaco significante" (*The Signifying Monkey*), seu estudo balizador sobre a literatura afro-americana: "A teoria pode servir para mistificar e distanciar os leitores do texto primário que deveria ser – deve ser – a primeira preocupação da crítica." Ou, como escreveu Bertold Brecht: "Deve-se perguntar aos meios quais serão os fins". A atenção de Edward Said para a relação entre poder e conhecimento, em um período histórico em que as teorias acadêmicas predominavam, é instrutiva: "Conhecimento [...] significa pesquisar uma civilização desde a sua origem até [...] seu declínio, o que significa *ser capaz de fazer aquilo*" (ênfase do autor). Criar conhecimento é, então, assumir *a priori* uma posição superior em relação ao objeto sob observação; é colocar este objeto em posição vulnerável à investigação, transformando-o em um fato estável que possa ser dominado – "ter autoridade sobre ele [...] como nós o conhecemos." Nesse sentido, o valor instrumental da teoria crítica no final do século XX reconfigurou as relações entre artistas, críticos e historiadores da arte em ampla medida, porque a teoria assumiu uma posição superior à arte. "A coisa mais importante sobre teoria", notou Said, "era que ela funcionava bem, mesmo cambaleante".

A substituição da autoridade autoral pela teoria teve sucesso particularmente na área dos *textos de artistas*, uma categoria de teoria à qual as novas práticas metodológicas e teóricas raramente têm sido aplicadas. Assim, negligenciar algo é uma das forças mais poderosas (e quase invisível) para a manutenção da autoridade, um fato ilustrado por uma das piadas padrão entre os historiadores: “O melhor artista é um artista morto”, pois eles não retrucam. Os significados da teoria e da arte do artista ausente podem ser cooptados e lidos através de um infinito número de narrativas, sem a autoridade contraditória de uma criatura viva, que pode se colocar. Quando a autoridade em si é negada, então a competição pela narrativa *mais artística* é uma competição pela autoridade, sobre o texto e sobre o trabalho artístico. Em outras palavras, a crítica pode reter a voz autoral então.

Artistas vivos debatem, rejeitam e refutam diretamente interpretações sobre seu trabalho. Isso é precisamente o que Georgia O’Keeffe fez durante sua vida, ao negar repetidamente a interpretação, tanto do conteúdo erótico, quanto da intenção feminista de seu trabalho. Andy Warhol, embora notório por afirmar veementemente que tanto sua identidade quanto seu trabalho seriam espelhos pelos quais qualquer reflexo podia passar, também reconheceu que “você não pode argumentar com seu *scrapbook*”<sup>11</sup> (frase que serve de título para o primeiro capítulo de “A Filosofia de Andy Warhol”, de 1975). Embora ele tentasse, nas palavras de Gertrude Stein, criar uma pessoa de “nenhum lugar, num lugar”, o álbum de recortes ou o diário (no seu caso específico, inclusive), assim como seus outros escritos, refutam a ausência e retêm a autoridade para metonimicamente se conectar à evidência material de sua vida, independente de como esta imagem tenha sido construída.

A falha nas referências às questões levantadas pelas teorias dos artistas é particularmente óbvia quando se considera o vasto *corpus* de escritos de artistas que foram pioneiros, entre outros gêneros, na arte conceitual. Aceita-se que a discussão crítica sobre esses textos não exista, de fato, na literatura e em outros estudos culturais (que tomam trabalhos artísticos como sujeitos de suas investigações, cada vez mais). Mas a inexistência desses exames na história da arte é indesculpável, ao mesmo tempo que urgente<sup>12</sup>.

Ainda mais problemática é a questão que se coloca quando um texto (assim como um trabalho de arte conceitual) se transforma em um objeto artístico. Simultaneamente texto e objeto, essa obra é também o objeto de um discurso teórico. Assim, ele é frequentemente sub-resumido em um conceito de arte herdado do Romantismo, no qual os artistas e seus trabalhos são considerados subjetivos, intuitivos e irracionais. Isto é, o texto-objeto enquanto obra de arte é removido de sua autoridade convencional como linguagem teórica, como um instrumento da razão.

