

## **Territórios inexatos: paradigmas de espacialidade na arte conceitual.**

FÁBIO VISNADI

■ 30

Fábio Visnadi é formado em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas no ano de 2014. Atualmente, é doutorando direto do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Sua pesquisa tem como tema a escultura minimalista dos anos 60 e 70 enquanto meridiano entre a arte moderna e contemporânea.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8402599923667945>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6559-0767>

## ■ RESUMO

O artigo é o resultado parcial de investigações realizadas acerca de paradigmas de espacialidade na arte conceitual, com base em uma metodologia experimental que procura esboçar uma morfologia do gênero através dos predicados de desmaterialização e descentralização do objeto artístico no espaço e no tempo. No presente escrito, investiga-se a maneira como a espacialidade pode se manifestar dentro da arte conceitual através de três possibilidades: o espaço absoluto, o espaço impossível e a indeterminação. Nos eixos limítrofes, esquadrinha-se a obra “Le socle du monde” de Piero Manzoni, declaração do artista italiano de que o mundo inteiro constituía uma obra de arte (representando, portanto, uma espécie de geografia absoluta), e “The space between pages 29 & 30” de Robert Barry, espécie de nûmeno que abstrai a intuição artística em prol de um espaço impossível. Nos meridianos, pesquisa-se a indeterminação espacial em obras que não contam com uma fronteira espacial pré-definida através de exemplares de Vito Acconci, Guy Debord, Richard Long, Christo e Jeanne-Claude.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Arte conceitual, espacialidade, forma, conceito.

31 ■

## ■ ABSTRACT

This article is part of the result of an investigation concerning spatial paradigms in Conceptual Art, based on an experimental methodology that seeks to draw a morphology of such artistic genre by categorizing the axes of dematerialization and decentralization of the artistic object in relation to space and time. The paper investigates the ways in which spatiality may appear within conceptual art through three possibilities: the absolute space, the impossible space and territorial indeterminacy. On the borderline axes, the paper analyzes the works “Le socle du monde” by Piero Manzoni, a statement by the Italian artist that the whole work was a work of art (thus representing a kind of absolute geography) and Robert Barry's “The Space Between Pages 29 & 30”, a kind of noumenon that abstracts artistic intuition through an impossible space. In the meridians between these hemispheres, the essay studies the spatial indeterminacy in works that do not have a predefined spatial boundary, such as some pieces by Vito Acconci, Guy Debord, Richard Long, Christo and Jeanne-Claude.

## ■ KEYWORDS

Conceptual art, spatiality, form, concept.

## 1. Delineando uma metodologia morfológica da arte conceitual

Partindo do pressuposto de que uma conceituação rigorosa da arte conceitual não deve girar somente em torno de um suposto “uso independente da linguagem ou da fotografia no lugar da pintura ou dos materiais artísticos convencionais” (RORIMER, 1999, p. 11) (tradução nossa)<sup>1</sup> ou do emprego de modalidades menos tradicionais como o vídeo ou a performance, uma vez que tal premissa confunde a recorrência na utilização de tais suportes com a própria natureza do conceitualismo (delegando à categorização do termo uma restrição histórica bem específica de *um* conceitualismo singular em *uma* determinada época) e negligencia o papel que mídias tradicionais como a pintura, escultura ou música podem ter no exame epistemológico da arte<sup>2</sup> (bem como o seu inverso, na capacidade de mídias alternativas se desenvolverem em um viés formalista) e partindo também da inferência de que essa conceituação não deve tampouco orbitar em torno de uma aplicação retroativa dos postulados conceituais em obras de arte com caráter formalista delimitado, tendo em vista que tal abrangência terminológica acabaria sendo pouco operacional como instrumento de análise (o fato de todo objeto artístico carregar consigo um viés conceitual é uma hipótese estética válida mas também, de certa forma, um truísmo, sendo uma premissa pouco vantajosa como ferramenta de investigação de uma peça que conta com ênfase conceitual em contraste com objetos eminentemente materiais) o presente artigo opta pela aplicação do postulado da arte conceitual como um gênero em que a “objetividade convencional do trabalho se desloca para uma completa desmaterialização” (ALBERRO, 1999, p. XVII) (tradução nossa)<sup>3</sup>, ou, ainda, de um gênero que prioriza os elementos conceituais do objeto em detrimento dos seus aspectos formais e o coloca como tema da obra.

