

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

GLADSTON DA COSTA ALMEIDA

SOBRE UM DIZER NA ARTE:
história, sentido e função no trabalho artístico

BELO HORIZONTE

2015

GLADSTON DA COSTA ALMEIDA

SOBRE UM DIZER NA ARTE:
história, sentido e função no trabalho artístico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Patricia Dias Franca-Huchet

BELO HORIZONTE

2015

Almeida, Gladston da Costa, 1979-
Sobre um dizer da arte: história, sentido e função no trabalho artístico /
Gladston da Costa Almeida. – 2015.
124 f.: il.

Orientador: Patrícia Dias Franca-Huchet

Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes, 2011.

1. Linguagem – Filosofia – Teses 2. Arte – Filosofia – Teses 3. Filosofia
moderna – Séc. XX – Teses I. Franca-Huchet, Patrícia, 1958-
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV.
Título.

CDD 701

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca examinadora na Defesa de Dissertação do aluno Gladston da Costa Almeida, sob número de registro 2009710937

Título da dissertação:

SOBRE UM DIZER DA ARTE: história, sentido e função no trabalho artístico

Prof^a. Dr^a. Patricia Dias Franca-Huchet – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet – Associado – EA/UFMG

Prof^a. Dr^a. Maria Angelica Melendi de Biasizzo – Associada – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 24 de Novembro de 2011

Agradeço aos professores e funcionários do programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG. Ao CNPQ pela bolsa que me permitiu manter o ritmo da pesquisa ao longo desse último ano. Aos funcionários da Escola de Belas Artes que sempre se mostraram prontos para todo tipo de demanda, e em especial aos da biblioteca, que foram àqueles com quem mantive contato mais intenso ao longo desses últimos dois anos.

E abro um parágrafo para agradecer de modo especial à professora Patricia Franca-Huchet, por ter sido invariavelmente prestativa, sincera e interessada em meu trabalho. Por ter me permitido conviver no ambiente de sala de aula e ter me possibilitado aprender tudo aquilo que se faz aqui imensurável e até mesmo indescritível. Por ela tenho uma imensa gratidão e carinho.

Agradeço ao Professor Stéphane Huchet pelas questões sempre pontuais e por se dispor a participar do encerramento de todo esse processo. Assim também como à Professora Maria Angélica Melendi “Piti” que de igual modo se pôs à disposição no último apagar das luzes dessa peça em muitos atos que se torna a pesquisa para e a realização de uma dissertação.

RESUMO

A partir de uma inquietação trazida pela análise de textos que tratam da arte e das publicações com entrevistas e escritos de artistas, propõe-se uma investigação sobre a função que os mesmos assumem num contexto de arte como o atual, em que se torna sensivelmente perceptível a relevância que o discurso assume em meio às práticas artísticas. Tendo como disparador a filosofia da linguagem de Wittgenstein e os trabalhos teóricos de Joseph Kosuth, o objetivo deste trabalho gira em torno da possibilidade de se realizar um texto que aborde questões imediatas ao campo artístico valendo-se de uma linguagem que não se furta à condição de ser construída sobre uma gramática considerada como específica ao universo discursivo da arte. Sobre as proposições da história da arte, da hermenêutica filosófica, da filosofia da linguagem e da teoria e crítica da arte, cria-se um universo especulativo que tem como fundamento primeiro discorrer sobre a natureza dessa então gramática específica do campo artístico e ainda seus modos de uso, num contexto em que as práticas são variadas e os objetos de investigação múltiplos. Ao partir dos conceitos de natureza da arte e de proposição nominal, o fundamento da investigação se desdobra pelo caminho de um discurso que pretende analisar nas operações de significação da arte as sentenças de sentido pouco claro. E paralela a essa definição propõe-se que a prática discursiva na arte se realize baseada em sentenças que encontram no próprio campo da arte sua significação lógica.

Palavras-chave: filosofia da linguagem, história da arte, arte conceitual, linguagem, Wittgenstein.

ABSTRACT

From an uneasiness brought by the analysis of texts dealing with art and publications and interviews with artists' writings, it is proposed an investigation into the role that they assume a context of art like this, it becomes significantly noticeable the relevance of the discourse takes over in the artistic practices. With the trigger language philosophy of Wittgenstein and the theoretical work of Joseph Kosuth, the objective of this work revolves around the possibility of performing a text that addresses immediate issues to the field of art making use of a language that does not shirk the condition to be built on a specific grammar regarded as the discursive universe of art. Propositions on the history of art, philosophical hermeneutics, philosophy of language and theory of art, it creates a speculative universe that is based first discuss the nature of grammar then specifies the art and even his manner of use, a context in which practices are varied and multiple objects of investigation. Concepts of the nature of art and proposing face the foundation of research unfolds the way of a speech he intends to refute the significance of the art operations, any sentence meaning unclear. And parallel to this definition it is proposed that the discursive practice in the art to carry out sentences based on the actual field of art its logical nature.

Keywords: philosophy of language, history of art, conceptual art, language, Wittgenstein.

Lista de imagens

1.Gladston Costa. Denorex (fragmento). 2010/2011. Óleo sobre jornal.....	108
2.Daniel Buren. A diagonal for Rhodamina Red Wall: Work in situ. Pintura e acrílico sobre parede, 2006.....	109
3.Lawrence Weiner. Página de catálogo de exposição: Esculturas. Paris, 1985.....	110
4.Lawrence Weiner. Página de catálogo de exposição. Paris, 1985.....	111
5.Mel Bochener. Language is not transparent, 1970.....	112
6.Allen Rupersberg. The singing posters, poetry sound collage, sculpture. 2003.....	112
7.Louise Lawler. Birdcalls. Instalação Sonora, 1972.....	113
8.Bruce Nauman. Manipulating the T-Barr. Video still, 1966.....	114
9.Gladston Costa. Barra T. Óleo sobre papel, 2010 / 2011.....	115
10.Gladston Costa. Barra T. Óleo sobre papel (25 pinturas), 2010 / 2011.....	116
11.Ad Heinhardt. Fotografia do artista em seu ateliê.....	116
12.Robert Ryman. Untitled. Esmalte sobre tela, 1965.....	117
13.Mel Bochner. Theory of boundaries, 1969 / 1970.....	118
14.Joseph Kosuth. Art as idea, 1966.....	118
15.Gladston Costa. Pintura de três metros. Esmalte sobre tela, 2010.....	119
16.Lawrence Weiner. Página de catálogo.....	119
17.Marcel Duchamp. Trois stoppages étalons, 1913 / 1914.....	120

SUMÁRIO

1. Introdução.....	13
2. Silêncio translúcido.....	29
2.1- Porquê “uma” natureza da arte?.....	29
2.2- Filosofemas e natureza da arte: alguma fala.....	32
2.2.1- filosofema de um filosofema.....	34
2.3. Ver se não é visto.....	46
2.3.1- Um olho de cada vez.....	48
2.4- Dito - feito.....	67
3. Discurso opaco.....	79
4. Referir, pensar, dizer.....	100
5. Referências.....	122

“Se querem saber o que uma demonstração demonstra, olhem para a demonstração”
Ludwig Wittgenstein.

INTRODUÇÃO

Este texto parte do fim. Do fim de um processo, do fim de uma ideia, do fim de um método.

Ao dizer que este texto parte do fim, a referência não é feita somente à introdução do trabalho, mas sim a todo o corpo do texto que fora construído sobre uma ideia de ordenação com a qual deu-se todo o processo de pesquisa, bem como a forma final em que a mesma é mostrada. Evidentemente que numa pesquisa desdobrada ao longo de um tempo relativamente dilatado como esta, não se pode e nem é desejável que haja restrições à assimilação de novos conteúdos, de novas relações de diálogo e nem de novas ideias e mudanças de rumo. Falar de uma então ideia que guie tanto a teoria, quanto a prática que é mostrada doravante, não passa pela simples pretensão de se justificar o método adotado neste trabalho.

Penso que a coerência do método se dá a ver ao longo do texto, no modo como o mesmo é construído. Nele busquei uma forma que fosse condizente com a ideia de que um texto sobre arte pode ser também um trabalho de arte. E ao propor que a forma como ele é mostrado seja percebida como a figuração de seu método de realização minha intenção foi a de manter uma ideia fundamental para a realização de toda minha pesquisa, que é tratar do texto como figuração de um método de pensamento e não como demonstração de uma prática especulativa.

Partindo da última colocação, a intenção é fazer dessa parte introdutória uma espécie de imagem geral daquilo que tentei mostrar ao longo dessas dezenas de páginas, que foram ocupadas pela transcrição de pensamentos e de ideias. Afirmo que nelas busquei a conexão entre toda essa gama de questões, sem nunca perder ao menos o intento em demonstrar um ponto de vista específico sobre a arte em geral, e sobre minha própria atividade como artista, e a fortiori, como essa mesma arte em geral influenciaria minha prática artística.

A partir dessas primeiras considerações é necessário que se faça daqui pra frente um esclarecimento do que se diz por texto ilustrativo, tanto quanto por método específico, e também o que vem a ser uma escrita como figuração e ainda outros termos que surgem aqui. Proponho tal ação, com o intuito de manter a coerência que busquei exercitar ao longo de todo o trabalho de pesquisa e escrita. Reconhecendo que não caberia neste momento, fugir a uma das regras gerais do pensamento desenvolvido em minha pesquisa, que é aquela que trata da necessidade em refutar o uso de palavras de sentido controverso, ou de sentenças de uso incomum a um contexto artístico, e ainda àquelas palavras que tornam obscuros enunciados proferidos em relação à arte.

No que tange à questão do uso coerente das palavras, posso dizer que busquei fundamentar tudo que é mostrado ao longo do texto, na ideia de uma linguagem que não fosse estranha aos jogos lingüísticos da arte. A intenção era me servir de uma terminologia comum aos domínios epistemológicos com os quais trato – arte,

filosofia, história –, procurando evitar que expressões de uso pouco comum ao campo artístico ou termos de sentido obscuro interferissem na construção do sentido das proposições.

Ainda assim, posso dizer que ao me servir de conceitos e da terminologia das disciplinas com as quais procurei dialogar, acabou sendo de certo modo inevitável que houvesse em muitos momentos, a transcrição quase que inalterada e uma até idealizada reificação dos sentidos trazidos por essas mesmas palavras e conceitos. Terminologias e definições conceituais que sem qualquer esclarecimento prévio da função e sentido que assumiam ao serem aplicados ao texto, poderiam parecer imposições arbitrárias de ideias e significações à arte.

Considero, que se em determinados pontos a escrita se mostra de uma maneira intrincada, tal fato trata-se não de um problema de compreensão da teoria ou de mau uso dos conceitos, mas sim de uma incapacidade momentânea de se fazer qualquer operação de tradução desses mesmos termos epistemológicos para uma linguagem mais próxima ao campo das terminologias comuns ao universo artístico.

Exposta a relação da linguagem com o texto de arte, surge uma nova questão que transpassa ao problema de uso das palavras no trato de questões artísticas, tornando-se questionamento sobre qual seria, em meio ao que se designa por universo da arte, o lugar da pesquisa e do texto que trata de questões imediatas ao campo artístico? Quando afirmo uma possível distinção entre, um texto que segue a uma metodologia padrão para a apresentação dos temas contidos numa pesquisa e a proposta que trago aqui neste capítulo introdutório, que por via de regra busca exemplificar o procedimento adotado ao longo de todo o trabalho, refiro-me primeiramente à ideia de que uma pesquisa em arte possa ser mais do que uma apresentação das conclusões e ou resultados a que se chega ao fim dos trabalhos. Uma pesquisa em arte pode ter como problema central, a própria forma em que

se mostra o trabalho de pesquisa. Condição esta, que conferiria a uma investigação nesses moldes a condição de ser tomada como uma espécie de meta-pesquisa.

Sob a ideia de um texto que dá notícia de si mesmo, todo o percurso traçado aqui, não foge à ordem primeira de se falar de arte fazendo arte. E nesse processo que assume uma forma circular, em que todo enunciado é um enunciado que trata de sua própria natureza de ato linguístico, não penso em outra possibilidade de construção do texto, senão como um objeto, ou corpo centrado em si mesmo. Podendo se entender o procedimento realizado aqui como o de uma pesquisa em arte que versa sobre uma forma de se fazer pesquisa em arte ou como se falar de arte em uma pesquisa.

Enquanto objeto central, a ênfase conferida á linguagem como sintoma da auto-referenciação torna-se uma escolha por se estabelecer o centro da investigação na possibilidade de entendimento da arte a partir de seus discursos, fazendo do trabalho mostrado aqui um texto de arte, mais do que um texto sobre a arte.

Numa análise menos aprofundada talvez pudesse se falar que o termo sintoma, presente a muito como um conceito operatório que tange os domínios do campo artístico, substituiria de forma mais coerente a expressão meta-pesquisa como a venho utilizando aqui. Mas me pergunto se o sentido conferido a essa mesma palavra “sintoma”, poderia se referenciar à ideia de um texto que não só trata de questões da arte, mas que pode ser tomado como uma proposição de arte. Trago a questão neste momento, por pensar que em decorrência da crescente onda de publicações de textos de artistas, entrevistas e livros de caráter revisionista sobre a história da arte e seus eventos, não haveria mais, no contexto artístico contemporâneo uma distinção entre o trabalho do artista e aquilo que por ele é dito ou do que acerca de sua obra é asserido.

Podendo se falar também, que enquanto estratégias de institucionalização, o trabalho na linguagem pode ser tomado como uma ação artística, em decorrência de os enunciados que são a todo o momento produzidos acerca da arte, assumirem a forma mais imediata de conhecimento acerca do funcionamento das proposições artísticas,

em meio ao sistema de produção simbólica que se convencionou chamar por arte contemporânea. Nestes tempos em que a informação é de fundamental importância na produção do conhecimento, tomar os textos que tratam do artístico enquanto fenômeno, não só do tempo, mas da relevância que o discurso assume neste campo, torna o texto de arte um lugar privilegiado de onde se teria uma visão mais ampla dos dispositivos que fazem funcionar o campo artístico.

Mas se analisado mais atentamente, o conceito de sintoma, conforme o descrevi acima, não tem em si, sentido equivalente ao que é assumido pelo termo meta-pesquisa no contexto em que o enuncio; que é o de uma prática de produção de conhecimento relativa à arte. Dessa forma, reordenado para a investigação de uma prática específica como se faz aqui, o termo meta-pesquisa não se referenciaria apenas no simples reconhecimento das estratégias enunciativas enquanto práticas institucionais do campo artístico. Ao me servir da ideia de uma pesquisa que verse sobre a possibilidade e os modos de se produzir uma pesquisa em arte, não se trata aí do reconhecimento de uma prática recorrente e nem de uma verdade acerca do que venha a ser o fundamento de uma investigação teórica em meio a um universo acadêmico. Trata-se mesmo de propor um modo de entender a prática da arte como um campo autônomo de conhecimento e ainda pensar os modos como esse mesmo conhecimento pode vir a ser comunicado.

O que descrevo e tomo como estrutura programática de pesquisa, se refere ao modo de desenvolvimento do texto e conseqüentemente a forma como o pensamento acerca do fazer artístico foi sendo desvelado a cada parte dele. Penso que o termo meta-pesquisa serve bem à descrição do procedimento adotado aqui, por se referir de maneira direta e quase pragmática, à relação que pretendi estabelecer entre a necessidade de se criar um texto dissertativo que desse conta de uma investigação sobre minha própria prática artística, mas que também estivesse relacionado à construção de diálogos com a filosofia, a história, a teoria, a crítica da arte e também

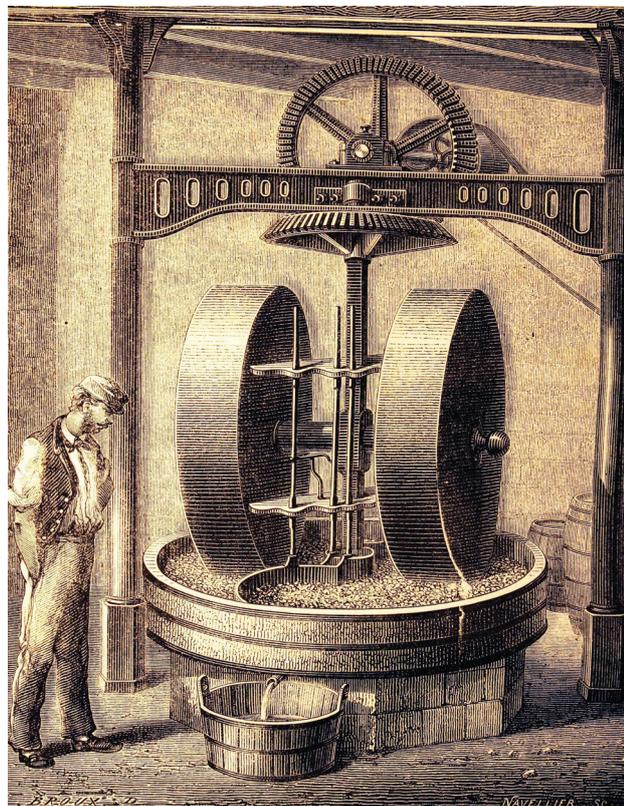
na imbricação destas com outros campos epistemológicos, tais como a ciência da linguística.

Se ao longo do texto que apresento nesta dissertação o que se mostra é o próprio processo de construção de uma pesquisa em arte, penso não ser necessário deixar a cargo deste capítulo introdutório a função de listar ou discriminar a disposição das ideias contidas integralmente no trabalho. Proponho que o tomemos quase como uma ilustração ou mesmo como a exemplificação da proposta em seu conjunto. Pois não desejo fazer aqui um apanhado do que se encontra a seguir, mas sim deixar aberta, a partir de uma amostragem de ideias, o modo como o trabalho vai ser mostrado em seu conjunto.

E para que se faça da apresentação do texto uma imagem geral do processo, proponho a tomada de três elementos distintos que são: uma imagem encontrada ao acaso, uma sentença assertiva que mostra um modo de entender a arte e uma citação pontual.

Dadas

A imagem:



A asserção: Fazer arte é um desejo por repetir o gesto artístico.

A citação: 6.54 - Minhas proposições se elucidam do seguinte modo: quem me entende, por fim as reconhecerá como absurdas, quando graças a elas — por elas — tiver escalado para além delas. (É preciso por assim dizer jogar fora a escada depois de ter subido por ela). Deve-se vencer essas proposições para ver o mundo corretamente.¹

Acerca da imagem:

Primeiro desejo fazer uma breve descrição da imagem, na qual se tem: a figura de um homem, posto de pé diante de um moinho, no qual sementes ou frutos são processados, e deles é extraído algum sumo. Na cena, a figura masculina preserva relativo distanciamento da ação principal. O homem apenas observa o processo de moagem com atenção, sem sugerir qualquer ato de intervenção. Num exercício de imaginação pode se pensar que ele tenha em algum momento agido sobre o processo, mas o que se passa no recorte temporal trazido pela ilustração é o fato de que o dispositivo mecânico trabalha movido somente pela força conduzida através das engrenagens. Uma força que se origina de um ponto exterior à cena, mas que mantida a lógica de qualquer funcionamento mecânico, não é uma força exterior ao próprio sistema. Como última observação, tem se na parte inferior da cena, a representação do resultado de todo o esforço despendido no moinho, que, por sua vez, resulta em um liquido sumoso que é despejado num recipiente.

¹ WITTGENSTEIN, 1968, p. 143

Acerca de um significado:

Desejaria dar à imagem apresentada acima, a função de uma alegoria e conseqüentemente torná-la a representação da forma geral em que as questões levantadas em minha pesquisa são mostradas. Para tanto, opto neste ponto, por uma escrita de frases curtas, em que uma sentença principal é sucedida por uma série de outras secundárias. Sendo a sentença principal aquela que descreve a relação alegórica entre o que se dá a ver na imagem e o significado que ela assume no texto, reservando às sentenças secundárias a função de trazer o sentido alegórico da primeira sentença para um contato direto com as questões levantadas no texto. Tendo-se nas sentenças secundárias a função de descrever questões centrais contidas doravante na pesquisa.

Mostradas as sentenças:

1. A figura do homem representando todos os agentes do campo da arte: artista, crítico, colecionador, galeristas, museólogos, pesquisadores, curadores, filósofos, espectadores. Entende-se como agentes todos aqueles que interferem no funcionamento do campo da arte.

1.a – o artista age no sistema artístico dando a esse mesmo sistema a razão para seu funcionamento.

1.b – toda proposição artística é passível de causar interferências no funcionamento do sistema da arte.

1.c – críticos, teóricos, filósofos, especialistas e comentadores da arte são, assim como os artistas e espectadores, agentes ativos do campo da arte.

1.d – sentenças que tenham como função intervir no funcionamento do sistema artístico, só podem ser tomadas como válidas após serem empiricamente comprovadas.

2. As peças de moagem como representação de todas aquelas práticas convencionalmente agrupadas e nomeadas pelo termo arte. No texto toda prática artística será designada pelo termo: “arte em geral”; evitando-se a necessidade de se fazer referências a objetos específicos ou categorias artísticas.

2.a – os conteúdos trazidos pela arte só podem a ela ser referenciados, se respeitados os limites da estrutura lógica de funcionamento do sistema artístico.

2.b – o reconhecimento da arte como campo epistemológico autônomo tem sua justificação na concreção estrutural das instituições museológicas, dos espaços de exposição e de fomento e ainda, das publicações e discursos acerca da arte.

2.c – o funcionamento de uma proposição artística se dá observando os limites da estrutura lógica da arte. Pois fora dessa estrutura qualquer ação, para ser entendida como uma proposição artística, recorrentemente se vale de dispositivos muitas das vezes alheios à própria arte.

3. As engrenagens que transmitem o movimento a todo o conjunto devem ser tidas com alegorias do processo de funcionamento do sistema institucional da arte. No texto designa-se o sistema institucional pelo termo campo artístico, que é tomado de empréstimo à sociologia da arte.

3.a – o conceito de campo artístico abarca toda uma ordem de dispositivos que vão, da função social do artista, passando pelas estratégias de validação e institucionalização da arte, e chegam à “construção” da figura do espectador.

