

A Prática Porosa do Desenho: Sistema, Serialidade e a Marca Feita à Mão na Arte Conceitual e Minimalista

The Porous Practice of Drawing: System, Seriality, and the Handmade Mark in Minimal and Conceptual Art¹

Meredith Malone

Tradução: Teresa Cristina Jardim de Santa Cruz Oliveira

Resumo

O ensaio reflete sobre alguns dos desenhos na exposição *Notações: Desenho Contemporâneo como Ideia e Processo* (2012), que selecionou artistas americanos associados com a arte Minimalista, Pós-minimalista e Conceitual, e alguns das gerações subsequentes. A autora traz as questões do desenho como esboço e como obra nas práticas serial, processual e sistemáticas do desenho do período.

Palavras-chave: Desenho; Sistema; Serialidade; Arte Conceitual e Minimalista

Abstract

The essay reflects on some of the drawings in the exhibition: *Notations: Contemporary Drawing as Idea and Process* (2012), which selected American artists associated with Minimalist, Post-Minimalist and Conceptual art, and some of the subsequent generations. The author brings the issues of drawing as sketch and as an artwork in the serial, procedural and systematic drawing practices of the period.

Key-words: Drawing; System; Seriality; Minimal and Conceptual Art

A exposição *Notações: Desenho Contemporâneo como Ideia e Processo* (2012) apresenta desenhos produzidos pelos principais artistas americanos associados com a arte Minimalista, Pós-minimalista e Conceitual, bem como a seleção de trabalhos dos artistas das subsequentes gerações que continuam a se engajar com estratégias estéticas e procedimentos de seus predecessores². Em

¹ Meredith Malone, "The Porous Practice of Drawing: System, Seriality, and the Handmade Mark in Minimal and Conceptual Art," in *Notations: Contemporary Drawing as Idea and Process*, ed. Rachel Nackman (Saint Louis: Mildred Lane Kemper Art Museum, 2012). <http://notations.aboutdrawing.org/essay/>

² Todas as obras em exposição foram trazidas da coleção de Sally e Wynn Kramarsky, Nova York; muitas delas foram doadas pelo casal para o Museum of Modern Art, Nova York. Nas últimas décadas, os Kramarskys acumularam uma coleção que fornece uma visão geral impressionante da arte Minimalista, e Pós- Minimalista e da Arte Conceitual canônica, continuando a recolher obras de artistas

alguns casos os desenhos em exposição são autocontidos e autônomos, mas frequentemente eles são estudos de como proceder para fazer uma escultura, uma instalação ou um trabalho *site-specific*. A grade, o diagrama e o pedido em série (todos, métodos de desabilitar e da não-composição) são regularmente empregados como frustrações à decisão subjetiva do fazer. Ainda que o exame de uma ampla variedade de desenhos por esses praticantes revele corpos distintos de trabalho que, longe de serem impessoais ou uniformes, são tão diversos quanto são inovadores os artistas. Enquanto alguns artistas tendem a colocar em primeiro plano o pensamento e o conhecimento como componentes essenciais de uma obra, outros focam nos materiais mesmos com o mesmo grau de concentração. Em ambos os exemplos, a fascinação visual e física de seus desenhos não é menos importante do que as ideias que eles transmitem.

Central para a exposição é a paradoxal compatibilidade entre o uso de sistemas a priori e do toque individual do artista em um ambiente artístico que abrange uma atitude serial como algo semelhante a um *etos*³. Muito tem sido feito para purgar a suposta intencionalidade autoral e subjetiva da arte Conceitual e Minimalista, as quais colocam uma elevada ênfase no rigor analítico, no planejamento sistemático e nas metodologias seriais. Esse movimento é frequentemente caracterizado como uma reação “fria” às práticas psicologicamente transparentes e à retórica individualista heróica associada com a abstração modernista nos Estados Unidos da era pós-Segunda Guerra Mundial⁴. A suposta mudança de quente para frio — de revelação gestual para abordagens racionais, anti-autorais — nunca foi, no

emergentes, cujo trabalho está em consonância com este núcleo estético. N.T. Todas as imagens do texto original podem ser encontradas na página: <http://notations.aboutdrawing.org/essay/>

³ O Termo vem de Mel Bochner, “The Serial Attitude” *Artforum* 6 (Dezembro 1967): 28–33.

⁴ Ver Irving Sandler, “The New Cool-Art,” *Art in America* 53 (Fevereiro 1965): 96–101, e Pepe Karmel, “An In-Between Era,” in *New York Cool: Painting and Sculpture from the NYU Art Collection* (Nova York: Grey Art Gallery, New York University, 2008), 21–35. Em anos recentes, vários acadêmicos começaram a reescrever a história recebida da arte americana do pós-guerra. Ver, por exemplo, Catherine Craft, *An Audience of Artists: Dada, Neo-Dada, and the Emergence of Abstract Expressionism* (Chicago: University of Chicago Press, 2012).

entanto, definitiva e clara. Desenho, um meio a muito associado com ambas às atividades de ideação e ato manual de criação, joga um papel central nos esforços de artistas associados com práticas baseadas no processo e conceitualmente rigorosas da arte Conceitual e Minimalista que abriram entendimentos estabelecidos da produção estética, bem como um lugar gerador para negociações em andamento na relação entre abordagens subjetivas e objetivas, entre toque e distância medida. O desenho, então, oferece um meio envolvente através do qual reexaminar a narrativa recebida da arte desse período.

Artistas engajados em uma variedade de estratégias e agendas — incluindo Dan Flavin, Eva Hesse, Barry Le Va e Sol LeWitt — prontamente adotaram os atributos salientes do desenho — sua mobilidade e elasticidade, sua economia e caráter antimonumental, sua natureza exploratória e sua facilidade para agir como mediador, traduzindo conceitos em forma — produzindo trabalhos que são notacionais, diagramáticos e redutivos. Frequentemente reduzidos em escala, delicados, brincalhões e altamente sutis, esses desenhos sugerem um nível de intimidade e encontro direto com os pensamentos e as intenções dos artistas, que é menos facilmente evidente em seus trabalhos em outros meios. O desenho é abordado aqui como uma lente poderosa pouco reconhecida através da qual se exploram tensões produtivas entre cálculos racionais e expressão subjetiva, conceito e forma material, e precisão e desordem que animam muito do trabalho mostrado nesta exposição.

Fabricação Industrial / Notação Individual

Empregando formas básicas, materiais industriais e repetição serial, artistas associados com o Minimalismo, tais como Donald Judd e Dan Flavin, buscaram liberar a arte do conteúdo simbólico emocional e das pretensões acerca de sua qualidade transcendente. Enquanto a narrativa estabelecida do Minimalismo enfatiza um obscurecimento, até um apagamento, da mão do artista através do uso da

fabricação industrial e dos materiais *readymade* (sem originalidade), os desenhos preparatórios e de trabalho (necessários uma vez que seus objetos artísticos eram fabricados industrialmente) produzidos por esses artistas re-introduzem a mão no legado do movimento⁵. Ao revelar a ideia do sistema e o plano para a construção, esses desenhos expõem o processo de criação e se colocam como contrapontos vitais à perfeição estéril do objeto industrial e padronizado Minimalista.

A posição “literal” mantida pelo Minimalismo em meados de 1960 é exemplificada nos trabalhos de Judd, de quem o ensaio de 1965 “Objetos Específicos” estabeleceu os princípios básicos da sua abordagem: criar objetos autossuficientes e autorreferentes baseados na especificidade material. Ao usar material industrial tais como Plexiglas, alumínio e aço laminado ao invés de materiais de belas artes, Judd colocou seu trabalho em um *continuum* com a mercadoria produzida em massa em oposição à história da escultura. O artista empregou o desenho para planejar a estrutura, a proporção e as relações espaciais de suas esculturas, mas nunca considerou seus trabalhos em papel como algo além de instruções técnicas, um tipo de linguagem usada para transmitir informação para execução de formas tridimensionais padronizadas. Trabalhos desenhados à mão trazendo dimensões e especificações materiais, tais como seu desenho sem título de 1967 (fig. 1), paradoxalmente e decididamente, apoiam seu estilo “não manual” de supervisão e delegação⁶.

⁵ A linguagem da eficiência e da organização do capitalismo tardio informou muitos destes projetos uma vez que artistas imitaram a divisão do trabalho em reinos mentais e manuais ao encomendar a outros concretizarem suas ideias ou, em alguns casos, evitando completamente a real produção material da obra. Para uma análise em profundidade da relação entre a produção artística, o trabalho e a mudança do contexto socioeconômico americano nos anos 1960, ver Helen Molesworth, *Work Ethic* (Baltimore: Baltimore Museum of Art, 2003), e Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era* (Berkeley: University of California Press, 2009).