É preciso ponderar, entretanto, que existem nuances e que, por mais que na arte conceitual inexista a mesma consideração de aspectos relacionais elementares vigentes em uma obra formalista (o caráter quase incontingente da função de determinada cor, forma, traço ou do material utilizado dentro de um campo autossuficiente como o interior de uma tela), seus predicados variam dentro de certa desmaterialização que ainda leva em conta o meio (obras que partem de uma série de instruções ou indicações específicas, mas com restrições precisas na possibilidade de seus resultados)<sup>4</sup> à completa desmaterialização, passando por variadas gradações dentro desse espectro. Para investigar tais possibilidades conceituais, o artigo parte de uma metodologia própria ainda experimental que busca teorizar acerca de dois eixos da arte conceitual e as transições possíveis em cada hemisfério, procurando assistir tanto ao artista quanto ao pesquisador no raio de ferramentas disponíveis para a criação de uma determinada obra. Tal metodologia levaria em conta, em certo momento, um eixo que transita entre um

<sup>1</sup> No original: The independent use of language and/or photography in place of paint or conventional ‘art’ materials (RORIMER, 1999, p. 11).

<sup>2</sup> Exemplos canônicos de obras de arte conceituais realizadas dentro do enquadramento da pintura incluem “Everything is Purged from This Painting But Art”, de John Baldessari (1968) e “Erased De Kooning Drawing”, de Robert Rauschenberg (1953).

<sup>3</sup> No original: The conventional objectness of the artwork toward the threshold of a complete dematerialization (ALBERRO, 1999, p. XVII).

<sup>4</sup> “Work from Instructions”, de Sol LeWitt (1971) e “A 36” x 36” Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall”, de Lawrence Weiner (1968) são amostras da possibilidade.

temperamento autográfico e outro alográfico no interior das obras, caracterizando aquele como dotado de uma condição voltada para a exigência irrestrita de sua singularidade e este para as suas possibilidades reprodutíveis ou reinterpretáveis, ou ainda, um no qual o resultado final da obra é único e decorrente de uma expressão gestual do artista e outro em que seu caráter aberto pode variar dependendo do executante. Em outro espectro (não necessariamente posterior, mas paralelo), ela consideraria um espectro gradativo em torno da transição entre a completa materialização e a completa desmaterialização. Para o diagnóstico, lograria de certas balizas que evidenciaram o seu caráter mais ou menos material em torno de espaço e tempo, na qual uma obra no limiar da desespacialização, por exemplo, inexistiria a não ser como proposição, e uma obra limítrofe espacialmente levaria em consideração uma possibilidade espacial ampla, como o próprio planeta. O artigo em questão pretende analisar três hipóteses de trabalho exemplares: a primeira, na qual essa espacialidade é extrema, transcendendo fronteiras ou territórios; a segunda, que trabalha com a impossibilidade espacial a partir de construções mentais ou linguísticas paradoxais e a terceira, na qual essa espacialidade é indeterminada, uma vez que, apesar da imprescindibilidade de certos comando, o resultado final tende a ser impreciso.

## **2.Espacialidades ultra e infra: do mundo como virtualidade sensível em Manzoni às construções linguísticas imateriais de Barryica**

Um plinto cúbico de ferro com uma inscrição de bronze na dimensão espacial de 82 x 100 x 100 mm gravada de cabeça para baixo anuncia, mais que a homenagem a Galileu contida em sua legenda, o atestado de que é todo o mundo uma obra de arte. O gesto, realizado em 1962 pelo artista italiano Piero Manzoni (chamado em português de “A base do mundo”), ainda que não se desvincule integralmente de certa materialidade, por não dispensar o componente simbólico presente na tipologia arquitetônica (o plinto como a base para uma estátua, vaso ou qualquer eventual objeto artístico dotado de volumetria), despede a investigação apriorística de seus elementos formais ao tornar a comparação entre os aspectos relacionais presentes dentro de seu funcionamento interno uma ferramenta operacional pouco vantajosa para a análise dessa espécie de obra. Na contramão da pintura ou escultura com ênfase formal modernista que tornaria a forma da obra o seu tema, o aceno de Manzoni desloca o tema da obra para a sua forma, prescindindo da mensuração de seus méritos por meio de predicados elementarmente esculturais.