3.b – As proposições de arte são a porção sensível do campo artístico, e somente pelo funcionamento destas proposições, a superestrutura do sistema se faz visível.

4. Daquilo que é processado pelo mecanismo, extraí-se um essência, sendo ela o produto final de todo o trabalho produzido pelo moinho. Deste sumo que jorra para o recipiente na parte inferior da imagem, pode se fazer alegoria representando a porção simbólica da arte.

4.a - Na arte, as formas, assim como as intenções são plurais, diferentemente do sentido que é universal. Entendendo que sentido não se refere aqui à função simbólica, já que esta pode também ser múltipla. O significado da arte é o fato de ela ser mesmo arte.

Acerca da asserção:

“Fazer arte é um desejo por repetir o gesto artístico”.

Com o intuito de manter a coerência tanto com o conjunto dos textos, quanto com os autores com os quais dialogo neles, devo dizer que não pretendo explicar aqui minha proposição, mas sim fazer a partir dela, alguns apontamentos que permitam ao leitor identificar neste trabalho as relações que são estabelecidas entre minha prática como artista e a ação discursiva que tem lugar também em meu texto.

Ao dizer que fazer arte é desejar repetir o gesto artístico, cria-se a possibilidade de se definir um ponto de partida para o entendimento do método de construção das relações que são promovidas em meu texto dissertativo. Relações que se dão entre a história da arte e meu trabalho artístico a partir de um procedimento que poderia se chamar por amostragem.

Conseqüentemente esse procedimento destina-se a exemplificar o modo pelo qual as relações com a história da arte, especificamente da arte conceitual dos anos de 1960 e 1970, são trazidas ao meu trabalho. Relações estas que são dadas a ver pela construção de uma dialética mais visual do que conceitual, a ser promovida entre meu trabalho de arte e o daqueles artistas com quem me proponho a conversar. Sendo sobre o aspecto de uma então dialética da visualidade que a operação de recolocação em funcionamento, de questões trazidas do trabalho de artistas tais como Bruce

Nauman e Daniel Buren se fazem presentes no conjunto de trabalhos plásticos que mostro como parte desta pesquisa.

Categorizo as obras de arte postas como referenciais no texto, sob o termo “transparência”, e aos trabalhos que foram por mim realizados de forma paralela à produção do texto da pesquisa, apresento-os sob a categoria designada por “opacidade”

Assim, tem-se:

Transparentes – São aquelas proposições que deixam ver de modo claro, a estrutura funcional do campo da arte; obras que encontram sua porção formal partindo da estrutura física das instituições de promoção artística; proposições que tenham como motivação questões diretamente relacionadas à prática da arte.

Opacas – proposições referenciadas na relação da arte com a comunicação de informação; trabalhos artísticos que tem como função investigar um possível diálogo entre arte e vida.

Acerca da citação:

6.54 - Minhas proposições se elucidam do seguinte modo: quem me entende, por fim as reconhecerá como absurdas, quando graças a elas — por elas — tiver escalado para além delas. (É preciso por assim dizer jogar fora a escada depois de ter subido por ela). Deve-se vencer essas proposições para ver o mundo corretamente.

Gostaria de fazer do “aforismo da escada”² o lugar de encerramento deste trabalho, usando-o como argumento para fechar esse processo de amostragem que venho realizando ao longo dessas páginas introdutórias do texto de dissertação.

Minha intenção é deixar a cargo desse pequeno trecho tomado da filosofia de Wittgenstein a possibilidade de resumir todo o trabalho que fora construído ao longo desses últimos dois anos. Tempo este, que foi suficiente para se entender um processo, definir um procedimento, constatar uma tendência de pensamento, afirmar algumas convicções e perder outras tantas. Tempo também necessário para desenvolver uma quantidade incontável de ideias, refutar a maioria delas e deixar que umas poucas se dessem à vista.

Gostaria de me servir do pensamento wittgensteiniano sem me preocupar, aqui nesta parte do texto, com definições mais consistentes a respeito dos sentidos que possa vir a assumir, no contexto de sua filosofia da linguagem, esse curto trecho de texto do qual faço citação. E sem maiores aprofundamentos teóricos, o que poderia dizer, é que como penúltima proposição mostrada no conjunto dos aforismos do Tractatus, o aforismo da escada faz parte de um conjunto de pensamentos que mostram a relação da filosofia de Wittgenstein com a ideia daquilo que poderia se definir por “uma verdade ontológica” dos fatos do mundo.

A título de esclarecimento, no texto do Tractatus, Wittgenstein buscou deslocar o eixo da investigação filosófica ao reduzir a relevância do conceito de verdade enquanto determinante do sentido das expressões. A partir daí, o que parecia ser uma condição de verdade das proposições torna-se, para o autor, uma condição de sentido. Em decorrência dessa inversão conceitual realizada, a definição da verdade torna-se uma entidade tão variável quantos forem os modos pela qual se pode representá-la na linguagem.

² É comum entre os comentadores da filosofia de Wittgenstein a referência ao aforismo de número 6.54, do Tractatus ser feita pela expressão aforismo da escada.

Não havendo mais uma condição de verdade a priori, toda ocorrência fatural no mundo torna-se passível de entendimento somente a partir do reconhecimento comum de um conjunto de regras a ser obedecido. E pensar numa raiz ontológica para o sentido das coisas do mundo, não seria mais possível segundo a filosofia de Wittgenstein, posto que cada modo representativo desse mesmo mundo, quando trazido ao entendimento pela linguagem, só encontra sentido a partir de regras específicas a cada sistema ou jogo de significação. O que mais tarde, nas Investigações Filosóficas, Wittgenstein vai chamar por jogos de linguagem.

Sem empreender por qualquer outro desdobramento acerca da teoria da significação como fora proposta por Wittgenstein, e para encerrar o pensamento aqui. Que seja trazido novamente à conversa, o motivo pelo qual digo querer fazer do aforismo da escada o ponto final de minha investigação. Ou seja, fazer da ideia, ou melhor da imagem de se jogar a escada fora a justificação ou até mesmo uma ilustração de todo o processo de construção deste trabalho.

Ao dizer que pretendo usar o aforismo como argumento, a ideia é que ao mostrá-lo aqui, seja possível ao leitor deste texto, criar uma imagem da relação que tentei estabelecer entre a produção de uma pesquisa em arte e conseqüentemente a construção de um texto que tratasse dessa mesma pesquisa que se dá diretamente relacionada a uma prática efetiva de produção artística.

Como já havia afirmado anteriormente, não pretendo aprofundar neste momento da execução dos trabalhos, a investigação acerca dos sentidos que a proposição de Wittgenstein possa vir a assumir no contexto de um texto dissertativo tratando de questões imediatas ao campo da arte. Se Wittgenstein assevera que proposições não são passíveis de serem explicadas, mas somente elucidadas, não faria mais sentido neste ponto da pesquisa, tentar subverter tal indicação e buscar um modo qualquer para se explicá-la.

Ao falar que o aforismo da escada pode ser um argumento para o fim deste trabalho, o faço por reconhecer que ao longo desta pesquisa, tanto naquilo que tange ao texto, quanto no que se refere à porção prática da mesma, que é a parte em que apresento meu trabalho de artista; tentei deixar claro que não tinha em momento algum a intenção de propor uma verdade acerca do que é, do que faz, para que serve e como deveria ser um trabalho de arte. Portanto, proponho a todos, que esse texto seja tido como um lugar de passagem e que seja lido e entendido como um mero exercício de pensamento.

Assim como no aforismo da escada gostaria de poder sugerir que a pesquisa mostrada doravante seja a escalada pelos degraus de um pequena escada e que após ter-se subido por ela a mesma seja tomada apenas como um auxílio na subida e não como aquilo para onde se sobe.

Entendo que é preciso falar da arte através da filosofia para negar a abordagem filosófica da arte. Isso permitirá que a arte possa ser vista como parte do mundo ou como nome para a ocorrência de uma ação enquanto evento concreto do espaço social e cultural. Não importa qual forma a atividade real nomeada arte tem, pois sua história lhe confere uma presença concreta. Emoldurada a arte pela história, toda a teoria formulada sobre a prática artística faz parte dessa mesma prática. Isso é o que chamo de teoria primária.

Joseph Kosuth – o jogo do indizível.

2. Silêncio translúcido

2.1- Porquê uma natureza da arte?

No intuito de propor uma caracterização da ideia de natureza da arte e dar a ela um nome, afirmo primeiramente a convicção numa tendência de pensamento a ser desenvolvido aqui e que me servirá como guia ao longo do trabalho. Pensamento este, que defino por modo ou modelo daquilo que virá a ser apreendido como uma das formas de se demonstrar a construção de uma ideia acerca da arte em geral³. É válido observar que as colocações a serem mostradas, dar-se-ão na ideia de que: o

³ A ideia de arte em geral, conforme usada aqui, se trata de uma tentativa de enquadrar a multiplicidade de atividades que se dão referenciadas no campo da arte. Teoria, crítica, história e filosofia, são estas então atividades que juntamente com a produção de obras de arte, formam o que se convencionou chamar aqui, por campo artístico.

desdobramento teórico sobre a prática artística acontece nos meios próprios de seu fazer e ainda sobre o acordo por meio do qual se afirma a necessidade do artista propor um trabalho de arte, questionando os limites da própria disciplina.

Para que seja possível apresentar tal conjunto de questões como as que estarão contidas no texto, a intenção é que a construção do mesmo se dê por meio de um diálogo entre algumas esferas do conhecimento que tocam diretamente ao campo artístico, tais como a história da arte, a filosofia e a sociologia. Apresentando-se a partir da análise destas e da arte com elas, a incidência de ações discursivas como prática e fenômeno imanentes ao campo da produção técnica e enunciativa da arte. A ideia é que por meio dessa operação, se revele toda uma rede de dispositivos de legitimação, construída a partir não somente do objeto artístico, mas em conjunto com os discursos acerca dele propostos.

Textos, falas, enunciados, tidos como referenciais ao universo das realizações artísticas, podem, portanto, ser aqui entendidos e tomados como material de primeira ordem e recolhidos em meio à prática discursiva, tanto de artistas quanto aos especialistas, que agem direta ou indiretamente nesse campo de produção epistemológica. Podendo se dizer que enquanto necessidade de pensar uma teoria da natureza da arte, tal método é a mim proveitoso como forma de construção não dogmática de um pensamento. Entendo – ao recolher em meio à enormidade de questões propostas acerca das realizações artísticas – que o ato de dar ênfase aos dizeres da arte é uma das formas de se demonstrar a pluralidade de maneiras efetivas, com as quais se pode pensar, deixar pensar, compreender e se relacionar com o universo artístico.

Como primeira obra de referência retirada desse conjunto e da qual tomo explicitamente a ideia de natureza da arte, apresento o escrito de Joseph Kosuth : A arte depois da filosofia.⁴ Escolha que se dá por reconhecer neste trabalho, não simplesmente uma fórmula de criação especulativa sobre a arte que possa vir a ser por mim repetida;

4 KOSUTH, 2006, p. 210.

mas por reconhecer em determinados pontos do texto publicado ainda em 1969, questões muito apropriadas à minha prática como artista, assim como a meu modo de investigação teórica sobre o campo em questão. Sendo a expressão “empréstimo conceitual” uma maneira providencial de se definir a operação pela qual empreendo aqui e por meio da qual levarei adiante o trabalho. Acreditando sempre na necessidade de retomada da história da arte como mote fundamental na produção e pensamento artístico.

Chamo por operação, a proposta de se permitir o diálogo ou empréstimo de ideias do passado, trazidas ao presente com um novo olhar. Sempre consciente do peso histórico que as referências tomam sobre si, o trabalho realizado aqui, parte daquilo que retiro da arte enquanto arquivo de formas e ideias. Sendo desse então acervo, de onde tomo o texto de Kosuth, que são trazidas ao meu trabalho questões relativas às diferenças entre arte e estética, assim como a possibilidade de definição do que se propõe por função da arte, tanto quanto modos de institucionalização e produção enunciativa. Sendo todas essas as questões sobre as quais se constrói o texto e com as quais me identifico de modo mais imediato.

É preciso dizer também, que fazer de Kosuth e de seu trabalho, uma iluminação sobre minha prática e pesquisa, não deve torná-lo, conforme intenciono demonstrar, um validador imediato de minha ação. Como um dos inúmeros interlocutores com os quais me ponho a trabalhar, o texto arte depois da filosofia, torna-se um ponto do qual partir; um lugar privilegiado por onde iniciar uma investigação acerca do que seja fazer e pensar arte. É dele que inicio o questionamento das ideias sobre natureza e função da arte, assim como a definição conceitual da mesma. Precipitando a partir daí todo um processo pelo qual pretendo realizar a problematização e conseqüentemente uma apresentação de meu método de pensamento sobre o fazer artístico.

Pensar a arte é, portanto, estabelecer relações dialéticas entre o conjunto forma/matéria e todo pensamento circundante ao campo artístico. Proponho Kosuth como primeiro interlocutor, por reconhecer em seu trabalho aquilo que me impulsiona no ato

de minha própria criação. Penso que o artista é aquele que se permite repetir o gesto artístico, e que o sentido conferido a esse gesto se dá pela relação potencializada entre, o hoje e o passado, através da reorganização do fato histórico enquanto estratégia discursiva dada no momento presente. Não sendo esta reorganização reificação, mas uma espécie de recolocação. E para que se compreenda a estratégia proposta, posso me servir de maneira profícua da filosofia, assim como da teoria crítica e da história.

Por meio deste método investigativo a partir do qual pretendo estabelecer ligações com a teoria e história da arte, assim como com a filosofia e também a sociologia, me permito desdobrar o pensamento por diversos pontos que considero relevantes em minha ação e produção artística. Ao propor uma episteme para a arte a partir de sua prática discursiva, a análise empreendida aí, obedecerá aos ditames de uma gramática⁵ específica pertencente ao campo artístico. Assim, pretendo preservar uma lógica interna na construção dos enunciados a serem mostrados aqui, para que aquilo que desejo elucidar a partir de minhas proposições, se cumpra da melhor e mais clara maneira possível. Encontrar uma palavra a designar minha ideia de natureza da arte, passa pela necessidade de produzir, a partir de uma reconhecível lógica própria ao campo artístico,⁶ enunciados que permitam esclarecer e não mais obnubilar o entendimento do que seja a natureza e função da arte, como assim as concebo.

Tal estratégia visa de um modo mais amplo não determinar uma moral da arte ou da teoria da arte, mas sim demonstrar uma possibilidade de compreensão – entre aquelas diversas existentes – do que seja o fazer artístico hoje. Minha intenção não é determinar regras de uso, leitura, inteligência, etc. acerca do artístico. O que é trazido

5 Sendo a arte uma atividade especializada, pertencente a um também universo específico, a ocorrência de ambos como ações de produção epistemológica, tem, igualmente a outros campos do saber, uma terminologia própria, assim como regras que regem o funcionamento lógico de suas proposições. A tudo isso pode se designar por gramática da arte ou gramática específica.

6 O texto apresentado aqui é construído em sua totalidade, sobre a ideia de que na arte há uma lógica própria e que essa mesma lógica é parte de um universo maior, também fundado sobre uma lógica específica, e no qual tanto as práticas artísticas, assim como as ações de teorização e crítica, estão unidas para fazer funcionar o sistema de significação da arte.

aqui é somente uma tentativa de abarcar, de uma forma ampla, tudo aquilo que molda meu entendimento e desejos enquanto realizador de arte.

2.2- Filosofemas e natureza da arte: alguma fala

Um texto acerca da arte pode ser conforme a história revela, também um trabalho de arte. Um enunciado lançado enquanto tal não se furta à condição de ser compreendido assim, desde que a instituição das estratégias conceituais tornaram-se elas também domínios da arte instituída. Pensar, portanto, o artístico através do discurso faz com que a separação entre o objeto e os enunciados proferidos acerca dele deixe de existir. E ao buscar uma palavra para definir todo um pensamento, e dele, toda uma prática artística efetiva, pode parecer num primeiro instante uma necessidade de restauração da distância perdida entre o que se diz e aquilo que se dá aos sentidos. Encontrar um nome justo em meio à enormidade de possibilidades do léxico artístico parece uma tarefa despropositada se o que se pretende afirmar como feito no início deste trabalho, é a necessidade de se empreender a uma investigação acerca da arte sem que se faça separação entre objetualidade e discursos.

O que posso apresentar num primeiro momento é a ideia de que este texto, no qual me lanço a relacionar uma série de pensamentos acerca da arte, é uma tentativa de elucidar meu modo de entendê-la hoje. Neste processo de construção de enunciados, não há distinção clara entre a prática do artista no ato de realização formal, e a criação de proposições lingüísticas acerca dessa mesma prática. O texto deve ser entendido como uma busca de esclarecimento e demonstração de minha necessidade de negação do desacordo entre, aquilo que se enuncia e aquilo que se apresenta enquanto arte; sendo também o lugar da afirmação da linguagem como espaço positivo de sua produção.

O ato na linguagem, no instante em que vou pouco a pouco construindo essas frases que formam meu texto, é parte indispensável da construção do trabalho, e como tal não

se dissocia da realização deste. Especificamente aqui, minha produção na linguagem se dá no intuito de narrar todo um processo, pelo qual passo até o momento em que realizo formalmente meu trabalho de artista. Não se trata de simplesmente realizar uma descrição de procedimentos, mas sim uma narrativa, em que a cada instante novas informações e questões vão sendo adicionadas ao conjunto do pensamento. Parto, como afirmado anteriormente, do texto de Joseph Kosuth, mas ao longo do processo novas relações vão sendo construídas. E o que proponho por narrativa é a forma mais adequada, pela qual a distinção entre intenção, enunciado e recepção da arte pode ser demonstrada.

Processo de acréscimo de conteúdos, o ato narrativo permite que ao longo do trabalho eu possa ajuntar pensamentos distintos, de maneira a estabelecer relações de diálogo, na busca de esclarecer a ideia de natureza da arte conforme eu a penso. Sendo a criação como narrativa aquela que serve bem à justificação do estilo adotado no trabalho de escrita.

Posso ainda falar que não pretendo no espaço deste capítulo fazer menção, nem mesmo implícita, a objetos de arte, entendendo por estatuto de objetos de arte toda e qualquer produção formal. Pretendendo, ao longo dessa primeira parte do texto, me dedicar a apresentar, analisar, reafirmar e se necessário refutar, modos de entender a arte e a produção de conhecimentos acerca dela.

Para demonstrar o que vem a ser a ideia de natureza da arte penso ser relevante que o diálogo seja estendido a outros campos epistemológicos. E sobre tal pensamento, parto de questões fundamentais dadas pela filosofia, com a intenção de encontrar ao longo da investigação, o que proponho pela designação a ser atribuída à minha ideia de natureza da arte.

2.2.1 – filosofema de um filosofema

O que vem a ser o sentido da palavra subjetividade quando está se aplica aos enunciados da arte? E o que uma questão primordial ao conhecimento filosófico das coisas – que é a da subjetividade – pode trazer de proveitoso ou em sentido inverso, propor como conteúdo refutável ao entendimento do universo artístico? São a partir destas questões, que me proponho discorrer sobre a relevância e a determinação da ideia de se falar em subjetividades quando direcionadas às proposições de arte. E ainda, se o subjetivo pode ser encontrado nos apontamentos acerca do campo artístico como uma espécie de *sensus communis*, poderia se fazer colocações acerca de uma intersubjetividade em arte? E se assim o for, podemos apreender tudo a partir desta noção? E mais, como se daria a relação estabelecida entre o discurso do artista-proponente e o espectador, intermediados pelo objeto artístico? São através de todas estas questões levantadas, que antevjo a possibilidade de investigação da definição conceitual de uma natureza da arte com a possibilidade de conferir ou refutar a ela designação a partir do conceito definidor do “subjetivo”.

Feita a introdução das temáticas que movem essa parte do trabalho, o problema mais imediato que se apresenta é o de uma possível inconsistência que as definições de percepção e entendimento das proposições artísticas poderiam adquirir, ao serem postas em funcionamento em meio à obtusidade do conceito filosófico de subjetividade. Pois ao ligá-las à necessidade de uma relação com tal termo, o percurso percorrido entre a proposição artística e a recepção do espectador dado num espaço-tempo às vezes muito dilatado, levaria o reconhecimento das intenções da proposição de arte a se perderem ao longo desse trajeto.

Assim, o que penso a respeito do sistema que vai, da criação até o momento em que é posto em circulação o conjunto Ideia + forma, presentes nas proposições artísticas, é uma relação de distanciamento que se efetua entre a intenção do artista e a percepção do conjunto de elementos contidos no objeto, que ocorre em meio à operação na qual a proposição se concretiza. Levando-se em consideração que toda

proposição artística se realiza nessa ordem e sobre uma lógica de percepção que fora designada a pouco pelo termo “percurso”, penso ser possível questionar a ideia de intersubjetividade dentro do sistema produção/recepção da arte, por meio do gostaria de denominar por “autonomia discursiva do objeto artístico”.

Sem pretender criar uma definição conceitual para o termo “autonomia discursiva”, gostaria de propor apenas uma relação de analogia entre o que quero dizer por discurso autônomo e a ideia de proposição de arte tautológica, da forma como a define os enunciados conceituais da arte. Assim, segundo a definição dada por Joseph Kosuth:

Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma definição de arte.⁷

Dessa forma, um objeto de arte é autônomo na medida em que a função simbólica que por ele é assumida num contexto artístico, não depende da comunicação dos sentidos a ele atribuído e nem mesmo do reconhecimento da figuração de intenções e afecções a ele condicionadas numa leitura livre realizada promovida pelo espectador. Pois quando o objeto é posto em circulação em meio ao sistema de institucionalização artístico, uma lógica interna a esse mesmo sistema faz-se responsável pelo nível mais fundamental de simbolização do objeto, que é dar ao mesmo a condição de ser arte. Condição esta, que não preserva qualquer relação com questões filosóficas que tangenciem à ideia de comunicação de sentidos por meio dos conceitos de subjetividade e intersubjetivação.