⁶ Os desenhos de Judd, e a revisão significativa do papel do artista que eles sugerem, encontrarão uma controvérsia mais tarde em sua carreira, quando o colecionador italiano Giuseppe Panza autorizou a fabricação de esculturas de desenhos de trabalhos do artista sem a permissão de Judd. Judd declarou que esses trabalhos eram falsificações, insistindo que a sua supervisão era requerida na fabricação de seu trabalho. Ver Susan Hapgood, “Remaking Art History,” *Art in America* 78 (Julho 1990): 114–17. Ver também Molesworth, *Work Ethic*, 163.

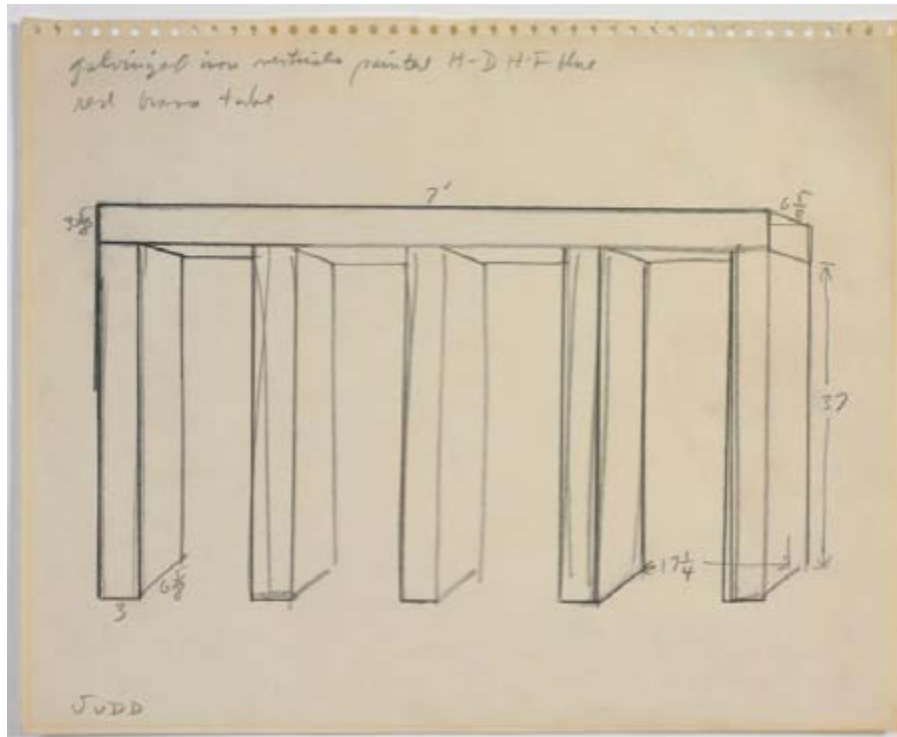


Fig. 1: Donald Judd, *Untitled* [Sem título], 1967.

Enquanto Judd entendeu seus desenhos de trabalho como suporte material necessário para criação de seus trabalhos escultóricos, o desenho desempenhou papel principal na prática de seu contemporâneo minimalista Dan Flavin. O artista desenhava incessantemente e por uma variedade de propósitos: para anotar uma ideia ou criar desenhos de trabalho para outras obras em outras mídias; para fazer uma rápida representação da natureza; para executar desenhos de apresentações acabadas para venda; e para comissionar “diagramas finais acabados”— desenhados com lápis colorido sobre papel por sua mulher, filho e assistentes de estúdio — que agiam como registros de suas instalações *site-specific* de luzes fluorescentes⁷. O ato de desenhar aumentou em importância quando a prática do artista mudou, por volta de 1963, para fazer trabalhos empregando lâmpadas

⁷ Numerosas publicações desde os anos 1970 têm explorado o papel que os desenhos de Flavin jogaram na sua prática artística. Ver Emily S. Rauh, *Dan Flavin: Drawings and Diagrams, 1963–1972* (Saint Louis: Saint Louis Art Museum, 1973); *Dan Flavin: Drawings, Diagrams, and Prints, 1972–1975* (Fort Worth, TX: Fort Worth Art Museum, 1977); e *Dan Flavin Drawing* (Nova York: Morgan Library, 2012).

fluorescentes compradas das lojas de departamento e instaladas por técnicos. Ele usou materiais comuns (caneta esferográfica, papel de escritório) para rascunhar e documentar possíveis arranjos de instalações *site-specific*. Embora ele tendesse a minimizar o valor gráfico de seus desenhos, eles foram essenciais à sua prática, existindo como resíduos de pensamento. Flavin sempre foi cuidadoso ao guardar e datar cada um desses trabalhos em papel, de maneira a registrar a sequência na qual eles eram feitos. Desenhar então se tornou uma maneira de projetar e planejar situações e um meio de arquivar esses planos, relacionando ambos o futuro e o passado⁸.

Four Drawings for the John Weber Gallery, Feb. 7, 1973; Feb. 8, 1973; Feb. 12, 1973; Feb. 14, 1973 (1973; fig. 2) é representativo desses desenhos de trabalho. Feitos em caneta sobre papel sulfite, essas representações gráficas mínimas são compostas de uma série que Flavin descreve como marcas “impetuosas, anotações sumárias súbitas... Aquelas de um tipo de intimidade, idiossincrática e sinóptica taquigrafia (por agora, principalmente meu ‘estilo’)”⁹ Os quatro desenhos que fazem esse grupo foram produzidos durante o decorrer de uma semana. Flavin rabiscou por cima e rejeitou o desenho mais antigo da série (*Feb. 7, 1973*), enquanto a palavra final é escrita e sublinhada em sua expressiva caligrafia no topo da folha datada de fevereiro 14, 1973. Memorandos correm por todas essas páginas, fornecendo informações tais como cor, localização e dimensões. Tubos fluorescentes são representados ao escrever os nomes de cor horizontalmente e verticalmente (luz do dia, branco quente, branco frio, vermelho, amarelo etc.), literalmente desenhando com palavras. Um desenho inclui uma série de dedicatórias a amigos: “a Kay Foster,” “a Donna.” Dedicatórias pessoais eram comuns na prática de Flavin, referindo não apenas a amigos, mas também a figuras históricas da arte tais como Barnett Newman

⁸ Briony Fer, “Nocturama: Flavin’s Light Diagrams,” in *Dan Flavin: New Light*, ed. Jeffrey Weiss (Washington, DC: National Gallery of Art, 2006), 46.

⁹ Declaração de Dan Flavin apresentada na Kunstmuseum Basel na exposição *Zeichnungen, Diagramme, Duckgraphik, 1972 bis 1975, und Zwei Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin (1975)*, reimpressa em *Dan Flavin (1976)*, 6.

e eventos políticos, como no desenho da década de 1970 dedicado “aos jovens mulher e homem assassinados nas Universidades Kent State e Jackson State e aos seus colegas estudantes que ainda serão mortos.” A inclusão dessas notas pessoais empresta ao trabalho de Flavin uma dimensão poética e política não normalmente associadas com a aparência técnica e industrial do Minimalismo.

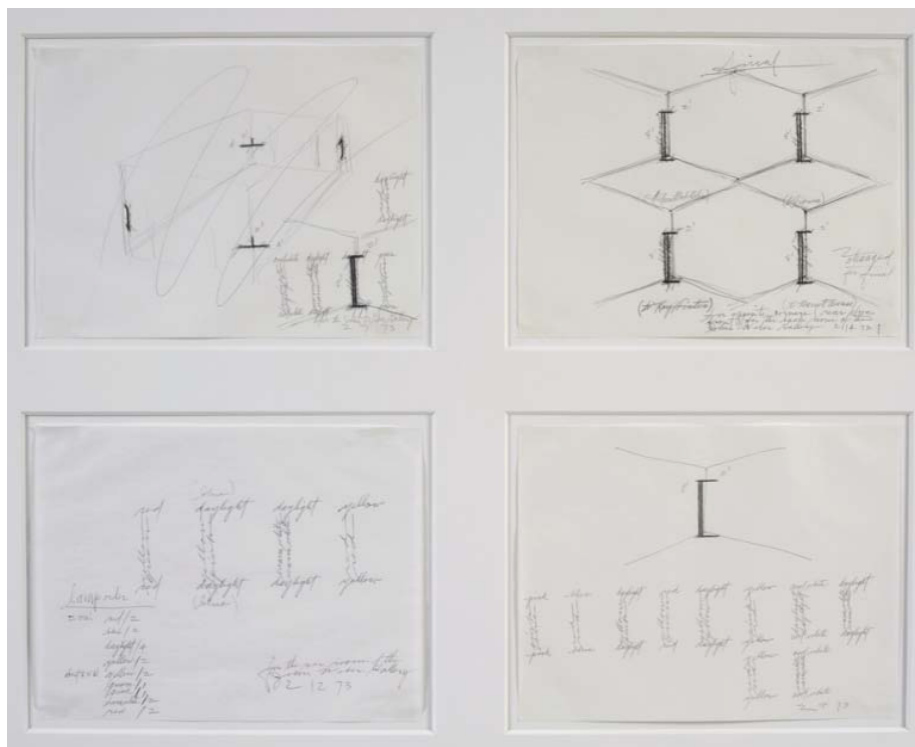


Fig. 2: Dan Flavin, *Four Drawings for the John Weber Gallery* [Quatro Desenhos para a Galeria John Weber], 1973.