Não se trata, contudo, da isenção de sua contraparte material: existem vínculos importantes entre a altura, largura e profundidade do plinto ou a sua natureza metálica cuja eventual alteração poderia conduzir essa manifestação física da obra a uma corporificação malsucedida. Com uma escala maior, por exemplo, ainda que preservada a proporcionalidade, a peça deixaria de aludir ao caráter imaginário de um plinto e passaria ela mesma a ser um monumento. Por outro lado, se realizada em escala menor, ela logo se converteria em miniatura. Executada como é, a obra exterioriza-se justamente como base para um monumento e é na sua ausência enquanto manifestação física que reside a construção de sentido da

peça. Por mais que a sua importância enquanto escultura seja deslocada para segundo plano em prol da ênfase na observação de seus aspectos conceituais, é essa fisionomia material, no entanto, que fornece a pista para o enquadramento da potencialidade da observação do mundo como experiência intuitiva sensível na proposição de Manzoni e é só por meio desses rastros que a cadeia de raciocínios contida na obra pode conduzir ao resultado estético adequado na percepção do espectador.

Para que um olhar solícito, que participe da proposição manifesta pela peça e que tente encarar o mundo como uma obra de arte, ou seja, como um monumento erigido sob o plinto apresentado materialmente pelo artista, possa se efetuar, é preciso levar em consideração as suas delimitações morfológicas e sintáticas. Em primeiro lugar, o seu enquadramento como realização limítrofe dentro do gênero escultórico: a peça não consiste de uma legenda localizada no canto inferior direito de uma tela virgem em um museu que alegasse tratar-se o mundo de uma obra e nem tampouco de uma moldura musical com delimitação temporal precisa que afirmasse tratar-se de música qualquer som executado no ambiente e percebido pelo ouvinte no instante exato (como a prestigiada 4'33" de John Cage) e sim de um monumento virtual erigido sobre um plinto real. Não se trata, portanto, de uma imaginação visual em potencial aludida pela ausência de uma pintura ou da observação auditiva dos sons correntes dentro de um tempo exato, mas do próprio universo enquanto volume escultórico infinito, dotado de uma grande soma de predicados heterogêneos (da fluidez etérea das nuvens à compleição maciça da litosfera, das formas vivas ou não-vivas, de qualquer manifestação sensual e física e de qualquer raciocínio delegado apenas ao campo das ideias, em suma, uma grande soma de todos os elementos existentes, o Todo de um conjunto, contraposto apenas ao Nada, a um vácuo de existência). Não há, portanto, nessa espacialidade virtual, qualquer delimitação entre a obra e a não-obra, nada além de uma dimensão incomensurável, uma forma aberta contínua e duradoura, em permanente estágio de mudança articulada junto às diversas camadas categóricas.

Uma análise morfológica ou sintática de "A base do mundo", no entanto, não deve levar em consideração a validade ou não da premissa enquanto proposição filosófica nem examinar continuamente o que a definição do mundo como obra de arte acarretaria se o raciocínio fosse levado aos seus desdobramentos mais longínquos (o espectador ideal do desdobramento lógico dessa premissa seria uma espécie de deus onipresente e o crítico ideal seria uma forma de deus onisciente). Uma compreensão racional da obra enquanto peça de arte conceitual certamente se esquivaria da aceitação dos absurdismos ilógicos de suas premissas (com todo o senso de humor contido nos paradoxos insondáveis). O que está em jogo, aqui, é justamente o seu posicionamento dentro de um hemisfério da arte conceitual que leva em consideração a espacialidade. A obra de Manzoni, portanto, situa-se no polo mais longínquo do espectro espacial: aquele que, ao desconsiderar qualquer fronteira, delimitação ou demarcação territorial, acaba por indiscriminar o objeto artístico do não-artístico, terminando por anular até mesmo a própria contraparte material da obra (isto é, o seu plinto), uma vez que, instalada dentro da obra virtual (ou seja, o mundo) ela é tão parte da obra quanto o

ar que a circunda, os sons que a rodeiam ou os espectadores que a observam.