Entender por meio destes mesmos conceitos todo processo de criação da proposição artística – que vai de sua concepção pelo artista, passando pela colocação da mesma em circulação e posteriormente recepção pelo público espectador –, pode, como disse anteriormente, gerar um problema a ser averiguado. Essa mesma intersubjetividade dada como meio condutor de toda a relação entre artista, obra e público, deve ser

7 KOSUTH, 2006. Pg. 220

pensada em sua real possibilidade de efetuação. Pois devido ao fato de a mesma tratar-se de uma ideia ampla demais, na ocasião de ter-se um apontamento qualquer feito sobre a ideia da subjetividade, este poderia vir a ser intermediado por todo tipo de interferências⁸ que o subjetivo enquanto problema filosófico trás consigo.

Essas interferências seriam conseqüências diretas da determinação da experiencição estética dada por meio do que comumente se entende por subjetividade. Sendo que a relação tripartida entre proposição, forma e recepção, para ser entendida enquanto procedimento lógico, deve ser buscada fora dos ruídos a que os enunciados feitos acerca da arte, ou dados como arte estão sujeitos. Enquanto domínio dos conceitos filosóficos a determinação do que vem a ser subjetividade e intersubjetividade, quando aplicados sobre procedimentos artísticos, leva a desacordos não tácitos entre os três níveis constantes do percurso pelo qual se empreende a criação em arte. Não havendo entendimento entre os agentes aí envolvidos, nenhuma lógica poderá ser observada e qualquer proferimento, dito, ou descrição, realizados relativamente à percepção sensível do objeto artístico, pode vir a cair nos domínios do contra-senso. Baseada minha colocação sobre a ideia de que nos dois pontos extremos do processo de significação da proposição artística estão, respectivamente, o artista e o espectador; a distância que o objeto de arte, enquanto significante médio⁹ lhes interpõe, tornar-se-ia mais um problema para se averiguado.

Dessa forma, o que se descreve por distanciamento não pode ser mensurado de maneira concreta, por tratar-se de uma questão de natureza metafísica e conseqüentemente por não encontrar correspondência num sistema de pensamento fundado sobre uma necessidade de investigação de fatos do mundo baseada em questões tidas como lógicas. Fato semelhante ao caso aqui, em que o entendimento da natureza da arte

8 Diz-se por interferências todo tipo de ação que tem como objetivo produzir significação na arte por meio de conteúdos que não se encontram, num primeiro momento relacionados diretamente ao campo artístico.

9 Entenda-se por significante médio a função exercida pelo objeto de arte que se encontra sempre como intermediário dentro do circuito de significação do campo da arte, que vai do artista ao espectador passando pela proposição de arte.

se faz a partir do reconhecimento de uma lógica de produção simbólica imediata ao campo da arte.

Nesse sistema fundado sobre o que se chamou lógica de produção simbólica, a ocorrência da comunicação de sentido numa proposição de arte, obedece a um circuito também lógico, que vai do artista-proponente ao espectador, intermediados pelo objeto artístico. E a separação entre o artista, enquanto participante consciente dos fundamentos de sua proposição e o espectador, como agente munido, pode se dizer, de uma liberdade plena de pensamento sobre a mesma; só encontra seu desacordo a partir da concepção fundada filosoficamente que liga a experiência perceptiva, dada como subjetivada, a uma transcendente compreensão de si mesmo.

A renitência quanto à ideia da intersubjetividade como uma espécie de sistema de intercomunicação, realizado ao longo do percurso de transmissão do sentido de uma proposição de arte, faz com que o entendimento do conteúdo semântico da mesma retorne sempre à necessidade de compreensão dos predicados atribuídos à obra por cada um e a cada um dos pontos extremos do circuito de produção artístico.

Como em um jogo de adivinhação, o procedimento de produção de enunciados acerca de um trabalho artístico quando ligado à ideia de intersubjetividade, tende a se desdobrar por um universo de amplitude difícil de ser apreendido através de descrições. Das sensações mais ínfimas às impressões mais extasiantes, a afecção conotada à arte por seus espectadores, pode se desviar – enquanto produção de enunciados linguísticos – para um discurso delimitado sobre contra-sensos.

Ideia esta, que torna-se diversa da concepção de um então senso comum sobre o qual se fundamenta a ideia filosófica de subjetivo e intersubjetividade como é problematizada aqui. Pois nelas o sentido das proposições é passível de ser encontrado a partir do princípio de que compreender o jogo de linguagem, pelo qual se dá o entendimento coletivo dos significados de uma expressão é reconhecer os predicados produzidos a partir da própria condição de individuação. Ou seja, a consciência de um estado de

subjetivação é fundada ao mesmo tempo em que é a fundadora de sua condição. O subjetivo é diferença imbricada na ideia de semelhança sensível. O que quer dizer que, o sujeito consciente de si não se distancia da concepção de um modo coletivo de percepção.

Nessa dubiedade de definições quanto à aplicação do conceito, não se chega ao entendimento do que seja subjetividade sem que se conheça a priori a formação do sujeito dela portador, pois a teoria metafísica partindo da construção conceitual do que seja o indivíduo singular, encontra como objetivo, fundamentar todo e qualquer fenômeno da consciência.

E se a pouco fiz referência ao reconhecimento de um senso comum acerca do mundo sensível, a ocorrência do sujeito enquanto conceito torna-se base de toda a investigação acerca da possibilidade de se dizer das subjetividades e intersubjetividade. Assim, num relance, pode se tentar esclarecer a natureza desse então sujeito, da seguinte maneira:

Abstraímos do fato de que já se pode chamar de “sujeito” tudo o que existe para si, que, portanto, não subsiste apenas em vista de um outro, e a partir do qual podem ser iniciadas ações. No que segue, será constitutivo para a descrição do sujeito que um centro de ação esteja situado no saber sobre si mesmo e que as suas ações organizem-se sob o pressuposto de tal saber sobre si. [...] É preciso esclarecer o que se deve entender por “sujeito” e por subjetividade definida a partir desse sujeito. “Subjetividade” é uma expressão que pode ser empregada significativamente em muitos sentidos. Ela pode designar opiniões e posturas que estão resguardadas da orientação pela verdade. Contudo, sob “subjetividade” podem ser também aglutinados todos os fatos mentais que não cabem na nossa imagem de uma natureza que supostamente subsiste em total autonomia em relação a quem a contempla. Dessa subjetividade fazem parte, então, sentimentos, qualidades dos sentidos como cores, a perspectividade momentânea de

nossas percepções e muitas coisas mais. E se o significado da “subjetividade” for determinado por qualidades básicas dos sujeitos, então essa expressão também pode referir-se à constituição e à forma de realização da vida consciente das pessoas.¹⁰

Enquanto ponto de partida, a identificação conceitual do sujeito como projeção de todo fenômeno da consciência, determina o lugar no qual a investigação acerca do senso comum projetado na filosofia se baseia. Quando aplicado a uma epistemologia e a uma definição de caráter ontológico da arte, o que Dieter mostra como figura ao conceito de sujeito, determinando-o enquanto centro de ação e dos sentidos, é por consequência o centro, também, da troca efetuada por meio do objeto artístico entre, a ideia concebida pelo artista e a percepção dos elementos constantes da obra de arte, trazida através da figura do espectador.

Gostaria de dizer, que a ideia de comunicação plenamente efetuada seria mesmo uma concepção problemática se levadas em consideração a impossibilidade de se determinar um conteúdo uniforme a agir sobre os espectadores da arte. Posto que os conceitos filosóficos que tangenciam o universo do subjetivo mantiveram-se ao longo da história da disciplina filosófica, sempre no domínio da ideação. Sendo os mesmos constantemente revistos ou refutados dentro da própria filosofia.

Mostrada ao longo dessas últimas linhas do texto, a ideia de que o conceito de intersubjetividade, sobre a qual fora formulada a questão da concepção da estética filosófica nos seus primeiros momentos, foi também o ponto inicial da apresentação – enquanto crença – de uma ideal homogeneidade sensível entre indivíduos.

A partir daí, a questão primeira que se interpõe pode ser mostrada da seguinte forma: o que um problema primordial ao conhecimento filosófico das coisas – que é o da subjetividade – pode trazer de proveitoso ou, pelo contrário, deva ser refutado na ocasião de uma análise e ou produção crítica acerca do universo artístico? Como

¹⁰ HENRICH, 2001, pg. 34.

resposta a esta colocação, pode se dizer que a definição conceitual do subjetivo e ainda mais, a determinação dos possíveis modos de realização de uma comunicação efetiva, entendida por intersubjetividade, não poderia aparecer, senão como primeira possibilidade de averiguação analítica, dada em função de se produzir um enunciado que estaria por sua vez encarregado da definição de uma natureza da arte, como é pretendido aqui.

Ao dizer anteriormente, que o subjetivo é diferença imbricada na ideia de semelhança sensível; implicitamente se apresenta aí a natureza do conceito de sujeito como questão imbricada numa unidade epistemológica que, por sua vez, levaria ao entendimento de enunciados que se fundamentam na ideia de intersubjetividade. Sendo a partir dela que estes mesmos enunciados encontrariam sua devida significação.

Ao propor um senso comum à percepção sensível do mundo, e por consequência da arte, os enunciados filosóficos não tratariam mais da concepção da natureza ontológica do sujeito enquanto individualidade. Assim sendo, toda lógica construída a partir da necessidade de comunicação plena de significados, tornados proposições lingüísticas na filosofia, ou especificamente, na estética filosófica, segue pelo viés ideal de uma possível intercomunicação plena entre os diversos agentes participantes de um então jogo específico de significação.

Não se poderia, portanto, abandonar a possibilidade de entendimento do conceito de sujeito, em detrimento de um senso comum dos sentidos, formalizado enquanto proposta intercomunicativa. Venho tentando deixar perceptível o questionamento quanto à validade de uma possível recepção da arte definida como domínio da subjetivação. O que proponho por uma natureza da arte, parte do princípio de cisão entre proposta artística, objeto de arte e espectador, e tal concepção deste sistema de significação, se referencia diretamente ao reconhecimento da singularidade de cada um dos agentes constantes deste mesmo sistema. Obviamente não considerando o objeto de arte como um desses sujeitos, já que a referência feita aqui é explicitamente dirigida ao artista proponente e ao espectador da proposição de arte.

Na busca de entender maneiras prováveis e lógicas de construção de enunciados acerca da atividade artística, a recolocação, através de um novo recorte do texto de Heinrich Dieter, no qual se trabalha a possibilidade de definição conceitual do sujeito, vem a ser pontual, na tentativa empreendida aqui de esclarecimento do que possa ser esse então sujeito enquanto conceito. Tendo a questão concernente ao entendimento do problema filosófico, sido descrita assim:

Essa idéia do sujeito como alguém que sabe sobre si coloca a reflexão filosófica diante de uma tarefa muito difícil de orientação. Pode até parecer que o saber sobre si seja, de todas, a forma mais simples de saber que se possa imaginar. No entanto, ele é de alta complexidade – entre outras coisas, porque inclui o conceito da auto-referenciação (Selbstbezüglichkeit) na aplicação imediata a cada caso individual dessa auto-relação (Selbstbeziehung). Ademais, quando se busca compreendê-lo, ele incorre no perigo de gerar paradoxos, o que, por sua vez, pode levar a que se declare até mesmo como não existente essa forma de saber tão central para o nosso saber. Esses paradoxos podem aliar-se à circunstância de que, para poder saber sobre si como de si mesmo, deve-se poder recorrer a uma compreensão prévia do que significa saber sobre si. Como se vê, esse compreender já pressupõe a posse do saber sobre si e, portanto, daquilo que se pretendia explicar. ¹¹

Descrito como de alta complexidade, o problema apresentado por Dieter, parece não deixar abertura a uma solução parcial. Na tentativa de definição do sujeito, o autor não vê alternativa à filosofia, senão a de se por de fora, numa espécie de percepção distanciada do mesmo. Propondo que uma episteme que parta do conceito de sujeito encontrará em determinado instante, um obstáculo à resolução de qualquer um de seus problemas. Dieter afirma ainda, por surgimento de paradoxos, uma ideia bastante próxima ao que *Johann Georg Hamann* em sua teoria “metacrítica” dizia ser um dos

11 HENRICH, 2001, pg. 36

equivocos fundamentais da Primeira crítica kantiana. De acordo com o pensamento de *Hamann*, que ao questionar a crítica da razão pura, se propõe a investigar o uso da linguagem por Kant;

o filósofo pretende realizar o irrealizável, e com isso, cai nas armadilhas que ele mesmo estende, quer dizer, quando pretende purificar-se da linguagem, libertar-se, colocar fora do discurso puro da razão todos os elementos, toda a gama sensível, agindo com a linguagem como se ela fosse conformável ao poder crítico autônomo, como se ela fosse um instrumento domesticável, que tivesse perdido a sua lucidez visionária e a sua potência generativa.¹²

Paradoxal seria, portanto, qualquer proposição fundamentada a priori na ideia filosófica de sujeito. Para Johann Georg Hamann, ainda no século XVIII, assim como para Henrich Dieter em finais do século XX – preservadas as particularidades de investigação e método de cada um dos autores –, a insolubilidade do problema de se ter proposições elaboradas a partir do elemento fundador do pensamento, que é a conceituação do sujeito, lança todo discurso filosófico num ambiente repleto de incertezas. Para Hamann que se debruça sobre a ocorrência do pensamento metafísico dado na lógica da formação lingüística, assim como para Henrich Dieter que faz um apanhado acerca do pensamento estético diretamente aplicado aos domínios da arte; realizar qualquer ação propositiva se baseando na ideia filosófica do que vem a ser a ocorrência empírica do entendimento ontológico do sujeito, não possibilita a realização, enquanto processo lógico de cognição, dos enunciados a partir daí promovidos.

Se retornar um pouco mais à origem do problema posto aqui em discussão, pode se fazer uma observação sobre a teoria estética de Alexander G. Baumgarten; que tido pela história, como o fundador e designador da estética enquanto ciência do sensível e da arte; determina em seus textos a concepção tanto da ideia de sujeito, quanto da

¹² HAMANN, 1992, p. 123.

implicação que esta tem sobre o que se propõe por subjetivo e intersubjetividade. Para Baumgarten a ideia de uma origem autônoma da consciência, entendida enquanto fenômeno denota estar, como questão elucidada, na condição de objeto a ser relegado ao segundo plano como problema em sua teoria estética. Baumgarten afirma por propriedade do juízo de gosto, numa conceituação do “gosto” anterior a de Kant, a capacidade de representação daquilo que por ele é definido como “alma”. Expressão esta, que pode ser entendida enquanto faculdade imediata ao ser representativo.

Baumgarten vai chamar por “alma”, aquilo que semelhantemente à teoria de Dieter, se mostra como um ponto filosófico indeterminado ontologicamente. Esse mesmo ponto se assemelha àquele que em Hamann, via análise metacrítica do uso da linguagem, é denominado pela expressão “Purificação”¹³ ; purificação que seria segundo o autor, “da tradição, da experiência cotidiana e da sua indução, e também da linguagem”¹⁴. Já nas palavras de Baumgarten, a capacidade que cada indivíduo possui para o julgamento estético, se define a partir do momento em que:

o gosto em sentido amplo, contanto que se relacione com o sensível (ou seja, com o que é dado nas sensações), é o julgamento dos sentidos; este deve ser imputado ao órgão dos sentidos que fornece a sensação do objeto em julgamento. [...] A faculdade de julgar, seja ela de que tipo for, deve sua atuação à força que minha alma possui de representar para si mesma o universo.¹⁵

Baumgarten define por gosto o julgamento dos sentidos e fala ainda numa força de auto-representação imediata da alma. Ao propor esta como faculdade representativa de toda percepção sensível do mundo e conseqüentemente da arte, o filósofo não

13 HAMANN, 1992,p. 122.

14 HAMANN, 1992, p. 122.

15 BAUMGARTEN, 1993, p. 83.

se prende à questão e nem mesmo faz menção a uma possível problematização da ideia metafísica da autoconsciência. Ele vai se por, como é possível observar a partir de seu texto, num patamar seguinte, denominando por alma a consciência de si, e deslocando o problema central da estética para o lugar da investigação das afecções produzidas sobre os sentidos pelos fenômenos do mundo.

O conceito de sujeito enquanto fenômeno imanente à teoria do conhecimento, como se mostra na teoria de Alexander G. Baumgarten; ou na forma de uma questão que se encontra ontologicamente indefinida, como mostra Heirich Dieter, ou ainda enquanto ideal de purificação conforme o pensamento de Johann Georg Hamann; perpassa toda a história da filosofia. Conceitos caros a esta, sujeito e subjetividade, quando aplicados às questões da estética e mais diretamente ligado à estética enquanto filosofia da arte, transferem ao campo artístico enquanto universo especulativo e epistemológico suas questões mais imediatas.



Volto aqui ao cerne da questão, que é o da possibilidade em se realizar proposições em arte partindo da ideia de intersubjetividade. Devo dizer, que ao me por a investigar e a tentar demonstrar a ocorrência da problematização do conceito de sujeito ao longo da história da filosofia, observei que devido à sua impalpabilidade e mesmo indeterminação – dado que o mesmo conceito, seria a base da investigação sobre a ideia de intersubjetividade –, este não se refletia em minha proposta de definição de uma natureza da arte. Definição esta que, como já exposto acima, se baseia na intenção de propor modos lógicos de se emitir enunciados acerca da prática artística.

Passando pelos textos da origem da estética, a partir de Baumgarten e retornando à proposta de se investigar o que por ventura seja a ideia de natureza da arte como dadas nos escritos de Joseph Kosuth, pode se dizer que partilho do pensamento deste último, que ao propor uma possível incongruência no dizer do indizível da filosofia

– mesmo estando seu pensamento fundamentado na vertente analítico-linguística da mesma disciplina – defende a ideia de uma provável incoerência discursiva do pensamento filosófico em diversos campos de ação deste e especificamente, como é de interesse aqui, quando influente nos apontamentos dirigidos ao universo da arte.

Se parto desse pensamento, a possibilidade de falar em uma intersubjetividade a agir no âmbito da experiência da arte, não me permitiria determinar a partir de minha própria prática artística, a definição, de maneira lógica, do que vem a ser investigar e conseqüentemente, como intencionado aqui, realizar o gesto de designar o que é em meu modo de entender, uma teoria da natureza da arte.

Concluo a investigação até este ponto, com a ideia de que o termo intersubjetividade e qualquer outra expressão que preserve semelhança semântica com ela, não é útil à minha necessidade de designar a ideia que ao longo deste trabalho tento esclarecer por minha concepção do que é investigar e propor uma natureza da arte.

2.3. Ver se e não é visto

Como pensar a arte enquanto evento histórico?

Partindo deste questionamento me pareceu possível retomar a procura por uma palavra com a qual possa servir-me no ato de nomear o que proponho por pensamento de uma natureza da arte. Ao longo do trabalho exposto nas páginas precedentes busquei questionar a concepção filosófica da ideia de subjetividade, quando posta esta em relação com o campo da arte e conseqüentemente na relação desta com o lugar da interação entre artista, objeto artístico e espectador. Tentei demonstrar, no decorrer do processo de estruturação do pensamento a respeito dessa então questão central ao trabalho, que enunciados acerca da arte que tomavam para si a carga semântica que os conceitos de subjetividade e intersubjetivação traziam consigo, recebiam, dos

mesmos, todas as indefinições e problematizações que os diferentes métodos de produção de conhecimento filosófico aplicavam a eles.

O entendimento do problema filosófico que é o da definição do conceito de intersubjetividade permitiu que o resultado de meu trabalho se desse em um primeiro instante, sobre a possibilidade de investigar algumas “pistas” relativas ao uso pela teoria da arte de conceitos trazidos da filosofia e que conforme tentei mostrar, se encontravam lá ainda em estado indeterminado. Após o processo realizado até este ponto do trabalho, se podia falar de uma incoerência em se apresentar sobre a proposta de entendimento conceitual de intersubjetividade, um termo a designar o que descrevi como ideia de natureza da arte. Reafirmo minha proposta de que se entenda a ideia de uma natureza da arte enquanto modo de produzir arte.

Um então discurso proferido acerca do campo artístico, se fundamentado sobre o conceito de intersubjetividade me pareceu demasiadamente aberto a uma enormidade de possibilidades discursivas que não condiziam com uma de minhas primeiras asserções, na qual fora apresentada a crença de que a arte enquanto campo fértil de produção de conhecimento era uma atividade autônoma com produção de conteúdo simbólico restrita aos seus próprios meios. O que afastava do campo das possíveis relações entre arte e filosofia a ideia de intersubjetividade como maneira de se abordar as qualidades tanto simbólicas , quanto formais do objeto artístico.

Chegando-se a essa última conclusão, fez se necessária que a busca pela então palavra a ser posta como nome de minha ideia de natureza da arte prosseguisse através do estabelecimento de ligações com outros campos de produção de conhecimento. Retomando o texto de Kosuth, numa passagem em que há referência à relação da arte com a história, encontrei conteúdo necessário para usar como novo ponto de partida.

Ao afirmar que a história enquanto atividade de produção de enunciados acerca da arte seria útil ao artista somente para que este reconhecesse que, enquanto atividade

humana a realização artística não se diferencia de todas as outras atividades do homem, Kosuth questiona a relevância que a história assumiu enquanto disciplina diretamente envolvida na formação do cânone artístico moderno. E mostra também, do ponto de vista do artista enquanto agente imediato do campo da arte, a divergência com a visão do historiador relativamente à relação da arte com seu entorno político e social.

Nas palavras de Joseph Kosuth a arte,

“sobrevive” influenciando outra arte, e não como resíduo físico das ideias de um artista. A razão pela qual diferentes artistas do passado são “trazidos à vida” novamente é que algum aspecto de sua obra se torna “utilizável” por artistas vivos. Parece que não se reconhece o fato de não haver nenhuma “verdade” a respeito do que é arte.¹⁶

Essa ausência de verdade na arte, conforme propõe Kosuth, não deve ser entendida como uma espécie de relativismo à maneira pós-moderna. Penso que uma não-verdade, conforme mostra a mesma proposição está intrinsecamente ligada à ideia de autonomia do campo artístico. Autonomia esta, na forma como as teorias acerca da arte conceitual propuseram durante os anos de 1960 e 1970. O texto de Kosuth reconhecidamente um dos marcos fundadores dessas teorias, faz um apanhado de todos os modos de funcionamento institucional da arte moderna e conseqüentemente reconhece em meio a ela a importância conferida à construção historiográfica em seu sentido evolutivo linearizado.