Conceitual / Experimental

Desenhar provou ser menos adequado aos objetivos finais de outros artistas associados com o Minimalismo, para quem o meio deu indevida preferência ao conceitual sobre a experiência física e temporal de seus trabalhos escultóricos e as ambiguidades daquela experiência. A ênfase na lacuna entre concepção e percepção, ou entre a ideia do trabalho e a experiência de sua forma física, inerente ao desenho, inquietou artistas tais como Carl Andre, que rejeitou o rótulo conceitual

para sua prática, enquadrando-a ao contrário como completamente materialista¹⁰. O espectador de suas peças de chão, trabalhos exemplares da arte Minimalista, era para ser ambulante: “Minha ideia de uma peça de escultura é uma estrada. Isto é, uma estrada não se revela em qualquer ponto específico ou a partir de qualquer ponto específico... muitos dos meus trabalhos — certamente os bem sucedidos — tem sido os que são de certa maneira calçadas — elas provocam você a fazer seu caminho ao longo delas ou ao redor delas ou movem o espectador sobre elas.”¹¹ Uma escultura de chão de Andre é projetada para oferecer um encontro fenomenológico, estendendo-se e articulando seus arredores; espectadores podem ficar de pé sobre e se moverem através de seus trabalhos horizontais e não vê-los, experimentando uma peça dada através da relação tátil ao invés da relação ótica.

Dada a importância que ele deposita em ambas a materialidade do objeto escultórico e no encontro espacial do espectador com ele, Andre foi resistente ao resolver um trabalho dado em uma imagem singular e fixa, seja ela na forma de um desenho preparatório ou uma instalação fotográfica. Em *Blue Lock* [Cadeado Azul] (1966; fig.3), por exemplo, ele tentou trabalhar contra as propriedades estáticas do desenho de maneira a transmitir tanto a simplicidade conceitual quanto a complexidade perceptiva do trabalho escultórico a que se refere¹². Trabalhando em papel milimetrado, ele registrou sua ideia para uma escultura de chão como ambos, um quadrado e um retângulo, feitos de repetidas unidades retangulares. Em duas grades adjacentes ele preencheu os quadrados arregimentados do papel com letras escritas à mão onde se soletram as palavras *lock* e *blue*. Todas escritas em maiúsculas, as letras correm em múltiplas direções, sugerindo vistas múltiplas — o

¹⁰ Numa entrevista de 1970 com Phyllis Tuchman, Andre afirma: “Eu certamente não sou o tipo de artista conceitual porque a existência física do meu trabalho não pode ser separada da ideia dele. . . Minha arte brota do meu desejo de ter coisas no mundo que de outra maneira nunca estariam lá.” Ver Phyllis Tuchman, “An Interview with Carl Andre,” *Artforum* 8 (Junho 1970): 60.

¹¹ Andre, *ibid.*, 57.

¹² Os desenhos se referem às esculturas planares de chão de Andre *Blue Lock Trial* (1966), *Blue Lock* (1967), e *Black Lock* (1967). Os dois últimos foram destruídos desde então.

espectador é compelido não apenas a ler através das grades, mas também a virar a folha em círculo para vê-la de vários pontos de vista.¹³

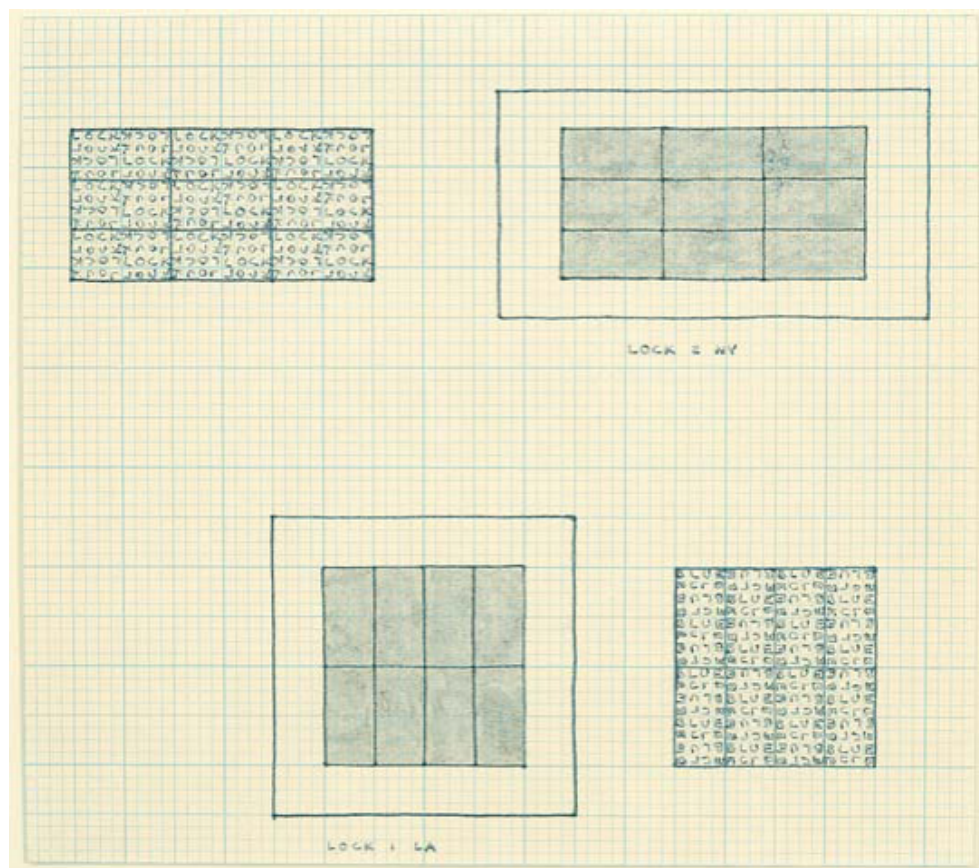


Fig. 3: Carl Andre, *Blue Lock* [Cadeado Azul], 1966.