Em um pólo antagônico à espacialidade infinita enquanto cenário virtual, as peças feitas por Robert Barry para a revista *0-9*, publicação editada por Vito Acconci e Bernardette Mayer entre 1967 e 1969, vindimam a construção espacial impossível. Pouco antes, em 1966, o artista Dan Graham já havia realizado, em sua peça *Schema*, experimento análogo, com suas quinze páginas de papel impresso que dirigiam o espaço da construção para o interior de uma revista, confundindo-a com o trabalho crítico. A obra de Robert Barry, contudo, opera em um sentido muito distinto e radical uma vez que, enquanto Graham realizava espécies de esqueletos estruturais que, por mais que abertos, ainda deviam muito a uma arquitetura da página (em um de seus esquemas há, por exemplo, a estipulação do número de adjetivos ou advérbios, da porcentagem de áreas ocupadas por tipos ou do perímetro da página), com certo espaço para a indefinição, mas com uma margem bem definida de contenção do acaso, no projeto de Barry a proposição linguística concebe a impraticabilidade de sua execução enquanto obra manifesta espacialmente. São duas peças que dependem de intervalos ilógicos, ainda que originalmente pretendam operar tanto como “construções mentais demarcadas quanto como objetos físicos” (RORIMER, 1999, p. 20) (tradução nossa)<sup>5</sup>: em uma delas, o novalorquino pleiteia o espaço entre as páginas 29 e 30, enquanto em outra ele reclama pelo intervalo entre as páginas 74 e 75. Embora o hiato entre essas duas últimas crie uma situação espacial interessante que dependerá do ângulo de abertura da publicação na mão do espectador, podendo variar de 0º a 360º (por se tratar de numeração par e ímpar, respectivamente, corresponde justamente à paginação equivalente a uma revista aberta) independentemente da reportagem veiculada, no caso do lapso entre as faces 29 e 30 da revista isso é impossível, uma vez que se trata de uma paginação que funciona em frente e verso. Dessa maneira, o espaço inexistente além da pura construção mental.

Como na peça de Piero Manzoni, alguns pré-requisitos materiais devem ser preenchidos para a criação dessa situação: se lá a obra se enquadrava limiarmente dentro do gênero escultórico ao depender da instância do plinto para uma desmaterialização que só seria completada mediante uma situação paradoxal que abrangesse o próprio plinto, aqui a obra é delimitada inicialmente pelo gênero do design gráfico ou da editoração, dependendo da existência de uma publicação física para que ela possa ser concebida (é importante mencionar, não apenas como efeito anedótico, que há, na verdade, um ensaio de Dan Graham intitulado “Eisenhower and the Hippies” na página 29, o que inviabilizaria qualquer confusão acerca do espaço da página enquanto parte da obra, enfatizando tratar-se aqui do espaço *entre* as páginas). Ainda assim, ela não faz emprego dessa revista de maneira material, bem como a obra de Manzoni também não o fazia. A diferença é que em “A Base do Mundo”, a virtualidade do espaço era infinita e a contraparte material da peça sinalizava essa direção abrangente, enquanto aqui a virtualidade da obra alude a um espaço não-existente, a um vazio material que não atua em qualquer lugar físico salva a própria construção mental do espectador que pode compreender intelectualmente que exista um espaço entre as páginas 29 e 30, mas que não poderá vê-lo, tocá-lo ou ouvi-lo (enquanto em Manzoni esse espectador

<sup>5</sup> No original: As mentally delineated spaces just as much as physical ones (RORIMER, 1999, p. 20).

eventualmente se dará conta de que toda realização intermediada pelo sentido é parte da obra).