Ao falar que o artista tem na história da arte uma espécie de catálogo com amostragem de formas e ideias, o texto de Kosuth toma um sentido inverso àquelas práticas historiográficas que se fundamentam na ideia da arte enquanto elemento da cultura geral. Essa mesma tendência historiográfica em sua ação discursiva se referencia na concepção de uma origem imanente da arte. Para a vertente histórica com a qual

¹⁶ KOSUTH, 2006, pg. 219.

pretendo dialogar aqui, a realização de um trabalho artístico advém de um universo amplo de fenômenos e fatos. Estando estes mesmos fenômenos e fatos imbricados na produção de conteúdo simbólico que vai ser trazido ao presente pelo objeto de arte.

2.3.1- Um olho de cada vez

De que forma se pode ligar o sentido da palavra “interpretar” à tendência de produção historiográfica da arte com a qual me propus a conversar aqui? Antes mesmo de tentar responder a essa outra pergunta, devo dizer que minha intenção é trabalhar sobre algumas das questões acerca do que seja o fazer histórico conforme as define Giulio Carlo Argan num ensaio seu intitulado: A História da arte¹⁷. A partir da leitura desse texto penso ser possível criar uma relação entre a definição própria a Argan do que seja o trabalho do historiador e em decorrência das ideias tomadas aí, empreender pela construção de uma relação dialética entre a concepção arganiana de produção histórica com a conceituação do termo interpretação, conforme nos é dada pela filosofia hermenêutica de Hans Georg Gadamer. A intenção é que a partir da colocação do conceito de história enquanto aplicado à arte, em contraposição à definição de interpretar de acordo com a hermenêutica filosófica, seja possível estabelecer condições favoráveis à elucidação ou negação da condição de nome, que o termo interpretação possa vir a receber enquanto designador do que proponho por natureza da arte.

Voltando à pergunta que apresentei no parágrafo anterior, através da qual se questiona o modo como o conceito de interpretar pode ser relacionado ao método de construção de enunciados historiográficos, a resposta à dúvida que se dá neste ponto do trabalho se direciona ao possível esclarecimento da semelhança entre o que Gadamer define por ato de interpretação e o que como estrutura do trabalho do historiador Argan propõe como método de ação. Faz-se importante aqui, conforme o penso, expor o

¹⁷ ARGAN, 2005, pg. 13.

que seja o método arganiano de trabalho, por meio de uma passagem de seu texto no qual o autor o descreve da seguinte forma:

Pra enquadrar o conhecimento da arte num sistema unitário da cultura é preciso, certamente, recorrer a procedimentos que não se limitem, [...] a reproduzir ou repetir procedimentos com os quais se faz a arte. O método empírico pode ser promovido a ciência, o método teórico a filosofia, mas o procedimento que permite enquadrar os fenômenos artísticos no contexto da civilização é a história da arte. Faz-se história da arte não apenas porque se pensa que se tenha de conservar e transmitir a memória dos fatos artísticos, mas porque se julga que o único modo de objetivá-los e explicá-los seja o de “historicizá-los”. A história da arte, portanto, é uma história especial uma vez que se ocupa de uma determinada série de fatos, mas não é uma história diferente das outras. A peculiaridade dos seus métodos não pode ir além da escolha dos seus materiais e da verificação da sua idoneidade para serem utilizados como materiais de uma construção histórica.¹⁸

Para abordar os fenômenos artísticos e conseqüentemente dar a eles o lugar adequado dentro do sistema específico da história, seria, portanto, preciso se fazer uma série de escolhas assim como nos descreve Argan. O uso da palavra escolha na parte final do escrito dá a indicação de um método de construção historiográfica da arte e a partir dessa mesma descrição, pode se pensá-la como um imenso arquivo no qual todo aquele interessado em seus documentos tenha a liberdade de retirar dele o que convenha ao seu objetivo particular. Argan encerra o trecho recortado afirmando a ideia de “construção histórica” e tal asserção serve como ponto de partida para se investigar as questões do discurso produzido no interior do campo artístico. Penso que o que se propõe por meio do texto arganiano através da ideia de “construção”, demanda lançar mão de elementos significantes para que se fundamente de maneira mais firme o corpo teórico da história da arte. Esse então processo de construção

18 ARGAN, 2005, pg. 14.

se valendo de métodos científicos para que se faça compreender, retira do caráter empírico da prática artística a sua relevância e procura conferir ao entendimento da arte uma face lógico-científica e conceitual relacionada ao trabalho historiográfico em sentido amplo. Ou seja, Argan afirma que com exceção dos materiais tomados pelo historiador da arte, o trabalho deste não se diferencia das realizações do historiador dos fatos e cultura geral.

Voltando à proposição de Kosuth, na qual encontra-se a afirmação de que a relação do artista com a história só é útil para que este compreenda a inexistência de verdades absolutas na arte, pode se entender quais são as diferenças entre o modo pelo qual o artista se valeria das referências históricas e a forma com que o historiador da arte pensa a construção de enunciados, partindo de fatos e ou referências que por ventura sejam tidos como alheios ao campo da arte. Novamente citando as palavras de Joseph Kosuth, nas quais ele comenta sobre a ocorrência de uma tendência da estética ser entendida como arte. O que se mostra nessa asserção é a ideia de que a teoria estética lida frequentemente com fatores externos ao universo artístico. Em um percurso paralelo o conceito de uma arte tornada histórica, se mantidas as definições como nas palavras de Argan, se realiza na confrontação quase direta com os fatos da cultura geral humana.

Assim, uma arte tornada pela escolha do historiador como fato relevante e a ser documentado, se aproxima bastante daquilo que se pode entender por uma verdade artística. Enquanto bens culturais as obras de arte se ligam diretamente ao contexto no qual as mesmas foram produzidas. O que Kosuth, diz por arte como estética não está, enquanto maneira de pensar o estilo e o caráter simbólico conferidos à arte, distanciado do que a história da arte descreve por “uma arte inserida num sistema unitário de cultura”.¹⁹

19 ARGAN, 2005, pg. 14

Argan propõe a necessidade de uma ampliação dos modos de enxergar a ocorrência da arte no mundo. A interpretação do conteúdo formal e ou simbólico de uma obra artística só se torna possível ao historiador, se este se lançar à tarefa de criar nexos que são pensados como procedimento cientificamente válido. Numa outra passagem do artigo sobre a história da arte Argan afirma que:

Ao contrário da análise empírico-científica da obra de arte em sua realidade de coisa (análise que não se limita à matéria, à técnica, ao estado de conservação, ao grau de autenticidade, à destinação originária e aos acontecimentos sucessivos, mas pode estender-se à temática, à iconografia e até mesmo ao “estilo”), a pesquisa histórica nunca é circunscrita à coisa em si. Mesmo quando, como ocorre com frequência, se propõe como objetivo uma única obra, logo ultrapassa os seus limites para remontar aos antecedentes, encontrar os nexos que a relacionam a toda uma situação cultural (e não apenas especificamente artística), identificar as fazes, os sucessivos momentos de sua formação. Na pesquisa, a obra é assim analisada em seus componentes estruturais, e aquela que parecia ser a sua unidade indivisível aparece, ao contrário, como um conjunto de experiências estratificadas e difusas, um sistema de relações, um processo. De fato, cada obra não apenas resulta de um conjunto de relações, mas determina por sua vez todo um campo de relações que se estendem até o nosso tempo e o superam, uma vez que, assim como certos fatos salientes da arte exerceram uma influência determinante mesmo à distância de séculos, também não se pode excluir que sejam considerados como pontos de referência num futuro próximo ou distante.²⁰

Enquanto método específico o trabalho empreendido por Argan propõe entender as obras de arte enquanto documento, demandando uma prática de análise através da qual as relações estabelecidas entre diversos fatos culturais, tomados aos documentos

20 ARGAN, 2005, pg. 15

da história, vão servir à metodologia historiográfica na construção de uma determinada linha de investigação. Essa linha a qual faço menção remete ao que Argan afirmou por procedimento de escolha. O historiador ao selecionar tanto um método, quanto os documentos por ele julgados de maior relevância, estabelece os parâmetros por meio dos quais a história será escrita. Enquanto fenômeno imanente à cultura, a arte sempre retornaria ao que o historiador descreve por antecedentes, ficando os mesmos responsáveis pelo estabelecimento da ligação da obra de arte aos fatos culturais determinantes de sua origem. Esse gesto de retorno às bases da estrutura simbólica e formal de uma determinada obra se assemelha, quando preservadas as devidas considerações objetivas de cada disciplina, ao que propõe Gadamer por conceito de interpretação. Isso faz pensar que para o historiador da arte promover os objetos artísticos à condição de historicamente relevantes é necessário que haja uma ação de interpretação empreendida a partir dos documentos legados ao presente, sejam eles na forma de textos e ou objetos.

Partindo da possibilidade de enquadrar o método de criação historiográfico enquanto procedimento de interpretação, têm-se assim a possibilidade de se estabelecerem ações enunciativas como atividades interpretativas. Estas, tidas por modos de produção de enunciados relativos à arte, permitiriam pensar na possibilidade de se encontrar inseridos nos discursos acerca do método de criação da história, textos que de alguma forma estariam já postos no interior dos objetos e ou imagens da arte. Devendo estes então textos ser entendidos como fenômeno imanente aos documentos e objetos artísticos.

Ao propor um encontro e um posterior e possível diálogo entre o método historiográfico de Giulio Carlo Argan e a filosofia hermenêutica de Gadamer não posso me furtar a esclarecer o porquê de pensar que uma história da arte que se valha da ideia de idoneidade de suas fontes de pesquisa, de acordo com as próprias palavras de Argan, preservaria alguma proximidade com o que Gadamer conceitua por interpretação. Ao tentar mostrar os fundamentos da ideia de Argan sobre o que seja o fazer histórico

a intenção era explicitar o ponto em que a descrição de sua metodologia de trabalho preservava um certo grau de proximidade com o que comumente se entende por interpretação. Essa seria uma maneira quase rude de permitir o estabelecimento de uma possível relação dialética entre o senso comum do que vem a ser o sentido da palavra interpretação e o conceito hermenêutico designado pela mesma palavra.

Se até este ponto do trabalho expus algumas das motivações pela qual tomei a ideia de construção histórica em Argan, penso que seja importante à continuação do pensamento fazer também uma breve exposição do que é para a filosofia hermenêutica o sentido da palavra interpretação.

Na hermenêutica filosófica a ação se dá pela construção de proposições a partir da análise de todos os fatos do mundo, sejam eles artísticos, sociais e políticos. Estes mesmos fatos presenciados ao longo da história são trazidos através do texto filosófico a uma nova ocorrência no tempo presente. Pode se dizer que há aí uma definição de método, que se assemelha à descrição dos procedimentos adotados pelo historiador – no caso aqui referente ao método de Argan – na ação de produção de enunciados. Continuando a exposição, pode se dizer que a concepção de um procedimento estritamente filosófico, assim como o define Gadamer, toma o sentido contrário ao conceito arganiano de história da arte somente no ponto em que este propõe que seu método filosófico seja entendido não como construção de uma tecnologia da compreensão²¹, mas sim como uma possibilidade de intelecção dos fatos do mundo enquanto documentos vivos das transformações culturais, sociais e também políticas do homem, no tempo. Sendo este um procedimento de interpretação por excelência.

Gadamer propõe ainda que os enunciados da filosofia hermenêutica tenham para si como objetivo a compreensão dos fenômenos do mundo. Afirmando também, que para que essa mesma ação de compreensão se efetue deve-se tomar a história como fundamento para a análise dos fatos no presente. Dizendo de outra maneira, a

21 HABERMAS, 1987, pg. 110.

concepção de entendimento do mundo da forma como a propõe Gadamer, se baseia na colocação do sujeito enquanto agente ativo da história. O trabalho do filósofo seria, portanto, o de criar, a partir de seu campo de ação, uma reflexão pormenorizada da ocorrência de um determinado fato ou fenômeno.

Em uma crítica ao método hermenêutico J. Habermas afirma que a ideia de verdade conforme a propõe Gadamer não possibilita a realização de uma análise lógica do mundo, posto que segundo a teoria hermenêutica, todo enunciado realizado a partir da ideia de história enquanto verdade e como universo que abarca a existência de maneira unificada, trás consigo um texto filosófico como interpretação. Este por sua vez desconhece a impossibilidade de se realizar conexões que tenham como objetivo dar significação a estes mesmos fatos. J. Habermas diz que:

O que é compreendido na compreensão é verdade, a qual ultrapassa a esfera do conhecimento metódico; como, por exemplo, na experiência de um tu, da arte, da tradição humanística. É por isso que o título da obra Verdade e Método deve ser lido com cuidado; talvez primeiramente como contraposição de verdade e método. Mas Gadamer não quer apresentar para essas áreas uma tecnologia da compreensão, portanto, não quer construir um método da compreensão. “Minha pretensão propriamente dita era e é uma pretensão filosófica: não o que fazemos, não o que deveríamos fazer, mas o que, além do nosso querer e poder, acontece, está em questão.”²²

A crítica que J. Habermas tece à hermenêutica de Gadamer se dá sobre a ideia de que todo conhecimento deve ser entendido enquanto verdade. Ao dizer que o título da grande obra de Gadamer – Verdade e Método – deveria ser reconsiderado, J. Habermas propõe uma tentativa de construção de conhecimento que preserve diferentemente da proposta filosófica gadameriana, um relativo distanciamento e posterior reconhecimento das intencionalidades que moldam os fatos e fenômenos do

22 HABERMAS, 1987, pg. 110.

mundo. Nessa mesma crítica aponta a ideia de que um sujeito histórico não estaria alheio à construção ideológica pela qual se dá a própria história. J. Habermas afirma esse sujeito agente como um entre tantos outros também agentes que não moldam, mas sim são moldados pelos fatos. Numa passagem de um texto ele diz que:

o sujeito que compreende é finito, isto é, ocupa um ponto no tempo, determinado de muitos modos pela história. A partir daí desenvolve seu horizonte de compreensão, o qual – este é o processo da comunicação – pode ser ampliado e fundido com outros horizontes. O sujeito que compreende não pode escapar da história pela reflexão. Dela faz parte. E este estar na história tem como consequência que o sujeito é ocupado por preconceitos que pode modificar no processo da experiência, mas que não pode liquidar inteiramente.²³

Enquanto domínio da história a consciência não se furtaria a reeditar, retransmitir e reificar as ideologias que estariam por trás de uma face histórica planejada. Designado por tradição o conhecimento passado ao longo do tempo é para a hermenêutica filosófica uma transferência de saberes que visam a suprir o intérprete com elementos de significação que vão, por sua vez, se materializar no discurso acerca de um fato, seja ele social, político ou artístico. O texto hermenêutico é um discurso que se produz nos domínios da linguagem, sendo o compreender filosófico, assim como toda comunicação, a efetuação da linguagem ordinária²⁴. A fala, da forma como a propõe Gadamer e diferentemente do que afirma a crítica de J. Habermas, estaria idealmente fora dos mecanismos de controle ideológico transmitidos pelo logos, ou seja, fora das restrições que Habermas e pensadores de algumas vertentes da teoria linguística atribuem à palavra escrita.

23 HABERMAS, 1987, pg. 112..

24 HABERMAS, 1987, pg. 123..

Passando para o entendimento na hermenêutica filosófica e da relevância que os conceitos que tratam da linguagem têm, pode se dizer que a ocorrência da mesma no processo de produção de enunciados enquanto interpretação é posto por Gadamer, como uma busca da superação da problemática que trata da significação lingüística das coisas. A fala é para Gadamer, assim como para Saussurre o espaço da língua viva. Pois a “langue”²⁵ é o lugar de criação e transformação da linguagem. E tal ideia de realização da transferência dos conhecimentos por meio da linguagem só é autêntico se levados em consideração que aquilo que se busca interpretar, fala diretamente ao interpretante, através de uma linguagem verdadeiramente autêntica e viva.

Diversos são os meios de abordagem da linguagem enquanto problema epistemológico e dentre muitos, o entendimento da fala como o lugar da comunicação plena é afirmado como um dos pontos fundamentais de investigação. Para alguns representantes da ciência da lingüística, toda comunicação na linguagem é dominada por um sistema de códigos, regras e restrições que a inserem num contexto como elemento constitutivamente relacionado ao ambiente sócio-cultural ao qual ela pertence. Saussure afirma que “a língua é uma convenção e a natureza do signo que se convencionou é indiferente”²⁶. Tal pensamento de maneira mais ou menos direta domina a muito o campo filosófico em sua porção de investigação lingüística. Podendo se observar já em Platão algumas considerações acerca do caráter não mimético da linguagem e uma defesa do lado institucional da mesma:

No dialogo de Platão (Crátilo), o condutor Sócrates, inclina-se a reconhecer que a representação por semelhança é superior ao emprego de signos arbitrários. Mas, a despeito do poder de sedução da semelhança, ele julga ter que admitir a intervenção de um fator complementar: a convenção, o costume, o hábito.²⁷

25 Langue, nos textos do curso de lingüística geral de Saussure trata-se da lingua falada.

26 JAKOBSON, 1999, pg. 102.

27 JAKOBSON, 1999, pg. 102.

Tomando como ponto de partida esses exemplos torna-se mais plausível compreender a crítica de J. Habermas à hermenêutica de Gadamer. Se no primeiro instante os apontamentos se voltavam para a ideia de sujeito histórico, neste segundo momento é sobre o posicionamento da teoria da linguagem na filosofia gadameriana que a teoria crítica habermasiana se volta.

Enquanto crítica ao método proposto por Gadamer, ele afirma que:

o fenômeno hermenêutico se apresenta como um caso especial da relação geral entre pensar e falar, cuja enigmática intimidade faz com que a linguagem se oculte no pensamento. Assim como a conversação, a interpretação é um circuito fechado pela dialética da pergunta e resposta. É uma verdadeira relação vital histórica que se realiza no médium da linguagem e que, mesmo no caso da interpretação de textos, podemos chamar de “conversação”. O caráter de linguagem da compreensão é a concreção da consciência da história efetual.²⁸

Conversar, de acordo com a filosofia hermenêutica é deixar que através de uma dinâmica de “perguntas e respostas” o entendimento do sujeito enquanto agente ativo da história, estabeleça dialeticamente a ligação entre o passado e o presente, objetivando a reconceituar o que Gadamer vai chamar por tradição. A conversação é o lugar elevado da linguagem ordinária e o espaço da fala livre motivada pela experienciação da história enquanto movimento contínuo da própria experiência, enquanto à fala se reserva o lugar de ligação entre os fatos distanciados no tempo e espaço. Para a teoria gadameriana da hermenêutica filosófica, a escritura não se diferencia da fala, ou seja, “langue” e “parole” não preservam nenhuma diferenciação.

O texto hermenêutico funciona como uma espécie de monumento que fala e que é regido através da operação dialética posta como mediadora do entendimento. O que se afirma por história efetual é a capacidade que o interprete possui de agir no mundo

28 GADAMER, 2005, pg. 504.

e construir através da colocação em ação de enunciados diversos, a experiência que vai levá-lo a reconceituar a tradição e conseqüentemente inserir novo elemento no curso da história. A tradição, enquanto aquilo que fala por si é toda linguagem e como tal, passível de ser transmitida e reeditada no processo hermenêutico de produção de enunciados.

Para se compreender melhor a base sobre a qual Gadamer desenvolve sua ideia a respeito do lugar da linguagem no método hermenêutico, vale fazer aqui a transcrição de um trecho relativamente longo de seu texto:

A tradição escrita não é apenas uma parte de um mundo passado, mas já sempre se elevou acima deste, na esfera do sentido que ela enuncia. Trata-se da idealidade da palavra, que todo elemento de linguagem eleva acima da determinação finita e efêmera, própria aos restos de existências passadas. O portador da tradição não é este manuscrito como uma parte do passado mas a continuidade da memória. Através dela a tradição se converte numa parte do próprio mundo, e assim o que ela nos comunica pode chegar imediatamente à linguagem. Onde uma tradição escrita chega a nós, não só conhecemos algo individual mas se faz presente em pessoa uma humanidade em sua relação universal. Por isso, nossa compreensão permanece tão insegura e fragmentária naquelas culturas das quais não possuímos nenhuma tradição de linguagem mas apenas monumentos mudos; a essas notícias do passado ainda não chamamos de história. Os textos, ao contrário, sempre trazem à fala um todo. Traços sem sentido, que de tão estranhos se tornam incompreensíveis, quando interpretados como escrita, de repente aparecem a partir de si mesmos como passíveis de uma compreensão muito exata, tão exata que podemos corrigir os acidentes de uma tradição deficiente, uma vez que se tenha compreendido o contexto como um todo .²⁹

29 GADAMER, 2005, pg. 505.

Mostra-se neste trecho a relação que o procedimento hermenêutico preserva com a linguagem, quando Gadamer afirma que a tradição não se encontra em meio à forma dos signos contidos num manuscrito. Em sua teoria, a essência semântica do documento se mostra na possibilidade de intelecção dos conteúdos trazidos pelos textos, e a escritura entendida aí como reificação do acontecimento atualizado no presente, faz-se novamente tradição no ato de sua re-apreensão. O ato de leitura na teoria hermenêutica é entendido como o processo que se encontra sempre além daquilo que nos apresenta a linguagem materializada em sua forma escrita. Essa escrita está na ordem hermenêutica, num lugar mais elevado em relação ao texto mudo dos objetos e monumentos. O texto, segundo a filosofia hermenêutica é um meio que realiza de forma mais dinâmica do trabalho de transmissão da tradição.