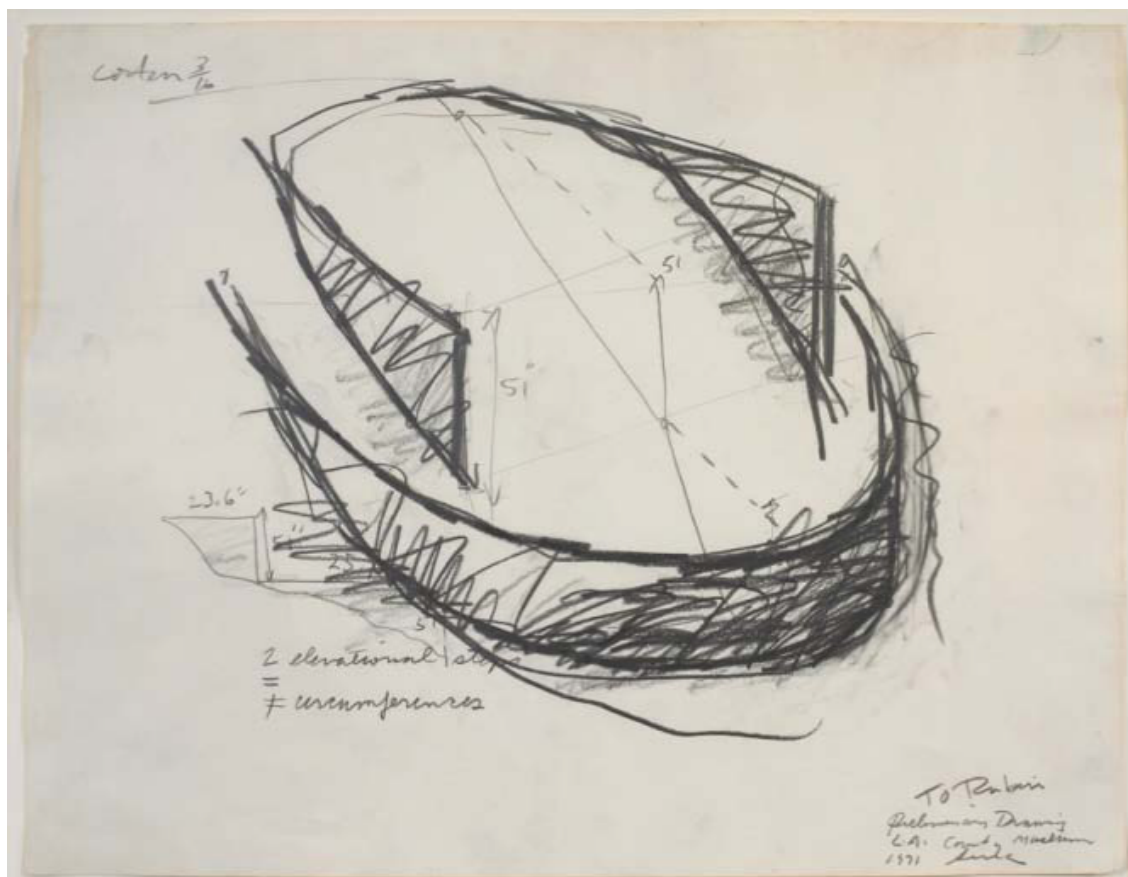
Richard Serra similarmente lutou com a disjunção entre o trabalho escultórico no espaço e no tempo. Cedo em sua carreira, o artista produziu pequenos desenhos de trabalhos executados em grafite sobre papel, denotando um processo ao mesmo tempo notacional e projetivo. *Untitled (Preliminary Drawing for L.A. County Museum)* [Sem Título (Desenho Preliminar para o Museu do Condado de L.A.)] (1971; fig. 4) oferece uma visão aérea de um conceito inicial para uma escultura feita de folhas

¹³ Christine Mehring oferece uma envolvente leitura desse desenho. Ver Mehring, “Carl Andre: *Blue Lock*, 1966,” in *Drawing Is Another Kind of Language: Recent American Drawings from a New York Private Collection*, by Pamela M. Lee and Christine Mehring (Cambridge, MA: Harvard University Art Museums, 1997), 28–29.

industriais de aço, que ficou destinada a se manter não realizada. Enquanto o desenho oferece uma visão geral da forma de uma escultura, ele se manteve despreocupado com as mudanças perceptivas desdobradas sobre o tempo e as experiências transitórias de um lugar específico, o qual se tornaria a maior característica dos projetos monumentais de Serra¹⁴. O artista logo rejeitaria completamente tais desenhos de trabalho, afirmando: “Eu nunca faço rascunhos ou desenhos para as esculturas. Eu não trabalho desde um conceito a priori ou imagem. Escultores que trabalham com desenhos, descrições, ilustrações são mais provavelmente afastados do processo de trabalho que envolvem os materiais e a construção.”¹⁵

¹⁴ Yve-Alain Bois, “Descriptions, Situations, and Echoes: On Richard Serra’s Drawings,” in *Richard Serra: Drawings, Zeichnungen, 1969–1990* (Bern, Switzerland: Bentelli, 1990), 17.

¹⁵ Richard Serra, “Interview: Richard Serra and Bernard Lamarche-Vadel,” Nova York, maio de 1980, primeiro publicado in *Artistes* (November 1980), reprinted in *Richard Serra: Interviews, Etc., 1970–1980* (Yonkers, NY: Hudson River Museum, 1980), 146.



Richard Serra, *Untitled (Preliminary Drawing for L.A. County Museum)* [Sem Título (Desenho Preliminar para o Museu do Condado de L.A.)], 1971.

No entanto, desenhar continuaria a ser uma prática fundamental para Serra. Ele começou a reverter o papel tradicional do meio, por mais que rascunhasse suas esculturas depois delas serem completadas, como uma maneira de pensar através de problemas formais e entender o que ele viu e encontrou¹⁶. Com *Tilted Arc* [Arco Inclinado] (1986; fig. 5), um de uma série de rascunhos em cadernos feitos com pastel óleo, desenhar se tornou uma maneira de revisitar a peça, nesse caso seu trabalho de arte pública de mesmo título construída em 1981 na Federal Plaza em Nova York. Enquanto fotografias das esculturas preenchiam os papéis de documentação e disseminação, os desenhos de Serra — consistindo de umas poucas linhas grossas

¹⁶ Para uma análise em profundidade da abordagem de Serra ao desenho em toda a sua carreira, ver Bernice Rose, Michelle White e Gary Garrels, eds., *Richard Serra Drawing: A Retrospective* (Houston: Menil Collection, 2011).

e pretas em pastel óleo — desempenham outra função, qual seja a de depurar sua experiência física da peça no lugar. O processo de fazer o trabalho é palpável: as ações da mão, seu movimento e pressão são visíveis e sentidos na superfície do papel. Muito como as rápidas anotações e as dedicatórias encontradas nos trabalhos de Flavin — as quais subvertem a fria, desapegada característica de suas instalações de luz — os desenhos gestuais e fisicamente expressivos de Serra operam ao desestabilizar o caráter agressivo de sua prática escultórica monumental. Iniciada durante as longas audiências públicas e ações judiciais relacionadas ao *Tilted Arc*, as quais resultariam na remoção e destruição final da escultura em 1989. Essa série de rascunhos também mantém o que Yve-Alain Bois descreveu como um “sentimento de luto,” um sóbrio olhar para trás para um projeto que nunca poderá novamente ser experimentado no tempo e espaço reais¹⁷.



Fig. 5: Richard Serra, *Tilted Arc* [Arco Inclinado], 1986.

¹⁷ Bois, “Descriptions, Situations, and Echoes,” 28.

Procedimentos Prescritos / Resultados Amorfos

No final dos anos 1960, a ênfase na materialidade e fisicalidade da experiência, evidenciada em ambas as distintas abordagens de Andre e de Serra ao desenho e à escultura, foi total. Muitos artistas tentando estender ou, em alguns casos, reagir aos princípios do Minimalismo exploraram o processo, a *performance*, a instalação e as abordagens *site-specific* na criação. A abertura das fronteiras da experiência escultórica de Barry Le Va com suas dispersões amorfas de materiais não tradicionais exemplificam um grande afastamento da aparência intocada e manufaturada do Minimalismo em direção a uma exploração das maneiras que uma obra de arte vem literalmente a ser. O termo Arte Processo engloba práticas como as de Le Va, na qual a importância da obra de arte é entendida como encontrada mais em sua materialidade e no como ela foi feita do que no produto final. Trabalhos baseados no processo geralmente tomam a forma de ações efêmeras, tais como a *performance* de tarefas comuns desconectadas de subjetividade, bem como instalações *site-specific* temporárias. Desenhos preparatórios e apresentações são frequentemente as únicas testemunhas restantes (além das fotografias documentais) dos eventos transitórios que esses artistas faziam e dos materiais com os quais eles estavam envolvidos.

Em 1966, Le Va começou a produzir suas peças de distribuição, instalações baseadas no chão que rejeitavam noções tradicionais de uma composição estritamente ordenada. Esses trabalhos exploraram as propriedades dos materiais do dia-a-dia —feltro, carvão, farinha, vidro quebrado, óleo mineral, óxido de ferro — e as relações relativas estabelecidas através de justaposições frouxas. Apesar da natureza acidental da estratégia composicional mutável de Le Va, desenhar se manteve central na sua prática escultórica, na forma de rascunhos diagramáticos ou desenhos técnicos flexíveis que traziam ordem ao informe que caracterizava suas

instalações contingentes¹⁸. Ele desenhóu “para ficar sozinho comigo mesmo,” “para descobrir e clarear meus pensamentos,” “para visualizar meus pensamentos,” e “para convencer a mim mesmo que alguns pensamentos valem a pena perseguir.”¹⁹ Certamente pode-se detectar um senso do *disegno* em suas concepções de desenho — isto é, uma projetiva e idealista crença em um meio tão unicamente capaz de revelar a mente do artista funcionando e expondo o mecanismo do processo criativo. Assim, o emprego de Le Va do diagrama (uma forma tipicamente associada com arquitetura, engenharia e matemática ao invés da arte) em trabalhos como *Wash* [Lavagem] (1968; fig. 6), um estudo para uma peça de distribuição, complica a ideia romântica do desenho com uma reflexão não mediada da mente de um indivíduo, como um registro por meio de uma marca autográfica. Sua ordenação metódica do espaço na página desmente a aparência acidental e a dispersão instável dos materiais que definem suas peças de distribuição ao revelar a natureza predeterminada do arranjo final do trabalho²⁰. Ordenado e preciso no processo e na aparência, seus trabalhos em papel desempenham uma reversão do entendimento tradicional do desenho como um local flexível para criação espontânea. No caso de Le Va, a espontaneidade é finalmente adiada para o desenrolar dos acontecimentos que ocorrem no espaço da própria galeria.