No ensaio “A Intuição e a Experiência Estética”, o crítico de arte Clement Greenberg (2013) efetua uma breve distinção entre o conhecimento lógico e a intuição estética, pontuando que, se o primeiro é formado por meio de cadeias de raciocínios ou conhecimento dedutivo, o segundo é ilimitado. Se, conforme atesta o escritor, “qualquer coisa que entre no campo da atenção pode ser intuída e vivida esteticamente” (GREENBERG, 2013, p. 58), então pode-se facilmente depreender que tudo pode ser experienciado artisticamente e que “aquilo que concordamos em definir como arte não pode ser rígida nem definitivamente separado da experiência estética em geral” (GREENBERG, 2013, p. 59). A utilização da argumentação de Greenberg no artigo presente não deve ser entendida como forma de validação da premissa de Piero Manzoni, contudo, uma vez que se parte da premissa de que a autenticação de uma obra de arte conceitual não depende da análise e confirmação dos raciocínios ali contidos e sim da compreensão de seus aspectos composicionais. A definição greenbergiana, contudo, presta-se de maneira proveitosa para apontar a diferença elementar entre as duas obras que opera nuclearmente na construção espacial de sua estrutura: enquanto Manzoni procura remover qualquer obstáculo lógico ou racional na fruição artística incentivando a experiência intuitiva sensível da maneira mais extensiva possível, a peça de Robert Barry aponta na direção inversa. Como um númeno, objeto inteligido independentemente da percepção do sentido, a obra só é tangível em termos de entendimento conceitual que abstrai a intuição sensível.

■ 36

### **3. A indeterminação espacial: Acconci, Debord, Long, Christo e Jeanne-Claud**

A detecção de obras que operem dentro dos limiares do conceitualismo aludidos na segunda seção do artigo - os da intuição sensível pura e o do raciocínio numênico - procurará, no segmento presente, ir além da mera constatação de variações das proposições possíveis nessas duas direções. Uma obra como *Shoe shops*, de Stanley Brouwn, o atestado realizado em 1960 pelo artista holandês de que todas as lojas de sapato em Amsterdam formariam, agora, parte de sua obra, embora de inegável interesse histórico e crítico, será conscientemente negligenciada nesse escrito em particular, uma vez que se parte da premissa de que ela constitui, em termos de espacialidade, de uma variação menos concentrada das premissas da intuição estética presentes na obra de Manzoni (ainda que, cronologicamente, a obra seja anterior à do artista italiano e que ela levante outros problemas espaciais importantes em aspectos circunstanciais tanto no campo da apropriação artística quanto na delimitação da propriedade pública e privada). Para essa seção, contudo, serão considerados exemplares de espacialidade nos âmbitos da indeterminação.

Em “Following Piece” de Vito Acconci, performance realizada no outono de 1969, algumas diretrizes existem como enquadramento dos limites da obra, embora haja um grau de imprevisibilidade que pode estendê-la indefinidamente tanto em sua dimensão temporal quanto em sua dimensão espacial. O que há de definido na

peça é somente um esquema *a priori*: o artista deve escolher aleatoriamente algum indivíduo na rua e segui-lo até que ele entre em um edifício privado. Embora realizada em Nova Iorque, com a subsequente perambulação de Acconci pelos bairros do Bronx, Queens, Brooklyn e Manhattan, o “acompanhamento” do artista ao transeunte escolhido pode variar de maneira indeterminada, resultando em peças com duração de alguns minutos ou de várias horas, bem como distâncias curtas ou percursos longos. Evidentemente, existe uma escala no projeto que reduz a sua infinitude, ao contrário da obra de Piero Manzoni, e essa escala gira em torno da dimensão humana. Por mais que exista uma espacialidade infinita latente na obra de Acconci (isto é, nada impediria que um dos transeuntes escolhidos fosse uma espécie de peregrino que anda dias, semanas e meses sem descanso e sem adentrar qualquer edifício privado bem como nada interditaria que ele percorresse longas distâncias, cruzando cidades, estados e territórios nacionais), tanto a geografia quanto o período temporal são limitados probabilisticamente (as chances do indivíduo escolhido ao acaso não entrar em um edifício são escassas, uma vez que há todo tipo de afazer voltado à divisão da rotina que envolvem espaços privados: do trabalho ao lazer, da alimentação ao descanso) pela proporção humana. Há uma diferença, portanto, em atestar que o mundo inteiro é uma obra de arte e que o mundo todo *pode* fazer parte espacialmente de uma obra (sem que essas condições necessitem eventualmente ser preenchidas).