Retornando à análise em favor do entendimento das questões imediatas ao campo da arte, preciso trazer para este ponto do texto as proposições de Argan acerca da história. A minha intenção é pô-las em contato com a ideia de interpretação, conforme trazida pela filosofia de Gadamer. Apresentadas no início deste capítulo, as considerações de Argan acerca do que seja uma prática de construção historiográfica, se assemelha em alguns de seus pontos, com a teoria filosófica hermenêutica. Para continuar a pensar na possibilidade de definir como nome para o que proponho por entendimento da natureza da arte, penso ser relevante restabelecer o diálogo entre a hermenêutica gadameriana e as teorias sobre método de produção da história da arte como o apresenta o historiador.

Ao propor essa conversação a intenção é que o sentido conferido à expressão interpretação seja analisado quanto à semelhança que a mesma possa assumir para o historiador da arte, assim também como para a hermenêutica filosófica. Não podendo deixar alheio à operação o enunciado de Kosuth, em que se propõe a visão do artista

quanto ao aporte da historiografia da arte como ferramenta importante à produção artística contemporânea.

Passando diretamente para a tentativa de esclarecer as semelhanças e divergências entre os três modos de se propor o entendimento dos fatos da história, pode se fazer apontamentos num primeiro momento, sobre a relação da arte e dos enunciados proferidos acerca dela com a apropriação tanto por parte do historiador, como através do filósofo e também pelo artista.

Pelo viés histórico o que se pode dizer é que a apreensão dos métodos de construção dos discursos, através da metodologia historiográfica, demonstra – como contido no escrito de Giulio Carlo Argan – a necessidade de adoção de uma análise dos fatos, internos ou externos ao campo da arte. Estes, por sua vez, dados como elementos a serem postos em evidência na realização de sua prática disciplinar, criam um ponto de incongruência com a ideia de apreensão dos documentos históricos relativos aos fatos imediatos ao campo artístico.

Diferentemente da visão de fato histórico descrito pelo historiador da arte, as palavras de Joseph Kosuth afirmam um processo pelo qual passa a retomada pelo artista de trabalhos artísticos. Com outras palavras, Kosuth diz que se servir da arte – em sua forma instituída pela história – não consiste em encontrar uma espécie de verdade discursiva atemporal, que teoricamente pertenceria de forma imanente ao objeto retomado. Continuando, ele diz ainda, que o entendimento conceitual da arte em nada compactua com a necessidade de busca de elementos exteriores aos domínios do campo artístico. Para o artista, a arte era no passado assim como é no presente um fato conceitual dado a priori. E se entendida assim, caberia ao artista, quando se servindo da história da arte, a função de apresentar novas proposições que estabelecessem diálogos com essa mesma história. Devendo se entender que aqui se trata de uma história à parte, com uma prática restrita ao campo artístico.

Em relação ao uso da história conforme o apregoa a teoria hermenêutica de Gadamer, o ato de interpretar é a ação central no método pelo qual empreende sua filosofia. Para esta, toda a operação deve ser realizada com o intuito de criar novas proposições partindo de um conjunto de dados tomados à história. Entendidos como tradição, esses mesmos fatos são tratados na filosofia hermenêutica como a matéria da história, sendo essa matéria passível de ser reconceitualizada por meio de uma ação dialética, que é descrita por Gadamer como “experiência”.

Prosseguindo no pensamento, a ideia de desenvolver um apanhado dos conceitos e descrições de métodos pertencentes à hermenêutica filosófica e à história da arte, apresenta como objetivo, investigar os procedimentos dessas duas disciplinas relacionando-os aos modos de entendimento da prática artística. Enquanto ação baseada na ideia de interpretação, os métodos tanto da historiografia, quanto da filosofia hermenêutica poderiam ser entendidos como um trabalho de reificação dos discursos.

É preciso dar atenção à questão do enunciado no momento de analisar a relação entre a história da arte da forma como apresenta Argan, juntamente às teorias da hermenêutica filosófica e ainda com a definição de função histórica aplicada à arte, conforme propõe Kosuth. Gadamer assim como Argan estabelecem o lugar da linguagem como base de suas práticas. Tanto o texto escrito, tido como documento histórico, quanto a própria necessidade de ambas as disciplinas em produzir enunciados lingüísticos na concretização de suas ações, se servem da linguagem e propõem a construção de enunciados sem que se tenha, como questão de primeira ordem, as restrições que essa mesma linguagem enquanto constructo político e social trás consigo.

O ato de interpretação, seja na disciplina histórica ou pela filosofia hermenêutica é posto sob os domínios da linguagem e por o serem, não estão alheios às regras sociais de construção semântica da mesma. Nos escritos de Gadamer há a tendência a se buscar uma relação com a linguagem que se fundamenta numa idealização da conversação enquanto lugar de excelência de um discurso autêntico, vivo e com

sentido interpretativo livre. Já na produção do texto historiográfico, segundo o método de Argan, se observa a tendência à afirmação da escrita como fator preponderante na produção de seus discursos.

É importante que a relevância conferida à linguagem durante a análise dos métodos tanto da historiografia arganiana, quanto da filosofia de Gadamer, seja direcionada para a investigação acerca da possibilidade de se criar conceitos e a partir daí, discursos acerca de modos de se representar na linguagem as coisas do mundo. Se a linguagem não é considerada pela filosofia da linguagem mais um dentre muitos dotes atribuídos ao homem que está no mundo, mas serve de base absoluta para que os homens tenham mundo, “nela se realizando o próprio mundo”,³⁰ não se pode fugir da possibilidade de entendimento da relevância da linguagem na efetuação dos enunciados da história, como também da hermenêutica, enquanto construtores de ideologias.

Toda a problemática acerca do uso da linguagem como fora desenvolvida até aqui, vai, portanto, cair na questão de seu uso ideológico. Para que se possa demonstrar melhor essa ideia, é relevante se fazer uma exposição do pensamento retirado de uma passagem de texto de Jürgen Habermas, em que se faz, enquanto crítica, uma descrição do caráter redutor da operação hermenêutica sobre a história e os modos pelos quais, enquanto práticas de produção de enunciados linguísticos, essas mesmas operações assumem um teor político-ideológico.

Há um bom sentido em conceber a linguagem como uma espécie de meta-instituição, da qual dependem todas as instituições sociais; pois a ação social só se constitui na comunicação da linguagem corrente. Mas esta meta-instituição da linguagem como tradição é evidentemente, por sua vez, dependente de processos sociais, que não ficam absorvidos por contextos normativos. Linguagem também é medium de dominação e de poder social.

30 GADAMER, 2005, pg. 571.

Ela serve à legitimação de relações de violência organizada. Na medida em que as legitimações não manifestam (aussprechen) a relação de violência, cuja institucionalização possibilitam, e na medida em que isso apenas se exprime (ausdrückt) nas legitimações, a linguagem também é ideológica. Aí não se trata apenas de enganos numa linguagem, mas sim de enganos com a própria linguagem .³¹

A ideia de construção histórica, tanto quanto a de realização dos métodos filosóficos, são permeadas com a criação de conceitos pelos teóricos da hermenêutica, e se valem das fontes documentais para produzirem seus textos. A diferença entre ambas ocorre no modo de utilização dos documentos legados à história. Como Argan afirma, sua disciplina visa à verificação das fontes que teoricamente preservaram ao longo do tempo sua idoneidade, possibilitando sua utilização em qualquer momento sem que sofra qualquer alteração no sentido. Já a filosofia hermenêutica de Gadamer reivindica para si os documentos históricos, e ao apreendê-los como tradições preservadas dos fatos da cultura humana, realiza operações de interpretação, nas quais o filósofo busca uma espécie de reconstrução da história por meio da liberdade de ação do método interpretativo.

O fator ideológico estaria inserido nessas práticas, diluído no uso que ambas as disciplinas fazem da linguagem. Argan ao dizer que “o procedimento que permite enquadrar os fenômenos artísticos no contexto da civilização é a história da arte. E que “[...] faz-se história da arte não apenas porque se pensa que se tenha de conservar e transmitir a memória dos fatos artísticos, mas porque se julga que o único modo de objetivá-los e explicá-los seja o de “historicizá-los””; está propondo que o entendimento da arte deva passar pelo texto historiográfico. Este texto, por sua vez obedece – como outros trechos de escritos de Argan já expuseram – à escolha livre do método de avaliação do historiador. O que se afirma por conteúdo ideológico está inserido num primeiro instante nessa escolha seja ela de objetos ou de textos, e num segundo e

31 HABERMAS, 1987, pg. 62.

mais importante estágio, no uso que o historiador faz da linguagem enquanto meio de apresentação e recolocação em circuito de determinadas questões da história da arte.

Este mesmo conjunto de questões pode ser observado também nas práticas da filosofia hermenêutica, que não se furta a propor que o discurso produzido a partir da ação de interpretação deva ser mostrado enquanto criação na linguagem, de um modo de se compreender os fatos ou fenômenos do mundo, de uma forma diferenciada ou melhor, de uma maneira reconceitualizada. Aqui também, o caráter ideológico surge na intenção que o texto hermenêutico trás consigo de ser história efetual. A partir da ideia de experiencição, a teoria hermenêutica propõe que a fala filosófica seja o retorno dessa mesma história, mas revestida por uma aura de desvelamento. A ideologia por trás dessa proposição se faria presente no modo como a filosofia se serve tanto da linguagem, quanto da escolha dos textos, objetos, documentos, para a construção de seus enunciados.

Num texto de “Enildo Stein” no qual também se tece uma crítica ao método hermenêutico, direcionada ao seu modo de entendimento da linguagem, há uma exposição esclarecedora sobre a ideia de que a linguagem enquanto sistema codificado de transmissão de sentido, não está alheia às ideologias. Diretamente relacionada ao entendimento da filosofia hermenêutica, a crítica de Stein diz que:

a experiência hermenêutica só não seria suspeita se ela não acontecesse no seio da linguagem sistematicamente perturbada. Mas como a comunicação sistematicamente perturbada é um aspecto da sociedade na qual os homens vivem na alienação, e já que a alienação nasce da dominação de homens sobre homens, a comunicação livre de dominação converte-se em idéia regulativa da crítica das ideologias.³²

Entender os princípios pelos quais a linguagem humana permite a construção de sentido do mundo seria o ponto de partida para que tanto a história da arte, quanto

32 STEIN, 1987, pg. 126.

a filosofia hermenêutica não se mantivessem como objetos de críticas relacionadas aos seus respectivos métodos de construção de proposições. O que Enildo Stein questiona na filosofia de Gadamer é o não-reconhecimento daquilo que ele chama no recorte de texto feito acima, de linguagem sistematicamente perturbada. O conceito de interpretação, seja no sentido conferido pela hermenêutica gadameriana, seja de modo mais aberto, como tentei relacionar ao método historiográfico de Argan; trás consigo a carga ideológica enquanto ruído, ou perturbação do caráter semântico das proposições.

O fundamento da crítica que tem lugar aí, se dá sobre a relação e entendimento da linguagem enquanto meio comum de trabalho de ambas as disciplinas. A filosofia de Gadamer coloca a linguagem como um ser imanente, no qual o entendimento do mundo se dá sem que seja preciso considerar os meios pelos quais essa mesma linguagem é também trazida à mesma ideia de mundo. Se a relação que tentei estabelecer entre hermenêutica e história da arte, não pode ser posta simplesmente na possibilidade de entendimento comum da linguagem entre ambas, pois no texto de Argan não há referência direta a questões relativas à formação e origem da linguagem e de como estas mesmas questões são tomadas pela historiografia; o diálogo pretendido entre filosofia, história e arte pode ser fundamentado sobre a possibilidade de se demonstrar que os enunciados de ambas as disciplinas, definidos a partir do sentido que a palavra interpretar assume, torna-se o lugar de interseção entre as três ordens do pensamento.

Enquanto objetivo primeiro do trabalho mostrado aqui, a definição do nome a ser dado ao que proponho por natureza da arte, ocorreria a partir do reconhecimento da real natureza da produção de conteúdo semântico em meio ao campo artístico e os modos como esse sentido é transferido ao longo dos pontos limite deste mesmo campo – que são o artista, o objeto de arte e o espectador. A ideia de dar um nome ao conceito de natureza da arte como a penso, é o que permitiria a unidade da investigação acerca da linguagem entre os três universos epistemológicos postos em diálogo. Ao questionar a natureza lingüística tanto da história da arte, do modo como a propõe Argan, quanto

do lugar reservado a ela no trabalho filosófico hermenêutico, a ideia era mostrar que a construção de enunciados em ambas as disciplinas não se furtavam ao uso da linguagem enquanto instrumento formatador de suas práticas. Sendo o problema comum a elas a colocação em segundo plano das questões relativas à formação da linguagem em suas bases sociais, políticas e ideológicas e conseqüentemente os sintomas que essas mesmas bases de formação implicavam no conteúdo trazido por elas em seus textos.

Dessa forma, o sentido que a palavra interpretar poderia assumir em sua aplicação aos domínios do campo artístico, se mantido seu significado comum tanto à história da arte quanto na filosofia hermenêutica, revela-se inapropriado à função de termo designador de minha ideia de uma natureza da arte, devido às incoerências que a mesma palavra assume para cada uma das disciplinas. Ao longo da investigação a questão de definição do uso que o historiador e o filósofo fazem da linguagem em suas práticas e do modo como os mesmos entendem a natureza e os limites que essa mesma linguagem encontra, mostrou que o não-reconhecimento de uma lógica gramatical linguística pela filosofia hermenêutica e a parcialidade metodológica da história da arte enquadrada num ponto comum através da palavra interpretação, levavam à compreensão de seus enunciados como práticas fundadas sobre conteúdos ideológicos e políticos que por sua vez guiavam o entendimento, para visões direcionadas da história, especificamente no caso aqui, da história da arte.

Pode se concluir dizendo que a relação entre artista, objetos artísticos e espectador, enquanto operação primária do campo da arte, não poderia ser investigada a partir da ideia de interpretação. Pois enquanto operação lógica, como assim a considero, a produção de conteúdo semântico na arte não caberia no significado que o termo interpretação assume da forma como é trazido da hermenêutica filosófica. Já em relação ao aporte da história para o entendimento da prática artística, o modo como propõe Argan não parece o mais apropriado ao entendimento da relação que o artista, tanto quanto o espectador tem com o objeto de arte, pois a teorização sobre a

ocorrência da mesma, enquanto fato a ser preservado historicamente, se fundamenta na seleção e posterior recolocação de uma parte da história como ponto elevado dentro do sistema institucional da arte. Escolhas impossibilitariam um entendimento lógico da mesma.

2.4- Dito - faz-se

Neste ponto do texto pretendo propor uma discussão a partir da ideia de “arte como performativo”. E como ponto de partida, penso ser relevante trazer ao diálogo três breves proposições retiradas também ao texto de Kosuth, que são mostradas da seguinte forma:

- Entretanto, na tabula rasa filosófica da arte, “se alguém chama de arte”, como diz Donald Judd, “é arte”.³³
- Trabalhos de arte são proposições analíticas. Isto é, se vistos dentro de seu contexto – como arte – eles não fornecem nenhuma informação sobre algum fato. Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma definição da arte. Portanto, o fato de ele ser arte é uma verdade a priori.³⁴
- O estado sintético do realismo não leva a um movimento circular de volta a um diálogo com a estrutura mais ampla de questões acerca da natureza da arte, mas lança para fora da “órbita” da arte, para o “espaço infinito” da condição humana.³⁵

33 KOSUTH, 2006, pg. 216.

34 KOSUTH, 2006, pg. 219.

35 KOSUTH. 2006, pg. 220.

Feita a exposição da temática que guiará os trabalhos daqui em diante e mostradas as proposições de Kosuth como referências de primeira ordem ao trabalho, a intenção é desenvolver o pensamento partindo da concepção de que, enunciados criados num contexto de arte e postos como modo de se explicar ou descrever objetos e práticas inseridas nesse mesmo contexto, podem ser tomados como elemento participante da construção da base semântica que toda proposição artística trás consigo. Podendo se dizer a partir desta constatação, que as ações de explicação e descrição serão tomadas no trabalho, enquanto exemplos do modo como a relação entre enunciados realizados acerca da arte e o entendimento da função simbólica que toda proposição de arte tem em si, são passíveis de serem analisadas a partir de suas funções de instituição de modos de significação aplicadas a essas mesmas proposições.

Enquanto ações na linguagem, os atos de descrever e ou explicar os conteúdos trazidos por uma obra de arte, são tidos neste trabalho como parte das realizações artísticas. Devendo se considerar que a partir deste momento considera-se que a relação com a linguagem – no nível em que pretendo abordar aqui – ocorre na arte somente em dois pontos de sua realização, que são: na prática enunciativa do artista, e na relação discursiva do espectador com a obra. Ao longo destes então dois pontos pertencentes à tríade do que chamo por circuito de significação, a produção de enunciados deve ser considerada como variada e distinta. Entendendo essa ocorrência plural dos discursos como geradora de ruídos no processo de significação.

O que não pretendo é considerar a natureza destes enunciados em sua variedade e distinção, e sim tomar a todos os prováveis e possíveis modos de proferimentos acerca da arte enquanto uma ação de realização artística. O objetivo é classificar a todos os enunciados, seja do artista, do crítico de arte, do historiador, do especialista em arte e do espectador, como sintoma do processo de realização de uma ação artística, que por sua vez só atinge esse status por se enquadrar na categoria de enunciado enquanto ação performativa.

A partir da demonstração das intenções que guiam o pensamento neste estágio do trabalho, penso ser possível passar à exposição do que seja a ideia de proferimento ou sentença performativa.

A conceituação do que seja uma sentença performativa ou, mais especificamente, um performativo é dada pelo filósofo John Langshaw Austin. Sendo por ele definida a teoria do performativo como a busca elucidativa dos atos de fala que carregam consigo uma determinada ação. Austin define ainda que ao proferimento performativo não cabe a função de nominar fatos, nem ações empreendidas sob os desígnios de uma certa sentença. O que o autor propõe como função dos performativos, é a realização de atos ocorridos, quando em circunstâncias favoráveis a eles, a partir de ações de proferimento de sentenças. Performativos são como mudanças de estado empreendidas sobre determinado corpo por meio do processo de significação de uma palavra.

O performativo como proposto nas palavras de Austin, deve ser considerado no âmbito das filosofias que se ocupam com o desvelamento dos elementos significativos da linguagem, mas um proferimento performativo não deve ser apreendido como apenas mais um ato de enunciação linguístico. Existe, assim como nos apresenta de forma consistente o texto de Austin, um fator preponderante no estabelecimento das qualidades significativas de uma expressão performativa, dada na forma de uma proposição.

O “ato de dizer” enquanto faculdade de entendimento nem sempre deve ser tomado e/ou entendido como elemento de transformação dos estados significantes de um determinado corpo. Para que haja a realização da ação performativa, é preciso que uma série de fatores se faça presente para que, assim como Austin denomina a ação de “feliz”, ocorra o fato conforme intencionado no ato do enunciado. “Além do proferimento das palavras chamadas performativas, uma série de outros fatos devem

ocorrer de modo adequado, para que se possa dizer que foi realizada com êxito nossa ação”.³⁶ Coisas estas que podem ser, conforme o texto de J.L. Austin, numeradas na seguinte ordem:

A1 – Deve existir um procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas circunstâncias; e além disso, que

A2 – as pessoas e circunstâncias particulares, em cada caso, devem ser adequadas ao procedimento específico invocado.

B1 – O procedimento tem que ser executado, por todos os participantes, de modo correto e

B2 – completo

Γ1 – Nos casos em que, como ocorre com freqüência, o procedimento visa às pessoas com seus pensamentos e sentimentos, ou visa à instauração de uma conduta correspondente por parte de alguns dos participantes, então aquele que participa do procedimento, e o invoca deve de fato ter tais pensamentos ou sentimentos, e os participantes devem ter a intenção de se conduzirem de maneira adequada, e, além disso,

Γ2 – devem realmente conduzir-se dessa maneira subseqüentemente.^{37*}

O texto de Austin faz exposição da ordem à qual um ato na linguagem assume a condição de ação performativa. A distinção entre os argumentos favoráveis ao performativo

36 AUSTIN, 1990, pg. 30.

37 AUSTIN, 1990, pg. 31.

* Austin altera o modo de numeração, por entender que há uma diferença importante e mesmo uma ruptura significativa entre as quatro primeiras qualidades que proporcionam a realização do performativo (enumeradas com caracteres latinos); e as duas subsequentes (apresentadas pelo Γ(gama) grego); sendo que as duas últimas são consideradas ações de caráter psicológico e que apesar de pretendidas, tais ações podem vir a não se concretizarem, tornando-se, pelas palavras de Austin, atos malogrados.

enumerados pelos caracteres latinos A e B, diferenciados daqueles apresentados sob o Gama grego, demonstra que a verificação da ocorrência do performativo exige uma análise destes mesmos elementos dados na teoria filosófica de Austin. Pode se falar que para tal ocorrência necessita-se de uma condição favorável à realização da ação performativa, e para tal empreendimento, características como o entendimento claro entre as partes componentes de determinada situação, torna-se indispensável para que a intenção constante na proposição seja efetuada de forma clara e lógica.

Ao se falar de uma lógica filosófica das sentenças performativas, abre-se a possibilidade de se entendê-las também como divididas entre sentenças performativas explícitas e implícitas. Sendo as mesmas podendo ainda ser apontadas como proferimentos felizes ou se assim não o forem, como proferimentos infelizes. Nos tipos A e B, temos a apresentação das qualificações exigidas para o reconhecimento do performativo como uma ação realizada. Havendo nestes mesmos, a necessidade da ocorrência de uma situação favorável aos atos de enunciação. Os tipos A denominam um estado da ocorrência dos performativos felizes, não garantindo a efetuação deles por si só. Austin denomina por “mas invocações”³⁸ a possibilidade de realização dos atos de enunciação performativos, que por ventura sejam considerados simplesmente em conformidade com as regras observadas em A1 e A2. Pois para que ocorra a ação performativa deve-se como descrito nos tipos B1 e B2, haver a concordância entre pares no ato de realização dessa mesma ação.