¹⁸ Klaus Kertess habilmente descreveu os desenhos de Le Va como tendo “a clareza e a convicção de um mapa topográfico ou de uma análise computadorizada de uma turbulência atmosférica.” Ver Klaus Kertess, “Between the Lines: The Drawings of Barry Le Va,” in *Barry Le Va, 1966–1988*, (Pittsburgh: Carnegie Mellon Art Gallery, 1988), 27.

¹⁹ Barry Le Va, “Notes” (undated), reprinted in *Accumulated Vision: Barry Le Va* (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 2005), 89.

²⁰ Ingrid Schaffner sensivelmente observou que enquanto as fotografias de instalação de Le Va podem nos dizer “como Le Va vê suas instalações,” são seus desenhos que “nos dizem como lê-las.” Ver Ingrid Schaffner, “Accumulated Vision and Violence, Barry Le Va,” in *Accumulated Vision*, 61.

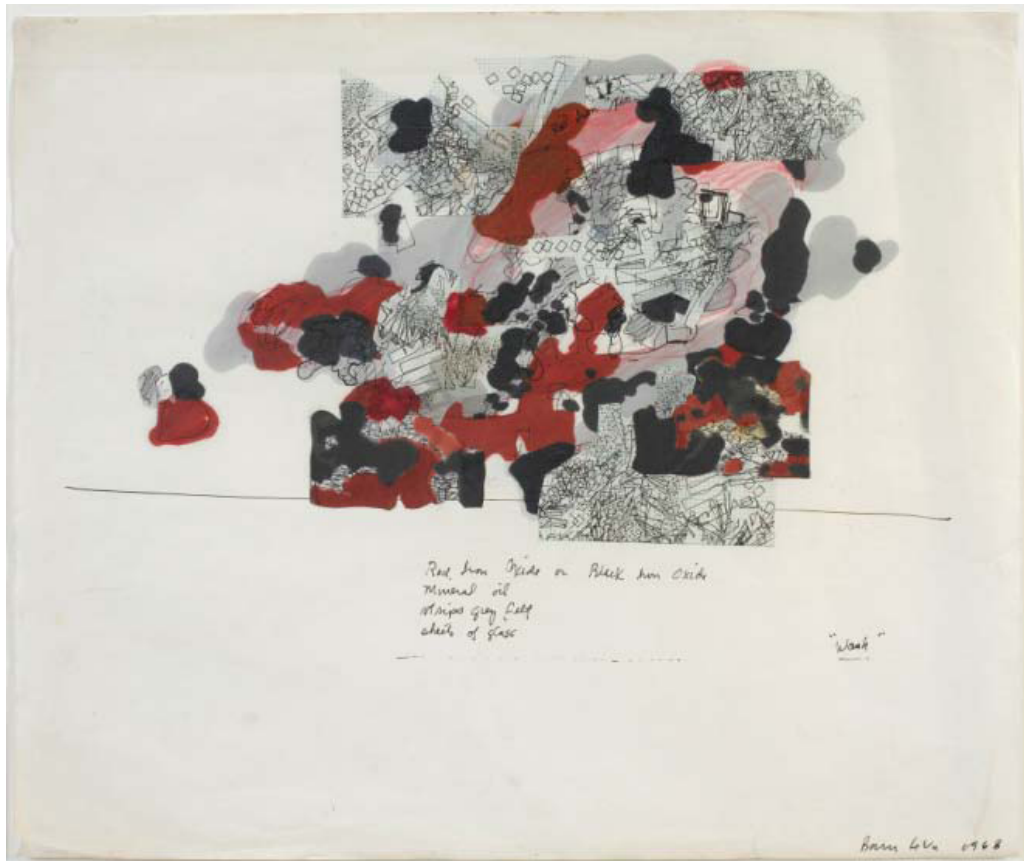


Fig. 6: Barry Le Va, *Wash [Lavagem]*, 1968.

Wash [Lavagem] (1968) exemplifica a tensão geradora entre o randômico e o ordenado que Le Va ativamente cultivou em seus primeiros trabalhos. O desenho inclui passagens do papel milimetrado no qual o artista primeiro mapeia a distribuição das peças de feltro e vidro quebrado. Le Va e muitos de seus contemporâneos frequentemente usaram papel milimetrado, não tanto por causa de sua aparência quanto por sua adequação para transferir suas ideias em forma. Como o artista Mel Bochner fundamentou, “o papel milimetrado reduz o aspecto tedioso do desenho, e permite o alinhamento fácil e imediato de pensamentos aleatórios em padrões convencionais de leitura e formação”²¹. Le Va cortou o papel milimetrado uniforme

²¹ Mel Bochner, “Anyone Can Learn to Draw,” *press release* para *Drawings*, Galerie Heiner Friedrich, Munich, 1969, reprinted in Bochner, *Solar System & Rest Rooms: Writings and Interviews, 1965–2007* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008), 61.

em formas aleatórias, reposicionando os fragmentos em cima de uma folha de papel branco e conectou as peças através de uma série de manchas coloridas feitas usando tinta vermelha, preta e cinza. A inscrição colocada sob o desenho e feita à mão pelo artista torna claro que as manchas são destinadas a referenciar materiais específicos: óxido de ferro vermelho ou preto e óleo mineral. Este diagrama aparentemente nunca foi realizado na forma escultórica, mas está relacionado a uma série de instalações impermanentes que Le Va completaria no Walker Art Center [Centro de Arte Walker] em Minneapolis em 1969. Essas instalações envolvem minerais em diferentes estados de saturação (molhado, encharcado e seco) e suas reações químicas em potencial. Substâncias foram derramadas diretamente no chão da galeria e foram deixadas para dissolver e correr umas entre as outras, eventualmente secando, rachando e manchando ao longo do tempo²². A economia formal estrita do plano elaborado de Le Va simultaneamente contradiz e aumenta o fluxo, a flexibilidade e os danos físicos desencadeados no espaço da galeria.

Os desenhos de metrô de William Anastasi (figs. 7, 8) envolvem semelhante dinâmica orientada por processo — altamente prescrita ainda que aberta a ocorrências imprevistas — enquanto refletindo uma intenção muito diferente da abordagem deliberada, diagramática empregada por Le Va. Começando no final dos anos 1960, Anastasi desenvolveu sua não convencional série de trabalhos “não vistos” — desenhos cegos, desenhos de bolso e desenhos de metrô — como formas de abdicar ao invés de estabelecer controle ao submeter o processo gráfico ao acaso. Para criar sua série em andamento de desenhos de metrô, ele senta no trem do metrô, coloca uma folha de papel na prancheta no seu colo, pega um lápis em cada mão, repousa as pontas no papel, fecha seus olhos, veste fones de ouvido para bloquear todo o som ambiente, e deixa o movimento de seu corpo em trânsito determinar a composição de cada trabalho. Em vez de depender da visão, ele cria o

²² Marcia Tucker descreve as instalações de 1969 em “Barry Le Va: Work from 1966–1978,” in *Barry Le Va: Four Consecutive Installations and Drawings, 1967–1978* (Nova York: New Museum, 1978), 12. Para fotografias da instalação, ver *ibid.*, 24, 25.

trabalho, se atribuindo uma tarefa simples e limites arbitrários: cada desenho é produzido no tempo que leva para ir do ponto A ao ponto B no metrô e está acabado quando ele sai do trem a um destino predeterminado. Ao desenhar cegamente e incorporar o acaso, Anastasi subverte a tradição do desenho como uma síntese da visão, do conhecimento e da habilidade manual.



Fig. 7: William Anastasi, *Untitled (Subway Drawing)* [Sem título (Desenho de Metrô)], 1973.



Fig. 8: William Anastasi, *Untitled (Subway Drawing)* [Sem título (Desenho de Metrô)], 2009.