Parte integrante do acervo do MoMA (*Museum of Modern Art*) de Nova Iorque, uma fotocoloragem que envolve registros imagéticos, anotações cronológicas, breves relatos, gráficos e mapas, funciona como a contraparte material da execução da peça. Cada execução dela, contudo, pode ser realizada por outros intérpretes em momentos distintos (ou seja, inexistente aqui o caráter autográfico que determina a imprescindibilidade do gesto do artista ou da singularidade do objeto) ou até por mais de um simultaneamente, o que certamente traria resultados bem distintos. Um experimento empírico registrado e documentado acerca das realizações individuais de cada *performer* poderia até fornecer alguns dados interessantes acerca dos distintos hábitos rotineiros de indivíduos em cidades, países ou continentes diferentes. Pode-se afirmar, seguramente, que uma média temporal e espacial dos trajetos percorridos revelaria, com o tempo, um padrão recorrente. Dessa maneira, a indeterminação espacial da peça, ainda que com uma espacialidade infinita incubada em seu interior, acaba cerceada na maior parte das vezes pelas possibilidades contidas na reincidência de certos hábitos em dimensão humana.

Uma variação relevante das possibilidades contidas em “Following Piece” é o conceito de *dérive* e de psico-geografia formulado por Guy Debord e pelos situacionistas. Conforme Wollen, trata-se, no caso do primeiro, de uma técnica experimental que consiste na “passagem transitória por ambientes variados” (WOLLEN, 1999, p. 30) (tradução nossa)<sup>6</sup>, ou, de maneira frontal, de uma perambulação aleatória “na expectativa de encontrar interlocutores provocativos e encontros comoventes” (WOLLEN, 1999, p. 30). A psico-geografia, por sua vez, consistiria na observação da influência do ambiente geográfico nos aspectos “comportamentais e emocionais dos indivíduos” (WOLLEN, 1999, p. 30). Um dos pontos de partida para a elaboração da teoria da *dérive* teria sido um mapa que

<sup>6</sup> No original: Transient passage through varied ambience (WOLLEN, 1999, p. 30).



demonstrava os hábitos comportamentais de um estudante parisiense em seus trajetos diários (WOLLEN, 1999), e que revelava justamente os padrões reconfirmados em seus costumes, como o percurso repetido da casa para a escola ou para as aulas de piano (o que, de certa forma, confirmaria a restrição das possibilidades espaciais da obra de Acconci em termos de probabilidade). O que difere as *dérives* de Debord de “Following Piece” é que no presente caso trata-se de uma perambulação aleatória executada pelo próprio artista pelo ambiente geográfico, o que de certa forma amplia as possibilidades geográficas mas por outro lado cerceia a indeterminação e a aleatoriedade da peça, uma vez que a imprevisibilidade contida no ato de seguir alguém esbarra nas idiossincrasias e nos hábitos comportamentais do intérprete, bem como na sua recepção ao ambiente, tornando o itinerário uma espécie de contragesto expressivo muito mais determinado do que a casualidade e virtualidade da obra de Acconci.

De maneira ainda mais restrita, as fotografias que documentam a viagem de Douglas Huebler a Massachusetts ou o registro de Richard Long denominado de “Caminhando por uma linha no Peru” (ARCHER, 2001), realizado em 1972, condicionam ainda mais a espacialidade ao temperamento do artista. A contraparte material funciona como uma descrição a posteriori de um itinerário percorrido, mas com um grau de indeterminação muito menor do que as possibilidades latentes de Acconci e Debord. Em “Uma caminhada de seis dias por todas as estradas, alamedas e pistas duplas dentro de um raio de seis milhas centrado no gigante de Cerne Abbas”, por exemplo, peça também de Long realizada em 1975, a delimitação apriorística é mais rigorosa e a demarcação do raio é precisa em torno da inscrição do geoglifo, bem como a necessidade da espacialidade estar restrita às estradas, alamedas e pistas duplas. Ainda assim, um grau de casualidade persiste, uma vez que o trajeto performado pelo artista não é tão balizado quanto as suas prerrogativas. De maneira semelhante a peças como aquelas realizadas por Sol LeWitt, que indicavam um número determinado de linhas e certa relação condicionada entre elas<sup>7</sup>, mas com possibilidades quase infinitas de execuções díspares, resultando nos mais diversos resultados finais, a caminhada aqui pode ser realizada com heterogeneidade nos quilômetros percorridos bem como na duração temporal devida.