Os tipos B apontam para uma outra série de qualificações necessárias à ocorrência concreta do ato performativo. A ação performativa depende da relação positiva de entendimento entre as diversas partes envolvidas numa dada situação em que se dá o proferimento. Ao ser enunciada de um lugar específico que lhe sirva como contexto de significação, uma palavra que tenha em si a possibilidade de produzir uma transformação determinada sobre um estado qualquer de um dado corpo, deve contar com a compreensão de seus pares para que a execução do ato possa ser tida

38 AUSTIN, 1990, pg. 32.

como correta. Os tipos B e A, devem, portanto, sempre serem levados conjuntamente em consideração no ato de realização “feliz” da ação de significação de uma sentença performativa.

Como mostrado pelos recortes feitos ao texto de Austin, os tipos proposicionais A, delimitam as qualidades mais imediatas para que um proferimento performativo seja apreendido como tal. Isso remete à ideia de convencionalismo enunciativo, que conta por sua vez, com características muito apropriadas, para que se confira validade ao ato. Mas o que se pode constatar também é que, no caso das infelicidades do performativo, condições primárias como aquelas apresentadas em A1 e A2, não garantem de maneira universalizada a efetuação da ação enunciada. Austin aponta frequentemente para as possibilidades de nulidade do performativo, devido à ocorrência de eventos inesperados, mas reconhecidamente relevantes à teoria e ao entendimento daquilo que se dá como performativo.

A realização feliz da ação performativa precisa contar com a aceitação por parte dos pares ou dos interlocutores para que seja validada a intenção constante na asserção. Qualquer possibilidade de não compreensão clara dessa mesma intenção, ou qualquer vestígio de má vontade de terceiros, quanto à aceitação dos termos de um proferimento performativo, vão inevitavelmente causar ruídos na estrutura significativa da proposição. Se alguém emite um proferimento performativo, e se o proferimento é classificado como um desacerto pelo fato de o procedimento invocado não ter sido aceito,³⁹ tratando-se não do falante, mas de um dos interlocutores que não o aceita, o significado da ação estará comprometido. Sendo essa condição de aceite e compreensão clara dos enunciados, que invariavelmente deve constar da proposição para que esta seja validada.

Austin destaca também aqueles casos em que pode haver variação, numa mesma asserção, em decorrência de uma alteração específica de tempo e espaço. O que, por

39 AUSTIN, 1990, pg. 39.

sua vez, remete ao tipo A2, em que se confere validade à especificidade de contexto em que se lança um proferimento. “Austin afirma que possíveis são os casos em que aceitamos, dependendo das circunstâncias e das pessoas, o procedimento, mas não o aceitaríamos em outras circunstâncias, ou com outras pessoas.”⁴⁰ Segundo a teoria do performativo, trata-se esta de uma situação de “má aplicação” do enunciado. Não que seja um erro, em uma dada situação, emitir um determinado proferimento, que possa por uma série de circunstâncias vir a ser dado como nulo ou inválido. Mas como mostrado pouco antes no texto, a efetuação do dizer-fazer intrínseco ao performativo – para que seja tomado como “feliz” –, deve contar com a concordância entre os termos de sua composição, o que permitirá que se exclua da operação qualquer falha de entendimento entre os mesmos.

A ideiação promovida por Austin acerca da natureza da sentença performativa, não lida com questões ligadas à definição de condição de verdade das proposições. Baseada a construção do conceito na possibilidade de haver um senso comum no entendimento da função conceitual e um acordo comunicativo entre, um coletivo de agentes participantes de uma então ação, designada pelo proferimento performativo, o entendimento do conceito de sentença performativa se baseia no modo de uso das palavras, em um contexto justo à operação de significação da proposição. Tomando as palavras de Austin, esse pensamento pode ser mostrado também da seguinte forma:

Para um procedimento ser aceito pressupõe-se algo mais do que o fato de ser considerado efetiva e genericamente usado, até mesmo pelas pessoas envolvidas; devendo permanecer em princípio aberta a possibilidade de qualquer pessoa vir a rejeitar qualquer procedimento, ou código de procedimento – mesmo aquele que fora por ela anteriormente aceito.⁴¹

40 AUSTIN, 1990, pg. 40.

41 AUSTIN, 1990, pg. 41.

A partir dessa curta exposição acerca da definição conceitual do performativo, penso ser possível trazer à conversa as proposições de Kosuth que destaquei no início desta seção. A partir deste ponto a intenção é empreender pela análise dos enunciados que tomo à teoria da arte, juntamente às sentenças que carregam consigo a possibilidade de se realizarem no ato de serem proferidas. Como primeira questão a ser investigada a partir do diálogo como é proposto, deve se pensar que o ato de falar arte não necessariamente diz arte, ou seja; os enunciados que por ventura são promovidos no campo específico de realização artística, assim como os performativos felizes – conforme a concepção de Austin – necessitam da condição adequada para que se realizem plenamente. Sendo que a ausência dessas mesmas condições cria uma série de interferências ao entendimento lógico das proposições artísticas. Portanto, se alguém diz que um trabalho é arte simplesmente por entendê-lo e propô-lo enquanto tal vale a pena averiguar em que contexto essa afirmação é realizada.

Nos casos que se enquadram na semelhança com aquilo que o texto de Austin classifica sob o gama grego, a asserção feita sobre a condição de arte de uma proposição, unicamente por um agente afirmar a intenção de fazê-la assim, deveria contar com a questão da concordância de pensamentos entre pares, numa espécie de acordo subjetivo entre atores contidos em determinado grupo. Portanto em relação à primeira proposição de Kosuth pode se dizer que o ato de falar arte não implica a ocorrência performativa e semântica de arte.

Em relação à segunda proposição de Kosuth, na qual se afirma ser a arte uma verdade a priori, o que se pode dizer é da relação desta com a ideia presente no enunciado de Austin em que se diz: “deve existir um procedimento convencionalmente aceito, que apresente um determinado efeito convencional e que inclua o proferimento de certas palavras, por certas pessoas, e em certas circunstâncias.”⁴² Fazendo-se uma tradução livre do que Austin coloca como palavra, para o que Kosuth afirma por arte, tem-se a possibilidade de relacionar a possibilidade de significação de uma proposição artística

42 AUSTIN, 1990, pg. 45.

como um “real problema artístico.”⁴³ Para isso pode se partir do pressuposto, de que uma proposição de arte funciona como tal somente quando inserida num contexto específico. Kosuth diz que um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista. Portanto, para que a intenção seja entendida enquanto tal faz-se indispensável que a proposição esteja em acordo explícito com as questões de validação da mesma, que são trazidas pelo campo da arte.

A terceira proposição coloca a seguinte ideia: O estado sintético do realismo não leva a um movimento circular de volta a um diálogo com a estrutura mais ampla de questões acerca da natureza da arte, mas lança para fora da “órbita” da arte, para o “espaço infinito” da condição humana⁴⁴. Esse enunciado remete às questões que foram discutidas nas primeiras duas seções deste texto, em que se faz referências a relação da arte com as ideias de intersubjetividade, construção histórica e interpretação. O que Kosuth diz por estado sintético direciona o pensamento para questões que são trazidas à arte de universos paralelos e que muitas das vezes se destinam a explicar os conteúdos da própria arte. Se o que se pretende é entender os enunciados ocorridos nos domínios da arte enquanto ações performativas, buscar o aporte epistemológico tão fora dos domínios da arte eleva a ocorrência de desacordos e de má compreensão dos enunciados que se relacionam ao campo artístico.

Tentei mostrar de forma sucinta o que é a definição austiniana de sentença performativa e posteriormente busquei estabelecer uma conversa entre o conceito de performativo e a teoria da arte na visão de Joseph Kosuth. Ao longo do processo de construção da dialética que teve lugar aqui, tentei deixar perceptível que a investigação sobre as práticas enunciativas na arte, que se originam tanto do lugar do artista, quanto

43 A expressão “real problema artístico” trata da possibilidade de se ter numa investigação sobre a arte questões que não fujam aos limites do que se propõem como campo artístico. Assim, a discussão sobre um real problema artístico tem nas questões que permeiam o universo da arte sua fundamentação.

44 KOSUTH, 2006, pg. 220.

do especialista do campo da arte e também do espectador – pensados todos como agentes promotores da arte –, devem ser entendidas a partir da ideia de que, atos de fala realizados no contexto delimitado por campo artístico obedecem a um conjunto de regras impostos por acordos comuns aos atores desse mesmo campo.

A partir desta constatação se permite falar que apontamentos acerca do subjetivo, do sensível, ou mesmo com pretensão à comunicação de determinado conteúdo, a ocorrer entre artista, especialistas e espectador, realizam-se de maneira clara somente quando estabelecidas as regras do jogo de linguagem pelo qual é construída a rede de significação objetivada pela arte. Não se pode antever as intenções postas por cada um dos agentes que tomam parte na relação de construção do espaço da arte como campo epistemológico, mas a definição das propriedades lógicas que o campo assume é uma necessidade do mesmo, para que se compreenda, que uma ação empreendida, dita e analisada através da linguagem, como realização artística só o é, por contar com o entendimento comum das qualidades que devem estar contidas numa proposição artística, para que dessa forma ela seja apreendida.

Se é o contexto o que define tanto o significado de jogo de linguagem quanto suas regras, penso poder se dizer que a possibilidade de se emitir enunciados acerca da arte vai ocorrer sobre limites estritos dados aos sentidos das palavras, quando usadas em ações de descrição e explicação das proposições de arte. Voltando à ideia de que o uso dos conceitos tomados à filosofia pode ser útil à análise das realizações artísticas, pode se falar em ideias estéticas e filosóficas de modo mais amplo somente enquanto suplementos na operação de entendimento lógico e partilhado do que seja uma natureza da arte.

Ao me servir do conceito de performativo, a ideia era recolocá-lo em circuito de um modo que permitisse estabelecer parâmetros para o entendimento do uso de sentenças lingüísticas na arte. A necessidade é entender as falas proferidas dentro de um contexto artístico enquanto mecanismos de validação e instituição das muitas variações estilísticas e discursivas que podem ser observadas na arte contemporânea.

Se pensada enquanto suplemento, a filosofia de John Langshaw Austin foi trazida à discussão por apresentar de uma maneira clara e direta um conceito passível de ser posto em relação dialógica com a parte da teoria artística pela qual me sinto mais aproximado. Sendo o aporte da filosofia uma das bases do que foi determinado desde o princípio dos trabalhos, como uma necessidade de descrever e buscar em meio a todas as referências possíveis trazidas ao texto, questões filosóficas que tocavam de maneira mais imediata os domínios da arte.

Ao me servir dos conceitos que tratavam do subjetivo e da intersubjetividade enquanto domínio da percepção sensível da arte, e ainda do conceito de interpretação na filosofia hermenêutica e em uma possível aplicabilidade dessa mesma ideia no entendimento da história; a intenção era que toda teoria trazida aos domínios do pensamento artístico, servissem como lugar onde a linguagem se efetuará. Como a ideia era basear toda a investigação sobre o lugar da linguagem no entendimento da arte, não via outro caminho a ser percorrido senão o de procurar através dos discursos indiretos realizados sobre o fazer artístico, o lugar em que a linguagem faz a arte.

Buscando a partir deste procedimento mostrar algumas das relações da arte com outros campos epistemológicos e tentando por meio desse diálogo propor um conceito e a ele um nome, que servissem como mostra do que afirmei por uma natureza da arte; o trabalho foi sendo construído a partir de uma série de questões que me pareceram bastante próximas à ideia de se definir uma forma para se realizar um pensamento crítico na arte.

Ao considerar o artista e o espectador como aqueles que tem para si a linguagem como sistema de significação – intermediados pelo objeto de arte que não tem linguagem –, busquei propor um lugar no qual a transmissão de sentido conferido a uma proposição de arte pudesse ser apresentada por um conceito que se referisse a uma base comum, sobre a qual discursos realizados num contexto artístico e direcionados tanto ao modo

como o artista se relaciona com o espectador, como também à forma do espectador se relacionar com a proposição de arte, tivesse no nome procurado a designação e fundamentação lógica do que é dizer arte.

Sendo a filosofia o lugar da fala sobre a arte e os inúmeros possíveis modos de se abordar a partir das diversas tendências de pensamento filosófico entendidos muitas das vezes como ruídos na estrutura significativa do campo artístico, posso dizer que a palavra que se relaciona melhor com o que proponho por uma teoria da natureza da arte seria a palavra: silêncio.

Como um nome de conceito a ser dado às ações que se valem de disciplinas distintas, de modo paralelo ao campo da arte, mas que de alguma forma sirvam ao pensamento artístico-crítico, que tem o intuito de problematizar a função e a natureza da arte enquanto campo epistemológico. A ideia de haver sempre um silêncio entre aquilo que é dito pelo artista, a proposição de arte e a recepção e fala do espectador, define de forma satisfatória tanto a natureza da relação entre o que a muito venho chamando por tríade de agentes do campo artístico e a relação desse mesmo campo, com os enunciados trazidos de fora.

3. Discurso opaco

“Concept art” is first of all an art of which the material is “concepts,” as the material of for ex. Music is sound. Since “concepts” are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language.^{45*}

Compreendida na história recente da arte encontra-se uma enormidade de discursos críticos e teóricos, que vão assumir a condição de funcionar enquanto arte, pelo fato

45 FLYNT, 1996, pg. 820

* “Arte conceitual” é antes de tudo uma arte na qual o material são “conceitos”, como o material de por ex. da música é o som. Uma vez que “conceitos” estão intimamente ligados com a linguagem, a arte conceitual é uma espécie de arte em que o material é a linguagem.

de serem constituídos por enunciados proferidos pelos agentes diretamente ligados ao campo artístico. Enquanto promotores destas ações, esses agentes fazem das práticas efetuadas uma espécie de *modus operandi* das estratégias de validação de suas proposições, podendo haver um sensível crescimento da importância conferida às falas acerca de obras de arte ao longo do período compreendido e classificado por contemporâneo. Esses discursos, tanto provenientes dos artistas que buscam apreender suas próprias realizações, quanto por parte de terceiros, postos como responsáveis pela formalização, categorização e produção institucional da arte, são tomados e entendidos aqui como partes da estrutura formadora do campo artístico.

Ao partir do pressuposto de que os atos de enunciação promovidos dentro dos limites do campo das artes fazem parte, assim como os próprios objetos produzidos pelos artistas, de um grande sistema estruturado e apresentado sob o nome arte, é possível se fazer uma análise dos dispositivos com os quais os agentes aí diretamente envolvidos valer-se-ão, com mais ou menos sucesso, das estratégias discursivas que dão sentido às suas sentenças. Dada dessa descrição, pode se falar de uma primeira questão a ser posta em discussão, que se refere aos enunciados criados fora de uma lógica do jogo de linguagem da arte e que podem ser tomados a partir da ideia de que estes se dão a partir de “contra-sensos” lingüísticos.

Ao se falar de questões relativas à linguagem num texto que trata da arte, a intenção é criar uma conexão com a ideia de que o discurso acerca do trabalho artístico pode ser tido como indissociável de uma prática de arte ou até mesmo como a própria prática. Partindo dessa colocação, o objetivo aqui é o de que através da investigação e análise dessas então proposições, afirmadas a priori como lógicas, possa ser desenvolvida a ideia de “arte como nome”.

Como introdução às questões a serem desenvolvidas adiante, pode se dizer que entender a palavra arte como nome, permite que se faça a separação entre as proposições de arte verdadeiras e falsas. Não desejando entrar, neste momento, no mérito da definição da condição de verdade ou falsidade de uma sentença, posso

dizer apenas que, as proposições de arte tidas como falsas são assim classificadas ao se reconhecer que a ligação entre o sujeito e os predicados da mesma, não respeitam ao que se pode chamar de gramática lógica do campo da arte. Uma falsa proposição é, portanto, aquela que tem nos contra-sensos a forma em que se mostra. Já uma proposição tomada por verdadeira, invariavelmente deve, para ter em si essa condição de verdade, respeitar á ordem lógica dessa mesma gramática do campo artístico. Partindo dessa condição, os enunciados de arte que respeitam a ordem gramatical do campo serão tomados como a figuração de proposições de arte verdadeiras, e apontados ao longo do texto como os objetos centrais de investigação.

Por meio deste pensamento a intenção é criar a possibilidade de se apresentar uma epistemologia do campo artístico por meio da ideia de 'relação nominal', que é aquela que se dá a partir do gesto de conferir à palavra arte a função de nome. Com essa estratégia pretende-se eliminar da investigação a necessidade de se fazer a análise das proposições de arte tomando a ordem sujeito + predicado, como se figura naquelas práticas artísticas em que a definição de arte é trazida ao discurso através de uma relação predicativa. Nestas, ao nome arte são acrescentadas definições e qualidades trazidas de partes muitas das vezes alheias ao campo artístico. Esses mesmos predicados conferidos ao sujeito da sentença são questionados aqui por terem em si a função de definir a condição de arte à proposição, ignorando essa mesma função que é trazida pela ação nominal de designar arte.

Definidas as primeiras questões a guiar a investigação; neste momento do texto poderia parecer um paradoxo ou mesmo um contra-senso, querer abordar qualquer questão referente ao contexto artístico após ter-se encerrado o capítulo anterior com a afirmação de que em relação à comunicação de significados da arte deve se dar o "silêncio". Buscar demonstrar essas mesmas questões referenciais a partir das operações lingüísticas pode demonstrar ser ainda mais incoerente qualquer tentativa de entendimento epistemológico do campo da arte. Novamente aqui, torna-se uma estratégia bem vinda, tentar explicar a relação entre o silêncio e o dizer conforme serão

mostrados neste texto. A princípio pode se falar em uma dicotomia definida entre o que se pode e o que se deve dizer; diferente daquela que seria a questão moral, mostrada da seguinte maneira: sobre aquilo que não se pode e aquilo que não se deve dizer. A primeira asserção que é de natureza ética é trazida dos apontamentos tomados à filosofia de Wittgenstein e pode ser exemplificada através da citação do aforismo sétimo do Tractatus, no qual se diz: “O que não se pode falar, deve-se calar”⁴⁶. Nesta sentença posta em discussão, fala-se diretamente da filosofia, e não há nela qualquer referência explícita à arte.

Mas o percurso a ser realizado aqui deve ser estendido ao entendimento das questões acerca da linguagem e da filosofia da linguagem para serem postas em diálogo com a arte. A intenção é que a partir do reconhecimento da natureza ética de alguns dos aforismos dos Tractatus, e também conceitos tomados às Investigações Filosóficas, em que há referência à ideia de fala e silêncio, possa se criar uma relação com o campo artístico por meio da análise dos dispositivos de validação e institucionalização da arte. A ideia é trazer dos enunciados filosóficos mostrados nos aforismos do Tractatus e nos parágrafos das Investigações, a possibilidade de se realizar uma análise destas estratégias de institucionalização, quando entendidas por ações produzidas através dos discursos. Discursos doravante separados aqui, entre aqueles proferidos como arte, contrapostos àqueles emitidos acerca da arte.

Havendo a divergência entre falar sobre algo e dizer algo, deve-se apontar para a ideia da ética dos dizeres, para se mostrar as incongruências dadas sobre a lógica da linguagem no ato de produção de discursos. Estes, quando propostos como ações dos agentes ativos do campo da arte, parecem ignorar essa mesma lógica linguística e passam a realizar aquilo que se pode nomear de “processo de descrição sobre arte”. O que se questiona primeiramente é o fato dos então agentes do campo artístico passarem a descrever o que é mostrado, como se esse fosse um modo de se reificar os fenômeno que são dados a perceber.

46 WITTGENSTEIN, 2001, pg. 282.

Numa outra questão surgida desta investigação, trata-se da dificuldade de apreensão por meio da lógica da linguagem ordinária, daquilo que se descreve. Pode se dizer que obras de arte são fenômenos realizados do mundo, estão nele e não o ultrapassam. As obras de arte se mostram no mundo e não mostram o mundo. Portanto torna-se complexa a possibilidade de compreensão do fenômeno, se a descrição sobre um determinado objeto não respeita a essa mesma lógica do uso da linguagem. O que faz, por sua vez, com que os agentes da enunciação na arte, muito constantemente tornem-se emissores de contra-sensos linguísticos.

Uma proposição ética como a diz Wittgenstein é aquela sobre a qual nada pode se falar, mas que se mostra enquanto tal. A definição conceitual de ética que é trazida aqui é a concepção wittgensteiniana deste campo de investigação filosófico. Concepção que por sua vez, diferencia-se da visão tradicionalista de grande parte da filosofia anterior ou contemporaneamente produzida às definições dadas por Wittgenstein. Para o autor, como mostrado no *Tractatus*, a ética está contida naquilo que se figura na proposição, não havendo no conceito de ética a necessidade de se buscar definir, fora da sentença, as condições e princípios éticos do mundo.

Como é enunciado no primeiro aforismo do *Tractatus*: “O mundo é tudo que é o caso”⁴⁷. A partir dessa proposição é possível se entender que sobre a ética nada se pode dizer, por não haver nela uma definição semântica universal. Num mundo formado por fatos a ética é também uma em cada um desses mesmos fatos. O que não é dito, mas está no mundo como as obras de arte, possuem também em sua condição de fato uma natureza ética. Estes objetos estão no mundo e são nele mostrados sem possibilidade de refutação quanto ao seu valor de verdade. O que leva a concluir que, sobre tais fatos, pode se até mesmo falar, mas entendendo-os como meras tautologias, acerca deles nada se pode dizer.

47 WITTGENSTEIN, 2001, pg. 186.

Assim se mostra o conceito de ética no *Tractatus*, da forma como desenvolvido no conjunto dos aforismos que tocam a essa questão. Neles há a ideia de que são as próprias ações que contém em si a natureza ética. Em seu texto Wittgenstein define as condições para o bom entendimento das ações que devem ocorrer a partir de uma lógica intrínseca ao jogo de linguagem, no qual vai participar uma determinada proposição. Para dizer mais, pode se trazer aqui a afirmação que encerra o parágrafo anterior, na qual se mostra a ideia de que: acerca das proposições tidas como éticas nada se pode dizer. Numa tentativa de deixar mais clara essa asserção pode se dividir a concepção wittgensteiniana de ética em dois pontos, que são: a) aquilo que se mostra e b) o que e como se diz. Sendo o estado 'a' aquele em que temos o conjunto das proposições elementares, das tautologias e de todas as ocorrências das coisas que não podem ser ditas, mas unicamente mostradas e, no estado 'b', encontrando-se o lugar dos agentes de enunciação, com suas falas, asserções, enunciados e discursos.