Na realização desse ato prescrito, meditativo e absurdo, o artista coloca seu foco diretamente na fenomenologia. O impacto fenomenológico se torna aspecto chave em algumas tensões da produção escultórica Minimalista no final dos anos 1960, como para artistas tais como Carl Andre, Robert Morris e Richard Serra que estavam preocupados não apenas com o processo de produção, mas também com o como um trabalho era percebido pelo espectador no espaço e tempo reais²³. Esses artistas frequentemente forçam o corpo do espectador a um confronto com um objeto ou um campo visual como uma forma de estranhamento, exortando espectadores a se tornarem conscientes de seus próprios processos de percepção de maneira a ver além das convenções predominantes da arte. Com os desenhos mais modestos de Anastasi, todavia, não é a experiência ativa do espectador de um trabalho escultural que é destacada, mas aquela do artista mesmo. Seu corpo se

²³ Ver particularmente a série de ensaios de Robert Morris, “Notes on Sculpture” (Fevereiro 1966) e “Notes on Sculpture, Part II” (Outubro 1966), reprinted in *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993).

torna um instrumento chave no todo da *performance*, servindo como um implemento passivo que absorve e registra movimento. Sempre consistindo de dois aglomerados de rabiscos de linhas que se movem em todas as direções, os desenhos de metrô lidos como resíduos de uma *performance* que se estende no tempo, como resíduos das viagens de Anastasi através de Nova York, revelam a experiência temporal do artista. Sistemático na abordagem e desapegado no procedimento, esse tipo de fazer, de incorporar marcas, no entanto, oferece uma significativa reabertura ao sujeito corporal.

Racional / Antirracional

Sol LeWitt ainda impulsionou para outra direção a abordagem baseada em sistemas de processamento na produção artística. Rejeitando qualquer foco no corpo performativo do artista, ele elevou o trabalho através de uma ideia para uma posição de importância, a qual ele entendia como igual ao trabalho final. Apesar de inicialmente associado com a arte Minimalista, LeWitt emergiu como um dos líderes da arte Conceitual. Em seus “Paragraphs on Conceptual Art” [Parágrafos sobre Arte Conceitual] (1967), o qual se tornou de fato um manifesto para o movimento, ele cristalizou uma mudança radicalmente divergente na arte do pós-guerra em direção a uma prática baseada na ideia: “Se o artista realiza sua ideia e a torna uma forma visual, então todos os passos no processo são importantes. A ideia mesma, mesmo que não seja feita visual, é tão obra de arte como qualquer outro produto estético. Todos os passos de intervenção — rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalhos falhos, modelos, estudos, pensamentos, conversas — são de interesse²⁴. Dada a importância, LeWitt incluiu nos “passos de intervenção” na manifestação de uma ideia, ambos: desenho e linguagem (experiência visual e experiência linguística) que possuem um lugar privilegiado em seu corpo de trabalho.

²⁴ Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art,” in *Open Systems: Rethinking Art, c. 1970*, ed. Donna DeSalvo (London: Tate Modern, 2005), 180; originally published in *Artforum* 5 (Verão 1967).

Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes 331 [Variações em Três Partes em Três Tipos Diferentes de Cubos 331] (1967; fig. 9) é um desenho de uma série de estruturas tridimensionais relacionadas às explorações escultóricas simultâneas. LeWitt plotou diferentes permutações em três cubos construídos ou, como ele escreveu no topo do desenho em letras maiúsculas: “três variações de três-partes nas quais o topo e o inferior do cubo tem um lado removido (3) enquanto o meio do cubo é sólido (1).” O artista substituiu princípios tradicionais da organização escultórica e da ordem relacional de composição com um sistema de permutação que pode ser racionalmente calculado e, então, entendido pelo espectador tanto mentalmente quanto em sua forma material.

Três cubos são desenhados em perspectiva isométrica (uma técnica comumente empregada em desenho técnico e de engenharia) numa grade desenhada à mão. O uso da grade enfatiza a uniformidade dos cubos: cada cubo é composto de dois quadrados da grade de altura e dois quadrados da grade de largura. A grade e a realização técnica dão a aparência de uma sequência ordenada e com a intenção de oferecer informação visual objetiva, expressando uma visão universalizante da perfeição da era industrial baseada na produção em série. Parece que LeWitt usou essa linguagem da eficiência de maneira a subvertê-la.²⁵ O potencial aparentemente sem fim para as variações implicadas em seu sistema desmente a arbitrariedade fundamental de seu conceito e a tomada de decisão subjetiva que o ordena. Ele empregou a grade, o cubo, e uma estrutura serial como verificações às escolhas subjetivas, ainda que seus desenhos e seu sistema de regras, paradoxalmente, funcionem para reafirmar o papel criativo do artista²⁶.

²⁵ James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven, CT: Yale University Press, 2001), 187.

²⁶ Na década de 1960, LeWitt foi atraído para o cubo e o quadrado como “dispositivos gramaticais a partir dos quais o trabalho poderia prosseguir.” Ele passou a elaborar: “Eles são padrão e universalmente reconhecidos, nenhuma iniciação sendo exigida do espectador. . . . O uso de um quadrado ou cubo anula a necessidade de inventar outras formas e reserva-se a sua utilização para a invenção.” Ver Sol LeWitt, declaração sem título em Lucy Lippard, et al., “Homage to the Square,” *Art in America* 55 (Julho–Agosto 1967): 54.

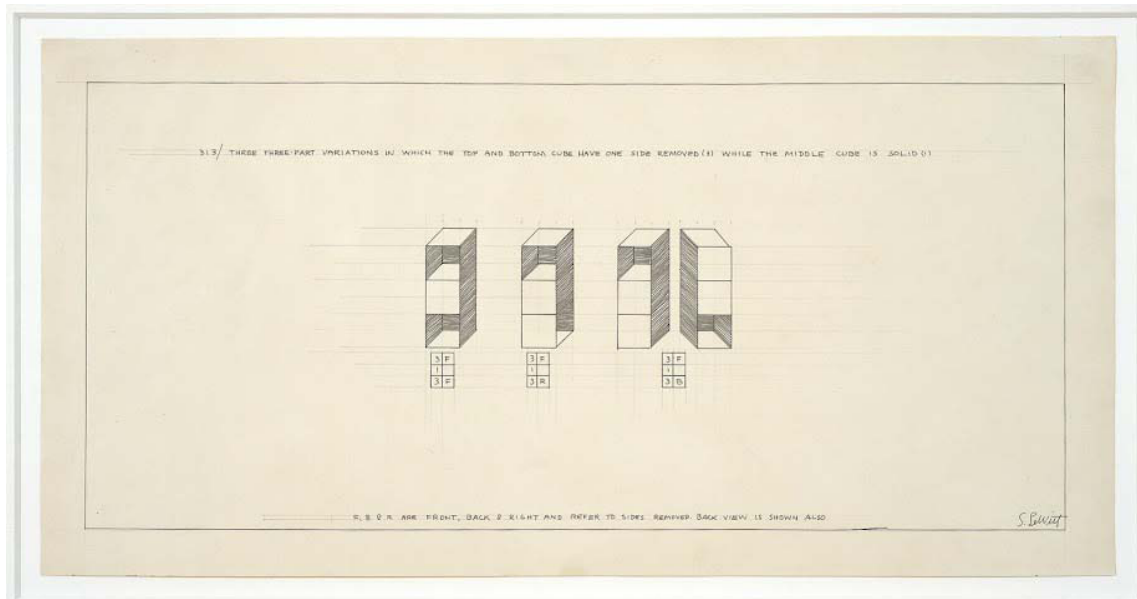


Fig. 9: Sol LeWitt, *Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes 331* [Variações em Três Partes em Três Tipos Diferentes de Cubos 331], 1967.

Embora o serial seja comumente associado com o racionalismo encontrado nos trabalhos Minimalistas de artistas como Judd, Andre e Flavin, ele sempre mantém dentro dele uma relação com o seu oposto: o aleatório e o antirracional. LeWitt reconheceu assim em seu segundo texto sobre arte Conceitual, “Sentences on Conceptual Art” [Sentenças sobre Arte Conceitual] (1969), haver uma distinção entre a abordagem lógica da produção científica e industrial e aquela da experiência estética:

1. Artistas conceituais são místicos menos que de racionalistas. Eles saltam para conclusões que a lógica não pode alcançar;
2. Julgamentos racionais repetem julgamentos racionais;
3. Julgamentos irracionais levam a novas experiências;
4. Arte formal é essencialmente racional;
5. Pensamentos irracionais devem ser seguidos de forma absoluta e lógica²⁷.

²⁷ LeWitt, “Sentences on Conceptual Art,” in *Sol LeWitt: Critical Texts*, ed. Adachiara Zevi (Rome: I Libri di AEIOU, 1994), 88, originally published in 0-9 (Nova York, 1969).