Se as *dérives* dos situacionistas flexionam o problema de “Following Piece” em direção a um aspecto individual e expressivo (e novamente deve-se reiterar aqui que não se trata de uma flexão histórica ou no sentido cronológico, mas de um arqueamento dentro de possibilidades teóricas atemporais), uma obra como “Wall of Oil Barrels - Iron Curtain” de Christo e Jeanne-Claude, realizada em 1962, é a conjugação do problema coletivo na elaboração processual e composicional da peça dentro dos predicados indeterminados que também regem obras como as anteriormente mencionadas. Da mesma maneira que o enunciado da obra de Manzoni anunciava que não era o plinto que constituía a obra, mas a totalidade do mundo, o casal, ao construir uma barricada de óleo com 89 barris, em forma de protesto contra a construção do Muro de Berlim em 1961, proclamou que era o

<sup>7</sup> Dentre as instruções presentes em seu trabalho “Work from Instructions” (1971), por exemplo, contam-se comandos como “Dentro de uma área de 20 polegadas, usando um crayon negro, desenhe dez mil linhas à mão livre, de qualquer tamanho, aleatoriamente” ou, ainda em uma variação, “dez mil linhas retas”. O resultado naturalmente variará dependendo do intérprete.

trânsito intenso de automóveis consecutivo a esse 'entrenchamento' que equivaleria à obra e não a sua contraparte material escultural. Dessa maneira, a sua espacialidade também tem uma latência infinita, embora a sua extensão provável seja limitada. Por outro lado, enquanto as dimensões espaciais de "Following Piece" resultavam dos itinerários particulares de um único indivíduo, na obra de Christo e Jeanne-Claude há uma presença preponderante dos aspectos coletivos dos moradores da cidade que utilizariam tal rota para chegar ao trabalho, ao domicílio, aos centros de lazer ou quaisquer outros locais frequentemente percorridos no resultado final da peça. Ela exige, mais do que uma completa subordinação irrestrita aos desígnios de um transeunte, uma subordinação completa e articulada às diversas camadas da sociedade, como uma espécie de somatório de finalidades distintas provenientes das mais contrastantes localidades com desígnios dos mais variados em uma homogeneização espacial, uma espécie de fila de automóveis na qual cada motorista ou passageiro, involuntariamente, contribuiu para a formação.

#### 4. Conclusão

Além do objetivo específico do artigo presente (traçar os paradigmas de espacialidade presentes na arte conceitual, mapeando situações em que o território inexistente tanto por abranger todo o espaço integralmente como por ignorá-lo em prol de construções linguísticas mentais, bem como explorar circunstâncias em que não existam molduras bem definidas acerca da geografia espacial em certas obras que trabalham com a indeterminação, persistindo nelas somente fronteiras probabilísticas, criadas pela confirmação de padrões e hábitos), procura-se também demonstrar que a realização de uma espécie de crítica morfológica da arte conceitual (gênero artístico resistente às categorizações formais), que ignore a noção de valor e que procure trabalhar meramente como uma descrição denotativa das possibilidades composicionais disponíveis ao artista, pode ser benéfica tanto por oferecer um mapeamento de hipóteses, como por favorecer uma ferramenta operacional ao crítico. Delinear o potencial de espacialidade contido em uma obra de arte que visa a desmaterialização pode ser instrumental no entendimento de sua singularidade.

39 ■

#### REFERÊNCIAS

ALBERRO, Alexander. "Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977." In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge: MIT Press, 1999, p. XVII.

GREENBERG, Clement. **Estética doméstica**. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 58-59.

RORIMER, Anne. "Sitting the page: Exhibiting works in publications - Some examples of Conceptual Art in the USA". In: BIRD, Jon; NEWMAN, Michael. **Rewriting Conceptual art**. London: Reaktion Books Ltd., 1999, pp. 11-20.

WOLLEN, Peter. "Mappings: Situationists and/or Conceptualists". In: BIRD, Jon; NEWMAN, Michael. **Rewriting Conceptual Art**. London: Reaktion Books Ltd., 1999, pp. 30-35.

Recebido em 09/10/2019 - Aprovado em 23/12/2019

Como citar:

Visnadi, F. (2020). Territórios inexatos: paradigmas de espacialidade na arte conceitual . *OuvirOUver*, 16(1), 30-40. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-50956>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.