Como determinado na epistemologia da ética wittgensteiniana, o estado 'a' encontra-se conectado ao espaço dos "usos", sendo ele tomado enquanto lugar da sentença com função de verdade dentro de um contexto. "Se o uso é uma ação"⁴⁸, tudo aquilo que é mostrado advindo de ações está, portanto, contido naquilo que para Wittgenstein pertence aos domínios da ética filosófica. As tautologias como ocorrências factuais na realidade, são mostradas, da mesma forma que as proposições elementares da linguagem. Todas elas são dados imediatos da realidade com existência concreta e não-verificável. Tautologias e proposições elementares são as conexões lógicas entre os fatos do mundo e a possibilidade de realização do sentido deste mesmo mundo na linguagem.

Já o estado 'b' é aquele que se dá no campo das asserções, das falas e enunciados proferidos na linguagem. É o lugar no qual os atos de fala podem ser analisados como claros e lógicos ou assumirem a condição de contra-sensos linguísticos. É a partir

48 DALL'AGNOL, 1995, pg. 51

deste ponto que Wittgenstein estabelece uma antinomia entre um dizer e um falar, construída a partir de uma lógica que deve ser tida como intrínseca à formação das proposições na linguagem. De acordo com sua filosofia, aquilo que nos colocamos a dizer é logicamente e semanticamente bem construído a partir de uma mesma lógica linguística.

Ao determinar a diferença entre o dito e o falado, a filosofia de Wittgenstein separa as questões puramente lógicas daquelas sentenças que fazem parte dos domínios do misticismo, do psicologismo e até mesmo da arte. O que o *Tractatus* mostra em suas proposições é a ideia de que: se o 'dizer' carrega consigo o valor de verdade das proposições, se ele tem em si uma pretensão veritativa,⁴⁹ é deixado ao 'falar' a liberdade de mostrar tudo aquilo que por ventura possa não ser dado sob as definições da lógica da linguagem. Continuando a exposição, quando no [...] *Tractatus*, se afirma que o místico é indizível, daí não se segue [...] a afirmação de que não se possa falar sobre questões místicas, éticas ou religiosas. [...] Sabe-se a priori que não se pode ter pretensões de sentido, mas pode-se falar.⁵⁰

Expostas até então uma parte das questões da ética filosófica wittgensteiniana que se encontram mais próximas do pensamento e ser mostrado aqui, se permite em meu entender avançar a um novo momento da investigação. Digo que se até então me dediquei a discorrer sobre a ideia da inefabilidade e acerca da incoerência em se pretender afirmar qualquer valor absoluto sobre os domínios da ética como definida no *Tractatus*, posso a partir do que fora dito anteriormente, recolocar uma dúvida surgida ao longo do processo de descrição da natureza ética da filosofia de Wittgenstein ligada a um modo de entendimento da arte e que pode ser posta da seguinte forma: se acerca da ética nada se pode dizer, qual seria, a partir das definições desse conceito

49 DALL'AGNOL, 1995, pg. 68.

50 DALL'AGNOL, 1995, pg. 69

na filosofia de Wittgenstein, a possibilidade de se apresentar apontamentos relativos ao conceito de arte? E, ainda, como propor um modo específico, partindo de tais preceitos, à compreensão do campo artístico?

Antes de passar à tentativa de resposta, posso falar que ao longo dos parágrafos anteriores dediquei minha atenção às explicações sobre a tese tractariana da inefabilidade de uma ética filosófica. O fiz em decorrência da necessidade de entender e posteriormente encontrar um modo de refutar, de acordo com a ideia de arte como aqui é apresentada, uma possível má compreensão da relação que busco estabelecer com a tendência crítica à qual me sinto mais aproximado e sobre a qual o trabalho aqui é fundamentado. Tendência essa que se trata daquelas historicamente compreendidas pela categoria de arte conceitual. A intenção nesta investigação não é estabelecer uma hierarquia entre práticas e teorias da arte, mas sim propor um modo de entender uma prática individual de arte. Se novamente citar o primeiro aforismo do Tractatus que é: o mundo é tudo que é o caso; posso dizer que não há uma forma universal de se abordar criticamente os objetos denominados por arte, pois eticamente, como procurei mostrar, uma proposição promovida dentro do campo artístico se mostra como arte e não simplesmente é descrita ou designada como tal.

Retomando a questão da relação entre ética filosófica e discurso artístico, tem-se a ideia inicial de que não há o que dizer acerca de objetos de arte. Se a arte é uma proposição tautológica e eticamente não questionável, apontamentos acerca de uma obra artística só podem sê-lo na forma de um texto descritivo. Pois qualquer outro modo de se dirigir o entendimento sobre o campo artístico pode levar o discurso acerca da arte a se dar sobre contra-sensos. Sendo a arte uma construção lógica de ideias e relações com seu próprio meio instituído, um modo positivo de construção de enunciados que vão funcionar como arte, se dá a partir da ideia de referência da arte em sua própria historiografia ou sobre a ideia de contexto.

Ao longo dos anos de 1960, 1970 e 1980 diversos foram os artistas, teóricos e pensadores que propuseram discussões acerca da ideia de contexto artístico. Nas

práticas conceituais essa era uma temática recorrente que proporcionou a seus artistas e agentes representantes, se servirem de questões trazidas por disciplinas distintas, como a sociologia, a história, a antropologia e filosofia. Para a arte conceitual a relação com seu espaço específico era reafirmada como uma necessidade da arte para ser entendida. A partir do ponto em que uma proposição artística não se referenciava mais no mundo externo, toda relação discursiva se fundamentaria sobre os dispositivos que fazia de uma proposição um trabalho de arte. A partir de então as considerações sobre a função que o contexto de arte exercia sobre a prática artística se faziam presentes na teorização promovida pelos artistas e críticos diretamente envolvidos com as práticas de arte conceituais. Como exemplo do pensamento sobre a relevância que a ideia de contexto exerceu sobre a teoria da arte conceitual, tem-se textos como os do grupo britânico Art and language, que num de seus escritos mais conhecidos, faz referência ao contexto de arte como meio de institucionalização de práticas propostas como artísticas:

Pôr um objeto em um contexto em que a atenção de qualquer espectador será condicionada na direção da expectativa de reconhecer objetos de arte. Por exemplo, pondo em tal contexto o que até então tinha sido um objeto de características visuais alheias àquelas esperadas dentro dos moldes de um ambiente de arte, ou em virtude de o artista declarar que o objeto é um objeto de arte, estando ele ou não em um ambiente de arte.⁵¹

Neste breve trecho de texto há referência direta ao que é a natureza do contexto de arte enquanto dispositivo de validação de proposições artísticas. Sendo a parte final da citação a que deve ser destacada, em decorrência de nela o autor falar da possibilidade de não só se entender o contexto como espaço físico, mas também de conferir função de institucionalização aos discursos realizados pelo artista, desde

51 Art and language, 2006, pg. 241.

que esse tenha reconhecida para si a autoridade de proferir sentenças referentes ao campo da arte. Elevando à condição de contexto também as ações discursivas na arte.

A intenção ao descrever a ideia de contexto e os modos como o mesmo funciona, se dá por uma necessidade de trazer ao meu trabalho essa mesma ideia, numa forma próxima à que foi proposta pela teoria conceitual da arte. A intenção é pôr em evidência a questão do discurso como estratégia de validação de uma prática artística. Ao inserir no texto a ideia de ética, conforme cunhada na filosofia de Wittgenstein, penso ser possível estabelecer uma ligação entre o que no texto do *Art and Language* se mostra como contexto de arte e a concepção de ética aplicada à análise de proposições artísticas contemporâneas.

Tendo então a ideia de contexto como fundamento da investigação sobre as práticas discursivas na arte, penso ser possível passar adiante nesta proposta de pensar os atos enunciativos realizados no âmbito do campo artístico, também como proposições de arte. Instalar o pensamento sobre essa base permite que a investigação se furte à necessidade de buscar em universos alheios, teorias que expliquem os textos da arte. Partindo dessa observação, me permito dizer: para que uma ação tida como arte tenha esse significado, ela deve, a priori, contar como proponente, um agente ciente da função que um enunciado com função de definição da arte estabelece com seu entorno. Sendo que estar consciente das relações que uma proposição cria com o mundo faz parte do reconhecimento da natureza conceitual da arte.

Dando à arte a condição de campo epistemológico autônomo, o que se diz por entorno são todos os outros campos do saber que podem fornecer material mais ou menos diretamente relacionado aos problemas intrínsecos do campo artístico. Em meio à variação que a ideia de investigação conceitual da arte assume, quando esta recebe designações tais como conceitualismo, arte contextual ou simplesmente conceitual, o

lugar reservado a todas as disciplinas que podem estabelecer relações com o campo da arte, é aquele do discurso do artista, do crítico, do teórico e do especialista e do espectador da arte.

Partindo dessas constatações, o que se pode dizer é que os discursos proferidos acerca da arte e ou quando entendidos como tal, se promovidos por enunciados que tomem para si teorias construídas em disciplinas paralelas ao campo artístico, deixam ainda à arte a condição de fato do mundo. Tendo como objetivo a possibilidade de não só investigar a história e teoria da arte pelo viés dos discursos e textos, mas também agir neste meio; apresento como proposta desdobrar a investigação das questões que mostro aqui, por meio de um pensamento no qual pretendo discorrer sobre a função, significação e uma possibilidade de entendimento da arte.

A partir dessa proposição, mostrada numa definição breve, pretendo investigar a relação construída com o conceito de arte como nome e, ainda, como essa mesma proposição encontra seu sentido dentro do campo discursivo da arte. Para realizar esse trabalho é necessário demonstrar de que forma a concepção wittgensteiniana de ética deixa livre o caminho para que eu possa elucidá-la sem que posteriormente tenha que buscar aporte teórico suplementar, semelhante a uma necessidade de justificação da natureza artística de minha própria sentença. Ao descrever as relações que meu entendimento da arte preserva com o conceito de arte em geral, o diálogo com a definição da ética em Wittgenstein vai sendo construído.

Partindo da definição de contexto artístico conforme fora feita a descrição a pouco, a ideia é que a investigação dessa então proposição permita definir um modo possível de se produzir e dizer arte, sem fazer uso de linguagens privadas. Passo, portanto, à proposição a ser analisada e que é mostrada na seguinte forma:

1 - Arte é um nome dado a um conjunto de operações realizadas, preservando-se a conexão lógica, entre aquilo que se diz e aquilo que se figura.

No princípio deste capítulo falou-se da variedade de material com o qual teóricos, críticos e artistas poderiam se servir e conseqüentemente reordenar na criação de proposições de ou acerca da arte. A quantidade de textos de artistas até então publicados, catalogados, citados, e ainda todos aqueles trabalhos sob a guarda dos especialistas, responsáveis pela operação e transformação do campo da arte e pela função de conferir significação e validade às mais variadas proposições artísticas; dão a visão da importância conferida ao discurso no campo da arte. Se esse mesmo discurso varia constantemente entre os diversos agentes envolvidos no interior do campo, provavelmente, ter-se-ão aí conflitos de opinião, modos distintos de se abordar um mesmo objeto, asserções carregadas de paradoxo, que serão encontradas na confrontação entre as sentenças emitidas pelos artistas e as pertencentes aos críticos, teóricos e espectadores.

Por considerar não haver uma razão única no entendimento das questões da arte, e também uma não-verdade absoluta naquilo que diz respeito à relação do artista com sua prática, do público com a obra e da obra com o discurso acerca de uma espécie de ontologia do objeto artístico; pode parecer pretensão tentar um modo de abordar de maneira lógica o que venha a ser um método de compreensão de todos os fatos que concernem à realização material e também simbólica da arte. Enquanto tendência observada ao longo da história desse campo, a necessidade de limitação do mesmo seja por meio de manifestos, grupos restritos, movimentos ortodoxos, identificação e ou simpatia; o objetivo das questões levantadas aqui não é de forma nenhuma seguir

uma mesma tendência. Dizer que a palavra arte é um nome pode tanto parecer uma afirmação sem sentido, quanto uma tentativa de limitar tudo aquilo que até o presente momento nos fora conferido como significado a esta palavra.

A partir dessa colocação pode se dizer que comumente deu-se à definição de nome, como aquilo que está para um objeto, podendo ser entendido também como expressão que se encontra em relação a um referente direto. Mas no conjunto das teses filosóficas que abordam o problema é possível observar também uma série de contestações ao modelo de apreensão, do que seja o nome se entendemo-lo como conceito. Os filósofos que questionam a relação direta do nome com um objeto, afirmam que os termos singulares, diferentemente dos predicados, ou termos gerais, não encontram fora do contexto da sentença sua significação. Para estes, o nome necessita do contexto enunciativo para que encontre seu conteúdo semântico. Pois se existem nomes como, por exemplo, os aplicáveis às cores ou às sensações e uma infinidade de outras categorias similares, a partir dessas categorias expressivas poderia se falar que os nomes dados a proposições tais como às cores – tomando como exemplo o azul, ou vermelho – se desdobrariam em designações de sensações descritas como azulidade, vermelhidade.

Partindo desse modo de entendimento, ter-se-ia o problema da tese da referência direta entre nome e objeto referenciado. Para os filósofos que questionam esse modo de definição do nome, o fato de se dizer azul poderia levar àqueles que entendem o sentido da expressão a realizarem a síntese intelectual, permitindo relacioná-la a qualquer contexto em que possa ser aplicada uma espécie de objetualidade da cor. Assim também, todos os outros nomes a que fizera menção, poderiam levar à construção ideal de uma relação de predicação, partindo-se da síntese com seu referente nominalizado.

A este modo de construção do sentido proposicional Ernst Tugendhat dá o nome de quase-predicado; que por ele é definido como a forma negativa de aplicação do conceito de predicação. Para o autor, um quase-predicado surge da impossibilidade

de ligação positiva do nome em relação ao termo geral, ou ao predicado de uma sentença assertiva. Um quase-predicado se assemelha a uma expressão lingüística que poderia ser descrita como primaria. Digo que quando faço menção ao sentido de azulidade ou vermelhidade que podem ser intuídos dos nomes azul ou vermelho, demonstra-se com eles a incongruência que ocorre na distinção entre termo singular ou nome e os termos gerais ou predicados. Na categoria de nomes à qual se encontra contida a de nomes das cores, tanto quanto na categoria dos nomes das sensações, o que se poderia compreender por nome torna-se simultaneamente aquilo que está para esse mesmo nome, consistindo todas elas no grupo das expressões que denotam uma certa pratica de aprendizagem para o uso correto da sentença. Como exemplo pode se mostrar que: não é uma determinada cor que tem um objeto referente, mas sim um determinado objeto é quem tem a uma cor à qual se refere.

Essa mesma relação entre objeto e predicado ocorre nas sentenças que se referem aos nomes de sensações e de expressões que remetem a psicologismos. O quase-predicado se mantém numa relação de dependência com a sintaxe geral da proposição, fazendo com que o entendimento da mesma se referencie numa espécie de aplicação contextual, ou contexto explicativo. Nas definições propostas por Tugendhat, o quase-predicado se define pela forma negativa da predicação, devido à sua necessidade de complementação por termos assessórios. Definido nas palavras de Tugendhat, a diferença que ocorre entre sentença predicativa e um quase-predicado pode ser explicada da seguinte forma:

O esclarecimento intersubjetivo nunca é suficiente para apreender um significado e apenas pode mediá-lo. Pois uma tal explicação da regra de uso por meio de exemplos ainda deixa sempre aberto o que propriamente é que determina a regra. Os exemplos individuais não bastam para isso, pois apenas dizemos que alguém compreendeu o esclarecimento se ele está em condições de aplicar o predicado corretamente em novos exemplos. Mas isto apenas pode significar que aquele a quem explicamos o predicado por

meio de exemplos forma uma correlação mental entre o predicado e alguma coisa que é comum aos exemplos positivos, mas falta nos negativos; e é apenas porque ele pode também perceber esta característica comum nos novos objetos, que ele é capaz de aplicar o predicado corretamente, para além dos exemplos dados, também para novos casos.⁵²

Para Tugendhat, as práticas que se fundamentam na referenciação direta e por meio de exemplos não servem como parâmetro para a construção do conceito de sentença predicativa. Pois, diferentemente do que se define por predicção, uma sentença formada por um quase-predicado somente produz sentido quando a comunicação se dá baseada na relação imediata e exemplificativa ou numa espécie de acordo intersubjetivo entre participantes da ação de significação. O texto de Tugendhat faz menção direta ao que seja uma necessidade da promoção apriorística de certas regras de intelecção, que podem ser entendidas como função primeira ou estrutural da compreensão das proposições, devendo estas serem invariavelmente mostradas dentro de um jogo de linguagem específico.

Trazendo a terminologia da filosofia de Wittgenstein para o diálogo, é possível se dizer que é a partir do entendimento do que é um jogo de linguagem que se pode determinar as qualidades semânticas de uma sentença ou expressão. Wittgenstein, assim como Tugendhat, diz que é preciso saber o que fundamenta as regras do jogo, para entender o funcionamento desse mesmo jogo. Numa parte do recorte feito ao texto de Tugendhat, faz-se menção à ideia de que o simples uso das sentenças a partir de um acordo implícito entre pares não demonstra a ocorrência das regras e ainda torna restrita a operação de significação. Nas palavras de Tugendhat, que não se dissociam das de Wittgenstein: uma tal explicação da regra de uso por meio de exemplos ainda deixa sempre aberto o que propriamente é que determina a regra. ⁵³

52 Tugendhat, 2006, Pg. 230

53 Tugendhat, 2006, Pg. 230

Pode-se, a partir dessas ideias, dizer que a inteligência ou compreensão dessas regras decorre da possibilidade de se desenvolver uma prática comum e ativa de aplicação de um determinado conjunto de regulamentação. Conjunto esse que concerne aos membros ou sujeitos de uma ação, através de acordo explícito acerca das possibilidades de entendimento no interior de um jogo específico de linguagem. Essas tais regras não são categoricamente fixas, variando conforme as necessidades de cada jogo. Mas essa mesma variação deixa explícita a importância de haver um acordo prévio entre os agentes de sua ação, para que se faça o entendimento pleno das sentenças que são enunciadas. Em suas teses, Wittgenstein apresenta uma refutação à ideia da simples crença individual no ato de seguir regras. Para ele, “acreditar seguir regras, portanto, não pode ser o mesmo que segui-las, pois falta ao primeiro a prática pela qual uma aplicação é expressa. Se o acreditar é um estado interno, um processo psíquico sem qualquer expressão prática, ele em nada contribui para o que chamamos habilidade de agir de acordo com regras”.⁵⁴ É preciso que haja o que se definiu por critério de correção operando sobre as relações entre os diversos participantes de um jogo de linguagem, para que aquilo que os agentes aí envolvidos tenham como pretensão expressar seja realizado corretamente na proposição.

Para se aplicar o conceito de seguir regras com o intuito de entender questões da arte, deve-se permitir fazer uma tradução de caráter funcional, entre o conceito de “campo artístico” e a ideia do que é definido por Wittgenstein como critérios de correção. Criando a partir dessa operação uma base lógica para a investigação do sentido das proposições de arte. Partindo dessa operação, permitir-se-ia atribuir ao conceito de campo artístico a possibilidade de criar limites à ocorrência contumaz na formação de proposições quando baseadas em sentenças de senso comum, ou de algo semelhante ao que Tugendhat descreve por quase-predicados.

A intenção por trás dessa então operação de tradução se encontra na necessidade de criar um modo lógico de entendimento dos enunciados proferidos acerca da arte.

54 DIAS, 2000, pg. 59.

Ao propor o reconhecimento do campo artístico como promotor dos limites para a produção semântica da arte, pretende-se estabelecer, a partir do reconhecimento das suas funções, modos de uso das sentenças proferidas em meio às regras de intelecção que não fujam à ordem lógica de entendimento comum das proposições. Pode se falar que num ambiente de arte em que as práticas são plurais, requerer limites às suas realizações pode parecer uma vontade de restringir a liberdade de ação que é intrínseca ao meio. Quanto a essa ideia, afirmo que a referência ao estabelecimento de limites, conforme fora feita a pouco, não se relaciona à produção material da arte. Sendo o conceito de campo artístico, como proposto aqui, referenciado somente à produção de sentido a partir da relação da arte com a linguagem.

Ao iniciar este capítulo fiz referência àqueles textos sobre arte que se tornavam também proposições de arte e a partir dessa constatação, propus investigar o funcionamento dessa estratégia como modo de institucionalização das novas práticas artísticas que surgiram ao longo das últimas décadas. Ao conferir lugar destacado à linguagem com a qual os autores destes mesmos textos se servem, a questão que surgiu daí refere-se à incidência de conceitos, expressões e sentenças trazidas à arte, por disciplinas distintas e muitas das vezes alheias ao campo artístico.

Fazendo relação entre arte e linguagem, foi possível trazer para o diálogo conceitos tomados da filosofia analítica da linguagem, que se também uma disciplina distanciada do universo da arte, pode ser posta em questão, ao se propor a partir dela uma espécie de procedimento de tradução de conceitos. Tomando os conceitos de jogo de linguagem, regras de uso e critérios de correção e, ainda, os de relação nominal e predicativa, realizei até aqui um processo de análise de algumas questões próprias à arte nas quais o entendimento da linguagem enquanto sistema de construção de significados serve à compreensão da mesma como um campo significante, construído sobre uma lógica específica.