Como foi apontada por Alison Jaggar (teórica do feminismo), a tradição filosófica ocidental identifica as emoções “como potencialmente ou verdadeiramente subversivas do conhecimento”, e, sobretudo “a razão, ao invés da emoção, tem sido considerada como uma faculdade indispensável para a aquisição do conhecimento.” Assim, quando a teoria dos artistas torna-se arte, considera-se a emoção como triunfante sobre a razão e o conhecimento.

As reflexões do filósofo francês Jean-François Lyotard sobre a coletânea de escritos de Joseph Kosuth oferecem uma perspectiva acerca do problema de como a epistemologia ocidental inscreve profundas divisões entre a razão (como expressa na linguagem) e a emoção (como transmitida pela arte):

Kosuth pode escrever textos teóricos, porque ele sabe que este tipo de escrito, apesar de sua veemente afirmação referencial e cognitiva, também concilia um pouco de gestual e resíduo<sup>13</sup> – e isto não é mais transparente que uma figura [...]. Porque comentar – isto é, pensar e escrever – é novamente e já uma arte.

Ao colocar em questão a habilidade do artista para racionalizar as coisas enquanto um teórico, por força de sua atuação como um artista (embora Lyotard faça – nas condições psicológicas da subjetividade – referências à fonte original tanto da escrita quanto do fazer artístico) ele corre o risco de relegar a teoria de Kosuth (da qual ele parte, por citações) à uma forma de discurso intercambiável com a emoção. Este ceticismo é sutil, mas perceptível, e *abre à força*<sup>14</sup> a teoria de Kosuth ao minar suas bases em sistemas lógicos e filosóficos de conhecimento. A absorção de qualquer artista, tanto da teoria quanto da prática em uma produção contínua, modifica os termos da argumentação.

Em 1969, Kosuth colocou em questão a responsabilidade do artista pelo significado de seu trabalho, quando citou uma declaração de Richard Serra: “Eu não faço arte, estou engajado em uma atividade; e se alguém quer chamá-la de arte, é problema desta pessoa, mas não está ao meu alcance decidir sobre isto. Isso tudo é percebido depois.” Kosuth comentou que Serra

está muito consciente das implicações de seu trabalho. Se ele está, na verdade, somente explorando o que as condutas fazem, porque alguém deveria pensar sobre seu trabalho como arte? Se ele não assume a responsabilidade sobre o fato de isso ser arte, quem pode, ou deveria fazê-lo? [...] Como é então que nós sabemos sobre sua atividade? Porque ele nos disse que isto é arte, através de suas ações após sua atividade ter ocorrido; quer dizer, pelo fato de que ele – ou seu trabalho – está em várias galerias e coloca o resíduo físico de sua atividade em vários museus (e as vende para colecionadores de arte).

Kosuth subestimou o quanto podem ser problemáticas e contraditórias as declarações de um artista; mas também enfatizou o quanto um texto contribui para o significado de uma obra e em qual extensão um artista é responsável pela sua recepção, histórica e institucional.

As afirmações e teorias de artistas são uma parte da evidência material e do aparato conceitual de seu trabalho, devendo ser entendidas como um componente integral da teoria artística, histórica e crítica. Os textos de artistas fornecem acesso à reconstituição de discursos textuais e visuais específicos de cada cultura (especialmente onde outros tipos de informações que colaboram para esta reconstrução estão ausentes). Os seus textos auxiliam a compreensão das relações entre o fazer artístico e a história, mesmo que o significado seja indeterminado e os textos (assim como as imagens visuais) não sejam referentes fixos. Dessa maneira, explicações teóricas podem variar de leituras interpretativas

multifacetadas sobre a intenção até métodos positivistas que fornecem narrativas aparentemente coerentes acerca de evidências empíricas. Aonde quer que a teoria apareça nesse espectro, os textos recapturam o discurso sobre as relações sociais e a função da arte na cultura, questões sobre a tentativa de interpretação. As práticas textuais dos artistas são parte da construção do conhecimento visual tanto quanto os próprios trabalhos artísticos.