LeWitt usa a palavra *irracional* frouxamente em seu texto. Empregada nesse contexto como um meio de sinalizar o polo oposto do julgamento racional e do tom lógico, o termo também implica um tipo de ação que está completamente além do controle humano, um significado que parece se mover fora dos laços da dicotomia que ele se esforça para configurar entre o racional e o subjetivo. Enquanto LeWitt mantinha uma abordagem sistemática para a produção artística, ele reconheceu que apenas ao superar o pensamento tautológico das abordagens estéticas racionalistas que se poderia chegar a novas formas e experiências.

Eva Hesse também sondou a relação entre ordem e desordem, entre metodologia serial e processos antirracionais, contudo seu trabalho delineia um limite que se opõe a esta prática. Embora ela fosse parte do círculo dos artistas Minimalistas e Conceituais que trabalhavam e socializavam em Nova York nos anos 1960 e 1970, sua prática artística é frequentemente caracterizada como Pós-Minimalista, um termo que reconhece sua mudança ao abrir as estruturas aprisionadas do Minimalismo ao dar às formas geométricas uma dimensão corporal e orgânica. O trabalho de Hesse é conhecido pela maneira com que ele implica o corpo de novas formas — o corpo entendido como um lugar psíquico ao invés daquele neutro e passivo dos desenhos de metrô de Anastasi e de muito da arte Minimalista. O desenho desempenhou um papel central nessa expansão de fronteiras. Em 1966, Hesse começou uma série de desenhos usando tinta preta sobre papel branco. Ela trabalhou com uma grade controlada, mas foi igualmente interessada no potencial do acidente, embarcando no que foi frequentemente descrito como uma forma de acumulação e repetição compulsiva. A artista, ela mesma, deu credibilidade a tal interpretação com afirmações tais como, “séries, serial, arte serial é outra maneira de repetir o absurdo.”²⁸ Seu desenho sem título de 1967 (fig.10) é exemplar dessa série de trabalhos nos quais o elemento básico do círculo é repetido uma e outra vez para preencher a forma da grade. Embora

²⁸ Eva Hesse, citada em Lucy Lippard, *Eva Hesse* (Nova York: De Capo, 1976), 96.

relativamente escasso, o desenho exala uma intensidade concentrada que opera aumentando a dimensão psicológica da geometria e da repetição adotadas pelo Minimalismo. A recorrência do círculo envolve um gesto mecânico, mas o resultado final é decididamente desigual; após uma inspeção mais próxima, as irregularidades de cada círculo revelam-se. Diversidade e variação são conseguidas não como uma função das regras de permutação, como nos desenhos de LeWitt, mas como o resultado de uma pressão irregular da mão do artista sobre o papel. Este dota o desenho com uma dimensão decididamente pessoal e tátil que se opõe ao reducionismo estrito de LeWitt, seu contemporâneo conceitualista.

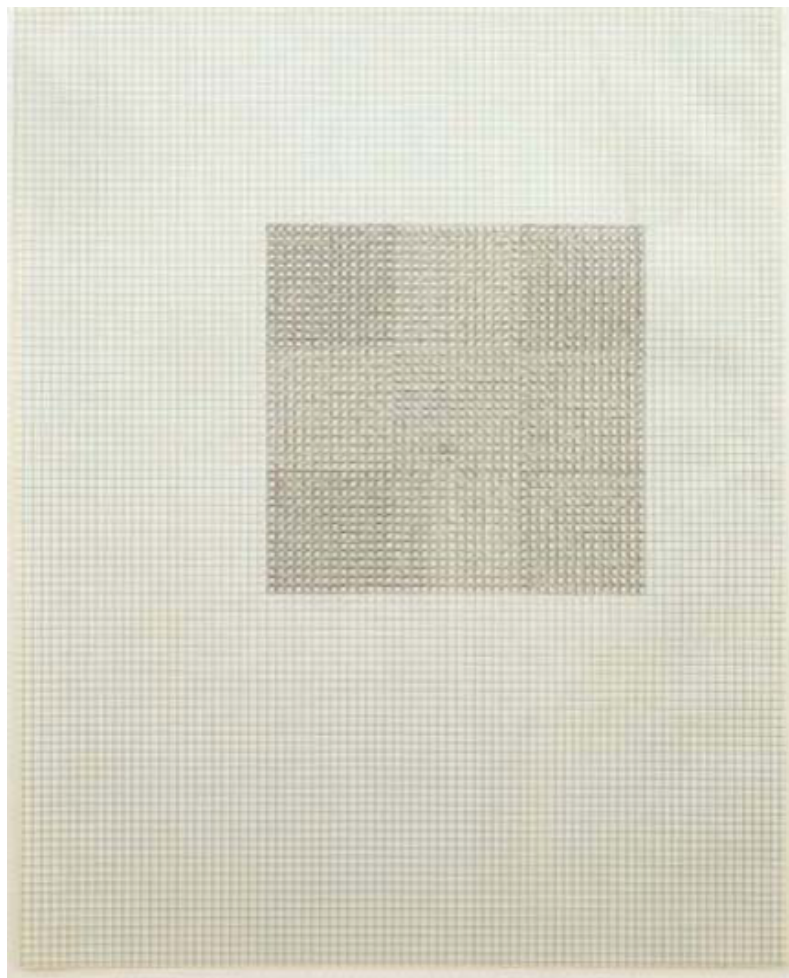


Fig. 10: Eva Hesse, *Untitled* [Sem título], 1967.

Desenho Minimalista e Conceitual e seu Legado

Embora suas abordagens e agendas fossem notavelmente distintas, todos os artistas discutidos aqui estavam trabalhando com a queda de uma visão modernista da arte e da sociedade, conscientemente repensando e desafiando as tradições da prática artística estabelecida. Criados durante um momento limite entre o modernismo e o pós-modernismo, seus desenhos representam menos um conjunto da obra estilisticamente coerente do que um modo intensivo de pensar sobre redefinir as condições materiais e conceituais do fazer artístico. Enquanto tentavam se afastar das pretensões emotivas de seus predecessores Expressionistas Abstratos, artistas associados às práticas Minimalistas, Pós-Minimalistas e Conceituais queriam apoiar a liberdade de experimentação com formas e materiais que tinham sido iniciadas por artistas, tais como, Jackson Pollock. O clima de análise e experimentação material dos anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos não apenas discutiam a obra de arte e os padrões de produção artística, mas também se estendiam à crítica das instituições, ao papel do artista e da audiência, à disseminação das obras no mercado e às condições industriais da sociedade moderna²⁹. O desenho certamente não era o único meio de refletir essas tendências, mas sua implementação diversa, caráter imediato, e habilidade de transmitir processos fez dele um meio particularmente apto para registrar a tensão geradora entre estratégia analítica e criação individual que corrobora muito da arte produzida naquela época.

Nas quatro décadas desde 1970, várias mudanças significativas de paradigma remodelaram o mundo social e político em que vivemos, incluindo o crescimento rápido da era digital e um aumento na conectividade global acompanhada de maior mobilidade, padronização e homogeneização. A arte continuou a se adaptar a essas novas condições. Muitas das questões que motivaram a luta artística para trabalhar

²⁹ Josef Helfenstein, "Concept, Process, Dematerialization: Reflections on the Role of Drawings in Recent Art," in *Drawings of Choice from a New York Collection*, ed. Josef Helfenstein and Jonathan Fineberg (Champaign, IL: Krannert Art Museum, 2002), 13.

com e contra o estágio final modernista — a ideia que a arte se baseia em um modelo progressivo da invenção ou a noção essencialista de que algo como a essência absoluta da pintura ou da escultura existem — são de pouco interesse para gerações posteriores de artistas³⁰. Eles não se sentem mais compelidos a lutar com as regras de tão limitada abordagem; nem estão eles confinados à avaliação nostálgica e negativa do pós-modernismo sobre o passado modernista. Em vez disso, hoje artistas abertamente se referem e revisam o passado histórico da arte, incluindo a história do modernismo, explorando essa possibilidade que lhes proporciona se engajarem livremente com o processo criativo para chegar a novas formas e ideias.

Os artistas N. Dash e Jill O' Bryan, por exemplo, adotaram uma variedade de estratégias modernistas, incluindo processos repetitivos e de série, bem como a arte corporal e *performance*, todas elas surgidas nos anos 1960 e começo dos anos 1970. Eles transcrevem com essas estratégias caminhos consideravelmente diferentes, portanto, colocando mais ênfase na gratificação estética, exploração material e gesto individual acoplado a um forte envolvimento com as tarefas e ritmos da vida diária. Ao invés de conectar explicitamente a prática do desenho às instalações escultóricas em larga escala e outros projetos conceituais — como foi o caso no trabalho de Flavin, Serra, Le Va e LeWitt — ambos os artistas embarcaram em formas altamente herméticas de criação através da qual as propriedades do desenho são pesquisadas e desenvolvidas. Eles enfatizaram métodos manuais de trabalho intenso e a materialidade do meio específico sendo empregado ainda assim implicando o corpo do artista. *Commuter Works* [Trabalhos de Viajantes Habituais] (em andamento desde 2010) de N. Dash move-se além do caderno, o rascunho preparatório, e a forma tradicional de lápis sobre papel (fig. 11). Seus trabalhos parecem conceitualmente na mesma linha que os desenhos de metrô de Anastasi no que eles registram os

³⁰ Yve-Alain Bois examina o fim da pintura modernista em termos de jogo e partidas, sugerindo que a pintura nunca terá um fim de jogo, mas ela é um jogo compreendendo diferentes partidas. Ver Yve-Alain Bois, *Painting as Model* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), 241–42. Jordan Kantor também toma a analogia de Bois em seu ensaio “Drawing from the Modern: After the Endgames,” in *Drawing from the Modern, 1975–2005* (Nova York: Museum of Modern Art, 2005), 53–54.

movimentos corporais do artista enquanto usando o transporte público em Nova York, mas eles são criados sem o uso de um implemento do desenho, revelando um desenho por uma mais imediata conexão entre as mãos de quem marca e os materiais. Dash produz esses trabalhos ao dobrar, esfregar, vincar, e redobrando folhas de papel e então aplicando pigmento (grafite ou pó índigo) sobre elas com a mão de maneira a enfatizar a acumulação progressiva de rugas e marcas. Sua prática é menos baseada na exploração de processos automáticos, ocorrências do acaso, ou uma sublimação do eu-subjetivo, como são nos desenhos de metrô de Anastasi, e mais em um exame dos meios pelos quais a expressão corporal pode ser embutida nos materiais de suporte associados com pintura, escultura e desenho.



Fig. 11: N. Dash, *Commuter* [Viajante Habitual], 2011.

40,000 Breaths between June 20, 2000 and March, 15, 2005 [40.000 Respirações entre 20 de Junho de 2000 e 15 de Março de 2005] (2000-2005; fig. 12) de Jill O' Bryan também transforma o desenho em um aparelho de gravação uma vez que a artista meticulosamente rastreou suas respirações individuais ao longo de

cinco anos, usando apenas marcas de lápis sobre o papel. De maneira similar aos gestos acumulativos vistos nos desenhos em grade de Hesse, os padrões gráficos que emergem por toda grande folha de O' Bryan não são rígidos ou precisos, mas ao contrário são orgânicos e irregulares, ondulantes com a gradação de tons baseados no montante de pressão que a artista exerce sobre o papel. O desenho final aparece como nada menos do que um teste de resistência, aquele que ressoa com certas abordagens da arte do corpo e das agendas feministas. Com sua ênfase no tempo e repetição, o trabalho surge como uma tentativa frágil e obsessiva de explorar as condições de individualidade e de registrar algo da experiência diária da arte.



Fig. 12: Jill O' Bryan, 40.000 Breaths [40.000 Respirações], 2000-2005.

A prática contínua de Janet Cohen, de meticulosamente traçar atividades populares, como os eventos aparentemente aleatórios de um jogo de beisebol, oferece ainda uma outra variação sobre esta abordagem interna e indicial do fazer marcas, aquela que aparece para falar simultaneamente da fragmentação da vida contemporânea e da nostalgia de um sentido de completude. Seus diagramas de aglomerações de sobreposição de números e letras em lápis preto e branco são o resultado de seu próprio sistema idiossincrático para estimar locais onde arremessos atravessam a zona de *strike* e os resultados dos arremessos reais durante um determinado jogo de beisebol. Obras como *San Francisco at New York, 10-8-2000, Mets win 4-0* [São Francisco em Nova York, 10/08/2000, Mets ganha 4-0], (2004; A Fig. 13) existem como ambos: representações abstratas destes eventos e como catálogos altamente individuais de tempo e pensamento cujo sistema básico é entendido apenas pela artista.

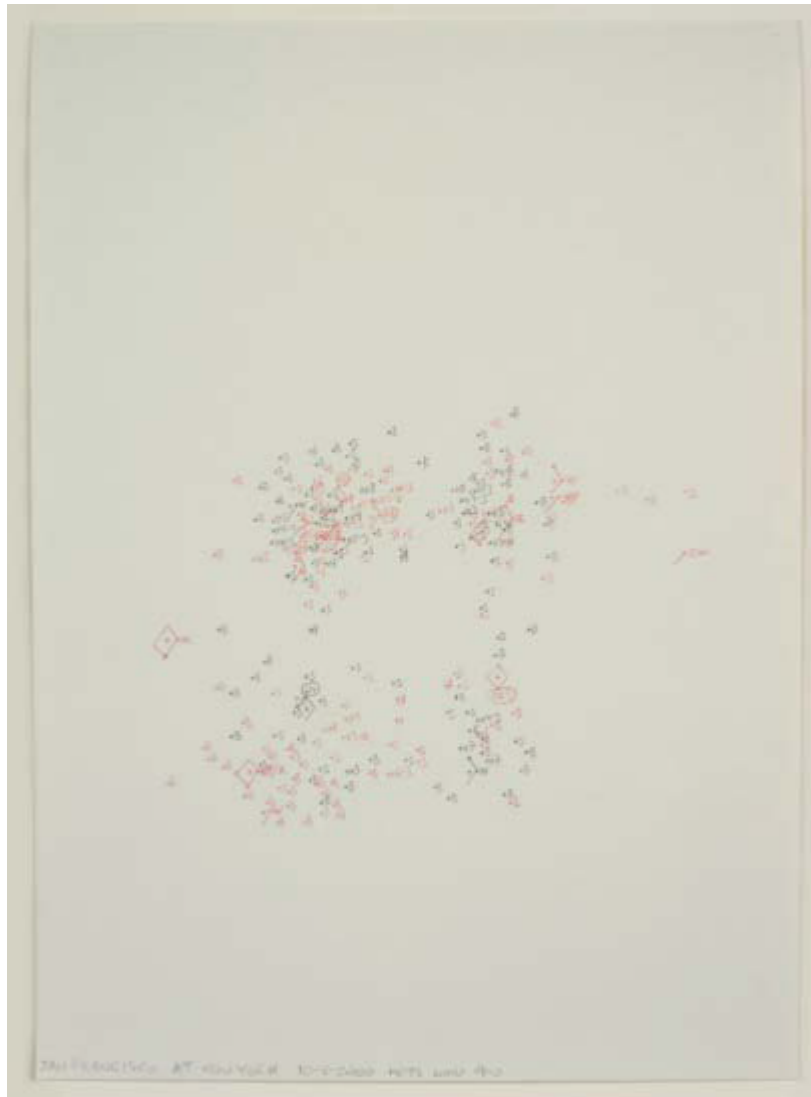


Fig. 13: Janet Cohen, San Francisco at New York [São Francisco em Nova York], 2004.

O que exatamente está em jogo hoje neste desejo interligado por um imediatismo de toque dentro de limites prescritos? Marcar um pedaço de papel em branco — experimentando uma forma concreta e imediata de fazer arte dentro de uma paisagem digital em evolução que muitas vezes nos remove de experimentar o “real” e de nós mesmos — parece oferecer-se como uma atividade inerentemente humana. O uso de parâmetros pré-determinados complementa esses esforços individuais, proporcionando um meio de organizar o pensamento, de controlar o tempo e, talvez, de trazer um sentido de ordem e consistência à desordem dos

acontecimentos diários. O desenho sempre serviu como um meio vital de dar sentido ao mundo que nos rodeia e as forças que o animam, mediando em vez de espelhando a nossa condição de vida. Em 1960 e 1970 os artistas lutaram com condições industriais da época organizando suas vidas cotidianas ao se envolverem com procedimentos sistemáticos e programáticos para orientar seus trabalhos. Em muitos casos, o envolvimento acentuado com a serialidade, a marcação repetitiva, gráficos e diagramação ofereceu um meio não de adotar a lógica racional da indústria, mas de destacar o potencial da arte de escapar dela. Parece possível que no clima contemporâneo de hoje, de agitação contínua e perpétuo avanço das tecnologias digitais, que o desejo de desenhar, marcar, traçar seja abraçado por artistas que, muito parecido com seus antecessores históricos, procuram expandir as capacidades de invenção enquanto trabalham para recuperar um sentido da experiência humana.