A arte é culturalmente determinada e muda com o tempo. Mas também possui um elemento filosófico, conforme Lyotard, e este “sempre [...] se torna uma verdade transistórica que questiona o que a arte coloca em jogo”. E ele acredita que o que a arte coloca em jogo “é algo extraordinariamente sério e leva a um interesse primário na questão filosófica mais fundamental: Porque algo acontece ao invés de nada?”.

As teorias dos artistas fornecem múltiplas vias de acesso tanto à alusão a-histórica, quanto às alusões historicamente específicas da arte, para não mencionar o papel primário que elas desempenham na compreensão do trabalho em si. Em um período carregado de condições sociais e culturais contraditórias, ideologias políticas e práticas textuais e visuais tão diversas, as teorias dos artistas – o que eles escrevem ou declaram – são parte do processo através do qual a cognição e a percepção tornam-se um registro da consciência e da condição humana. E, como a última frase do *Group Material* afirma, no último texto selecionado neste livro: “Nós convidamos a todos a questionar toda a cultura que tomamos como certa”; e assim a asserção e a imaginação dos artistas possibilitam uma visão mais responsável da cultura. Por esta razão é que as teorias e documentos deste livro são uma evidência do que acontece ao invés do nada.

•

## NOTAS

<sup>1</sup> A tradução literal seria *ubiquidade da exegese teórica* – conjunção de termos que soam pedantes nessa circunstância – substituída por *onipresença do esclarecimento teórico*, uma expressão mais clara e corrente.

<sup>2</sup> SELZ, Peter & STILES, Kristine (Orgs.). *Theories and Documents of Contemporary art – A sourcebook of artists' writings*. Berkeley and Los Angeles: University of California, 1996. O prefácio do livro, sem assinatura, registra que ele levou mais de dez anos para ser completado.

<sup>3</sup> A expressão tem aqui o sentido de *integradas, ajustadas, consonantes*.

<sup>4</sup> Seria possível dizer também *adotada*.

<sup>5</sup> Também seria possível dizer *meios técnicos, medias, mídias*.

<sup>6</sup> Categorizados por alguns estudiosos franceses, incluindo edições de luxo com poemas e textos ilustrados, e mesmo outras modalidades de livros mais ligadas ao campo literário e/ou peça editorial.

<sup>7</sup> O termo original Academias em inglês corresponde a Escolas e Universidades em português; aqui, sua utilização evita outras dúvidas.

<sup>8</sup> Trata-se, evidentemente, de uma quantia suposta.

<sup>9</sup> Também seria possível dizer *desaparece*, submete a uma função menor.

<sup>10</sup> Supõe-se que o sentido do termo seja mostrados (à arte), expostos à produção artística, testados pelo que se mostra.

<sup>11</sup> O termo *scrapbook* não tem uma correspondência simples em português. Em sua origem, é uma espécie de caderno de notas, rascunhos e guardados que registra e/ou resgata uma memória; é mais que uma simples agenda. São álbuns confeccionados com registros de pensamentos variados, citações, fotos, recortes, adesivos e coisas aplicadas, relacionados a alguém ou algum período ou evento.

<sup>12</sup> A tradução literal seria *enquanto premência*.

<sup>13</sup> Supõe-se que o sentido expresso nos termos sejam o registro da gestualidade, sinal de demonstração e o saldo restante da ação, os seus restos significantes – ambas qualidades plásticas por excelência.

<sup>14</sup> A tradução literal da sequência seria *mina por baixo a teoria de Kosuth erodindo suas bases* – conjunção de termos que soam mal – substituída por um jogo entre palavras mais correntes, que mantêm o significado da colocação.