Ao propor o entendimento da arte por meio da ideia de relação nominal, ou seja, entender que o nome arte é uma verdade e que o ato de dizer arte confere a uma

enormidade de práticas, a condição deve funcionar dessa forma. O objetivo é pensar um modo pelo qual a comunicação entre pares numa operação de significação artística, se faça respeitando os critérios de correção do jogo de linguagem premente a este contexto. Enfatizando o uso da linguagem no ato de produzir sentido às proposições, surge a necessidade de pensar um lugar comum para o discurso artístico e, ainda, propor que sentenças de senso comum sejam o instrumento das ações descritivas empreendidas neste campo. O recurso às palavras no ato de designação dos sentidos conferidos a uma proposição de arte, ou mesmo para o processo de descrição de um possível fenômeno trazido pela experientiação do fato artístico, não deve ser desconsiderado como elemento central no entendimento de uma proposição.

As palavras trazidas à arte, se não usadas em acordo com o sentido que lhes será conferido pelo sistema de significação do campo artístico, devem ser questionadas a partir da ideia mostrada por Wittgenstein, de que o significado de uma certa sentença é o uso que se faz dela. Pode se dizer que palavras de uso contumaz não causam restrições ao entendimento coletivo, por serem imediatas às proposições também de uso comum. A objeção que é feita aqui refere-se aos enunciados realizados num contexto restrito como o é o da arte e conseqüentemente à linguagem muitas das vezes específica que nele é usada. Voltando à investigação da ocorrência da linguagem ordinária, como modo de comunicação requerido para o discurso da arte, pode se falar que:

se alguém escrevesse em uma folha de papel as palavras “tigre”, “lajota” e “vermelho” e nos perguntasse se sabemos o que essas palavras significam, provavelmente diríamos que sim. Não seria errado, mas enganador, dizer que entendemos essas palavras. Isso nos dá a forte impressão de que a significação e o entendimento não são normativos, pois parece que simplesmente olhamos para as palavras e sabemos ou entendemos o que elas significam, como se o entendimento fosse um ato da mente que ocorre independentemente das nossas práticas normativas. Todavia, “saber ou

entender o que elas significam” quer dizer aqui saber como usá-las. Em um sentido importante, as palavras do exemplo acima nada significam, pois não estão sendo usadas normativamente. Dado que são palavras familiares, podemos imaginar facilmente uma situação na qual elas são usadas significativamente.⁵⁵

No exemplo citado acima, mostra-se que não é o reconhecimento individual do sentido de uma palavra que permite o entendimento comunitário de uma sentença. Trazendo o sentido de uso, como descrito a pouco, para a investigação da produção de sentido nas proposições da arte, pode se dizer que o aporte dos enunciados artísticos sobre uma linguagem desprovida de termos incomuns ao seu contexto faz com que as proposições se mostrem de forma objetiva.

Se voltar ao que no início deste capítulo discriminei como trabalhos críticos e teóricos e à produção de textos com função de institucionalização, não se encontra nestes trabalhos apenas expressões que possam ser categorizadas sob a etiqueta de expressões de senso-comum ou que visem a uma comunicação objetiva dos sentidos da proposição. Torna-se fato reconhecido ter como parte constitutiva do campo discursivo da arte contemporânea expressões trazidas de filosofias, correntes estéticas e uma infinidade de teorias e estilos enunciativos e afirmações de agentes do campo da arte, que requerem para si uma linguagem de certa forma privada no trato das práticas artísticas.

A ação de requerer para o entendimento da arte um fundamento lógico dos discursos quando referenciados nas proposições artísticas, passa pela necessidade de refutação dos enunciados que assumem a função de predicação numa sentença. Nega-se tal relação em decorrência do reconhecimento de que a produção de significação dada a partir da suplementação da proposição de arte através de predicados tem como objetivo conferir a essa mesma proposição a qualidade de arte. A função de predicação

55 MACHADO, 2007, pg. 260.

que determinadas palavras assumem, quando trazidas às falas relacionadas com as práticas artísticas, adquirem sentido em relação ao sujeito da proposição, numa relação próxima ao que Ernst Tugendhat descreve por atividade de seguir exemplos.

Tomando então a ideia de seguir exemplos, pode se descrever dois modos nos quais o sentido da proposição é construído através da relação empírica e não conceitual com a arte. Estes dois modos são: a) uma operação de significação empreendida no campo da arte, que se dá a partir de sentenças criadas através do reconhecimento de certas características a serem defendidas implicitamente por um determinado grupo restrito, que passa, por meio do hábito a reafirmar essas mesmas características como propriedades imediatas ao campo da arte; ou, b) a proposição de uma definição individual, proveniente de agente do campo artístico, que se valendo de linguagem privada, pretensamente afirma uma espécie de ontologia da prática artística fundamentada em sentenças de natureza psicológica, e ou subjetivadas.

A partir dessas demonstrações, pode se falar que tanto o modo “a”, quanto o modo “b”, baseiam-se na referenciação direta ou no ato de seguir exemplos, para que o sentido de uma proposição seja comunicado. No modo a, apesar da ocorrência da construção intercomunicativa de enunciados – por haver nele referência à existência de um grupo de indivíduos – não se pode falar em produção clara de sentidos, pelo fato de que o fenômeno do hábito, assim como demonstra Wittgenstein, não necessariamente leva ao reconhecimento prévio das regras pelas quais se dá um determinado jogo de linguagem. A ação de se comunicar o sentido de uma proposição de arte a partir de regras apreendidas com o convívio dentro de um determinado grupo e em determinado meio não faz comumente reconhecível o sentido atribuído a essa então sentença de arte. Deve se lembrar que o que faz a regra é o reconhecimento prévio de se seguir a essa mesma regra. Portanto, qualquer ação de significação, fundamentada em simples hábitos e costumes, seja comportamental ou lingüística, não permite o reconhecimento comum de quais sejam essas mesmas regras.

Em relação ao modo “b”, pode se dizer que a negação quanto à promoção de discursos em decorrência de serem eles fundamentados em expressões de cunho psicológico, ou sob a ideia de percepção subjetiva e ou comunicação intersubjetivada, se dá por essa tendência de construção de significados basear-se em sentenças que se valem de linguagens privadas na ação de produção de enunciados. Toda a ação assertiva ocorrida a partir de conceitos trazidos ou formados numa raiz de conhecimento psicológico ou a partir de ideias relacionadas à percepção singular de cada um dos agentes do campo da arte não foge à tendência de uso de expressões pouco comuns, seja para descrever fenômenos, propor meios de perceber e, ainda, de traduzir na linguagem as qualidades sensíveis que um determinado objeto de arte pode trazer.

Postas sob a condição de operações de predicação, ambas as estratégias discriminadas nos modos “a” e “b”, são questionadas aqui, a partir de ideia de que uma proposição artística é coletivamente entendida enquanto tal, se posta em circulação tendo consigo a designação própria de arte. Pois se tomado enquanto predicado, o termo arte funciona apenas como mais um adjetivo da sentença. O que leva uma operação discursiva no campo artístico, fundamentada na ideia de arte como predicado a construir somente mais relações de predicação, e fazendo com que o entendimento das proposições promovidas aí, encontrem sentido unicamente em relações de exemplificação, referenciação direta, explicação, demonstração, ou ainda, por transmissão semântica através de habituação e ou convenção.

Quando propus a referenciação de minha investigação sobre os atos discursivos, retomando aqui a ideia de que eles deveriam ser entendidos também como dispositivos que instituem as práticas diversas de arte, a intenção era reafirmar a crença na necessidade de se propor questões em meio ao campo artístico, baseadas em uma certa clareza enunciativa. Num ato de pura especulação teórica, o trabalho foi se

desdobrando na direção de se construir um modo para pensar a arte partindo da ideia de que a palavra arte poderia ser tomada como ponto central de um método de descrição de qualidades comuns observadas num conjunto plural de proposições. Falo em descrição para evidenciar que uma comunicação baseada em sentenças de uso comum e objetivo têm no processo de descrição o espaço adequado para sua realização.

Dadas essas considerações, pode se dizer que a palavra arte enquanto termo singular confere conteúdo semântico às proposições dadas no jogo específico da ação artística, sem que seja necessário percorrer o processo inverso, que seria o de buscar no conjunto das realizações da arte, algo próximo ao que Wittgenstein define por “semelhanças de família”. Partindo se do princípio de que toda proposição realizada em um contexto definido pelas regras do campo artístico se dá pelo reconhecimento de que essa mesma ação não se furta à sua condição de arte; a designação através do conceito de arte como nome deixa espaço para que a investigação das questões referentes à prática artística se fundamente sobre o entendimento dos mecanismos que movem o sistema de produção de sentido na arte.

4. Referir, pensar. dizer.

No ano de 1989 Joseph Kosuth organizou uma mostra “coletiva” de arte como evento de celebração pelo 100º aniversário de nascimento do filósofo Ludwig Wittgenstein. Realizada em Viena, a exposição destacava a arte produzida a partir da segunda metade do século XX, mas com um enfoque especial naquelas produções artísticas que do ponto de vista curatorial preservavam uma proximidade com as tendências ditas conceituais. Kosuth, na ocasião, trouxe aos olhos do público uma grande quantidade de trabalhos que já naquele momento eram tomados e categorizados como ícones da arte de vanguarda no ocidente. Por haverem poucos registros imagéticos dessa mostra, não é possível exemplificar de forma satisfatória e nem mesmo fazer uma descrição justa das obras que foram apresentadas ali, sendo o material documental mais acessível o texto que trás como título: O jogo do indizível: um prefácio e 10 observações sobre arte e Wittgenstein; de autoria do próprio Kosuth, e que fora publicado originalmente no catálogo da mostra.

De acordo com as informações que podem ser colhidas neste mesmo texto, a exposição intitulada: O jogo do indizível: Ludwig Wittgenstein e a arte do século 20; tinha como seu objeto central a exemplificação de uma provável relação da arte com a filosofia da linguagem wittgensteiniana. Ao dar como justificção para sua proposta a sentença na qual se diz, que o ponto de ligação entre a filosofia de Wittgenstein e a arte seria o reconhecimento da linguagem como um constructo cultural amplo, na qual a troca de conteúdos se dá por meio do entendimento comum de regras de uso. Kosuth coloca a arte no lugar de uma atividade, que mesmo em sua especificidade, só é passível de significação através do reconhecimento do jogo que é a atividade artística, fazendo-a semelhante a própria linguagem. Ambas, então dependentes do reconhecimento por seus usuários, da formação comunitária das regras que guiam a produção de significação das sentenças.

No texto composto por meio de dez observações que versam especificamente sobre a relação entre arte e filosofia, institui-se um procedimento de análise das questões artísticas partindo dos então conceitos de jogo de linguagem e de regras de uso. Com eles a ideia é se estabelecer no campo da análise epistêmica, um modelo de formalização crítica que se possa aplicar ao entendimento comum da arte contemporânea. Este então modelo deve ter como meio de externalização a linguagem e como forma imposta a essa mesma linguagem a estratégia de se fazer descrição. Para Kosuth, a ideia de linguagem descritiva, na qual se reconhece a priori as regras de uso, torna-se a condição da criação de sentenças com função de arte. E esta então linguagem enquanto arte é o meio pelo qual as regras que servem ao campo artístico se mostram em sua semelhança com as regras mesmas que se dão como base da comunicação linguística.

A descrição de aspectos de uma proposição de arte, possibilita que a relação entre arte e a linguagem seja estreitada até o ponto em que a linguagem passaria a assumir o lugar do próprio objeto de arte. Kosuth recorrentemente em seu texto faz uso da expressão mostrar, que é uma palavra que tem na filosofia de Wittgenstein importância

central para a teoria da formação do discurso. Segundo os aforismos do Tractatus aquilo que se mostra é a própria manifestação formal da linguagem humana. Para Wittgenstein, todo fenômeno linguístico é uma amostragem da própria linguagem que se encontra a priori carregada de sentido pelas regras do contexto em que a mesma é usada.

Quando essa mesma visão é aplicada ao entendimento da arte, faz aí um axioma que tem como função preservar a ligação estreitada entre a sentença linguística e o objeto de arte. Kosuth, no percurso das suas demonstrações da relação entre os dois campos – arte e linguagem – diz que:

dar à arte o status de linguagem, nos termos wittgensteinianos, é propô-la sob a ideia de proposição que se mostra e que sobre a qual nada se diz. Assim as obras de arte funcionam ao realizarem o mesmo percurso pelo qual se dá a significação lingüística. Percurso este que seria o das regras e limites.⁵⁶

Tomando por exemplo a sentença mostrada acima, pode se dizer que a proximidade entre arte e proposição lingüística torna-se um fato reconhecível, em decorrência da semelhança que se dá entre o modo pelos quais os significados são produzidos no campo artístico e os sentidos que as palavras adquirem nos domínios da produção enunciativa da linguagem. O que se afirma por regras de uso torna-se, conforme demonstra Kosuth, a condição inerente a estes então dois campos para que se faça possível analisar os sentidos que cada um deles encontra no mundo.

A partir da leitura do texto no qual se expõe a justificação do método adotado na construção teórica da exposição "O jogo do indizível", pode se falar que a semelhança entre os enunciados da linguagem e as proposições artísticas, ocorre através do reconhecimento de ambos como fatos imediatos do mundo. Adensando as descrições sobre a questão, pode se dizer que arte e sentenças linguísticas ao serem mostradas,

56 56 KOSUTH, 1991, pg. 246.

não permitem que se faça a partir delas asserções referenciadas em outros fatos do mundo, devido a serem ambas ocorrências auto-referentes. A sintaxe é um fato, assim como o objeto de arte, que se mostra em sua condição fatural de obra artística. Kosuth em relação a essa definição afirma que:

proposições de arte tanto quanto sentenças lingüísticas descreveriam a realidade. Mas, diferentemente da língua, obras de arte simultaneamente se auto-descrevem. As proposições de arte são auto-referenciais, mas não se referem a si mesmas. A arte mostra seu modo de funcionamento, se dando como fato.⁵⁷

Assim, o sentido tanto do objeto de arte, quanto da sentença lingüística só se realiza como uma construção lógica que se dá produzida na relação que a arte assim como a palavra encontra no conceito de jogo de linguagem.

Enquanto método ou estratégia curatorial, foram por Kosuth apresentadas na ocasião, obras de arte em relação às quais não se determinou quaisquer critérios de distinção que se baseassem em estilos, temáticas, materiais, dimensões ou outra categoria que se pudesse comumente citar como paradigmática para se realizar uma mostra de obras artísticas. Kosuth, em seu texto deixa clara a intenção da não necessidade em se criar distinções formais entre os trabalhos que seriam exibidos, por considerar que o sentido conferido a eles pelo simples ato de mostrá-los lado a lado, não se origina de qualquer relação com as questões de forma plástica e significação, mas sim com a qualidade atribuída a cada um dos objetos ali instalados, que se trata da condição de serem reconhecidamente proposições de arte. Como justificativa para seu ponto de vista Kosuth diz que:

Estas obras, conforme a filosofia do “segundo” Wittgenstein (o das Investigações Filosóficas) sugerem apenas afirmações pictóricas, (modelos) de compreensão da linguagem da arte e de seu papel limitado.

57 57 KOSUTH, 1991, pg. 247

Os trabalhos mostrados nesta exposição contribuem de forma significativa com a compreensão da linguagem como um jogo, e de como a arte sendo comparável a esse jogo de linguagem, se realiza simplesmente no ato de ser mostrada, assim como no ato de por em relação os objetos, ou na forma como são ditos. ⁵⁸

Sobre a ideia de arranjo, a estratégia montada para a exposição colocou em evidência o que Kosuth denominou por jogo de linguagem da arte. Conceito caro à filosofia de Wittgenstein o jogo de linguagem – que Kosuth aplica em sua teoria como “jogo de linguagem da arte” – descreve a operação pela qual um conjunto de regras deve ser reconhecido por todos os participantes da ação para que se possa compreender a própria ação. Para dizer mais, na definição dada nas Investigações filosóficas, tem-se a premissa de que as regras de um determinado jogo devem ser previamente conhecidas pelos participantes/jogadores para que se possa executar a ação de jogar da maneira correta. Podendo se afirmar ainda, que caso haja o desejo de criação de novas regras, a continuidade do jogo será tributária imediata do reconhecimento comum entre todos os participantes, das alterações efetuadas nessa mesma maneira de se jogar. Com essa descrição breve do conceito pode se falar que a pretensão de Kosuth em deixar claro o jogo que é o campo da arte é feliz pelo fato de se basear na ideia de que os objetos de arte, assim como as palavras, só fazem sentido quando se tem reconhecida previamente a função exercida pelo contexto que lhes serve como suporte.

Este sentido que se afirma por contexto não se fundamenta unicamente na questão espacial da instituição fomentadora da arte, mas se desdobra também para os domínios da história da arte, da crítica e teoria artísticas, tendo o conceito definidor de contexto artístico em sua relação com a linguagem, uma porção considerável dos dispositivos pelos quais as proposições de arte são validadas. Como tentei mostrar no capítulo anterior, o gesto de nomear uma determinada ação/proposição enquanto arte é um recurso contumaz na história das práticas artísticas e recorrente até mesmo nas

58 KOSUTH, 1991, pg. 246.

estratégia discursivas da arte que procuram negar, ou refutar a ideia de significação atribuída pela instituição artística, mesmo quando esta é feita por vias “paralelas”.

Expostas as questões que fundamentaram a construção da porposta curatorial empreendida por Joseph Kosuth, penso poder fazer uma ultima observação sobre a ideia de descrição de arte, com o intuito de se fechar os comentários sobre os motivos que permearam o texto que é discutido aqui. O que desejo ainda falar acerca do tema, refere-se à ação de descrever questões trazidas pela arte e que não tem como função representar ou traduzir determinados elementos contidos na proposição artística. A descrição, assim como afirma Kosuth em seu texto é a porção linguística da proposição de arte, mas não representa a arte. Pois representar seria coexistir em planos distintos de significação.

Apesar da dependência que a representação preserva com as estruturas de significação, a distância que se dá entre representado e representação a faz distinta da concepção wittgensteiniana do mostrar. A descrição assim como a propõe Kosuth é a realização da propria proposição, que se dá regulada pelos limites que são impostos à linguagem pelas regras de uso comum. Já a representação mesmo que ainda limitada por um específico sistema de significação, não tem no objeto denotado a determinação das regras de uso dos simbolos que vão compor a forma representativa. Para se dizer mais, pode se mostrar que:

ser uma representação, como ser um símbolo de qualquer outra ordem, não depende da estrutura interna do objeto que funciona como símbolo – nada é intrinsecamente um símbolo, seja de que natureza for –, mas da estrutura do sistema de símbolos em que esse objeto se encontra a funcionar. O que significa que a representação depende mais da natureza do sistema do que da relação entre o símbolo e o denotado.⁵⁹

Pode se dizer que a então relação de dependência que se estabelece entre

59 D'OREY, 1999. Pg. 354.

representação e o que pode se chamar por seu sistema de significação, parece numa análise menos atenta, muito semelhante á ideia de contexto que Kosuth requer para a sua teoria da significação artística. A representação, conforme se pode observar no trecho de citação apresentado acima, assim como a descrição, são diretamente vinculadas ao que se pode chamar por regras comuns de uso. Ocorre que a definição que Kosuth apresenta para o procedimento de linguagem descritiva, restringe a utilização desta por meio do reconhecimento das regras gramaticais da linguagem. Assim, a diferenciação entre representar e descrever ocorre no momento em que a linguagem que é corrente nos atos de descrição deve ser usada dentro dos limites e regras que lhe são impostas pelo sistema de significação da arte. Já em relação à representação a construção de sentido se efetua numa interação com o objeto denotado de uma maneira menos estrita, na qual se permite aberturas nas operações de significação. Operações estas que por sua vez seriam refutadas no processo de entendimento da arte como conceito, nos moldes definidos no texto de Joseph Kosuth.

Feitas essas últimas considerações, não pretendo mais aprofundar o pensamento sobre as questões que Kosuth levanta no texto de apresentação da exposição em homenagem a Wittgenstein. E o que descrevi até aqui servirá como ponto de partida para demonstrar uma reflexão pontual acerca de um modelo a ser adotado para a realização de uma operação de exemplificação artística.

Uso o termo exemplificação para me referir ao processo que pretendo adotar com a função de expor a relação que penso existir entre meu trabalho artístico e a investigação teórica que é mostrada no conjunto dos textos da dissertação. O sentido conferido ao conceito de exemplificação é retirado da filosofia de Nelson Goodman e serve aqui como plataforma para o entendimento das relações que podem ser estabelecidas entre alguns de meus trabalhos e amostras que retiro daquilo que gostaria de chamar por arquivo da arte.

Goodman procede à definição do conceito de exemplificação em alguns momentos de

Linguagens da arte , descrevendo operações corriqueiras de observação, como as que faz das amostras de tecido num mostruário de alfaiataria. Nesta ele diz:

Considere-se uma coleção de amostras de tecido de um alfaiate. Estamos perante amostras, símbolos que exemplificam certas propriedades. Mas uma amostra não exemplifica todas as suas propriedades; é uma amostra da cor, fibra, textura e padrão do tecido, mas não do tamanho, forma, peso, ou valor absolutos. Nem exemplifica sequer todas as propriedades – como a de ter sido terminada numa terça-feira – que partilha com o lote de material a que pertence. A exemplificação é posse mais referência. Ter sem simbolizar é apenas possuir, ao passo que simbolizar sem ter é referir sem exemplificar. A amostra exemplifica unicamente as propriedades que simultaneamente tem e refere.⁶⁰

Sem fazer grandes esclarecimentos sobre o que seja o conceito de exemplificação, gostaria de falar somente nas implicações que o mesmo pode ter, quando posto em diálogo com a ideia de se analisar imagens de representação de alguns trabalhos artísticos, dados em meio a um texto que mostra uma pesquisa em arte. Texto este no qual tem-se também a intenção em se criar uma estratégia de demonstração, sem que haja a necessidade de se produzir longos enunciados destinados a revelar os sentidos e intenções que os trabalhos mostrados aqui, por ventura contenham.

No recorte citado acima, *Goodman* dá boas pistas para se entender como se proceder em meio a uma operação de simbolização exemplificativa. Ao usar como referência um conjunto de tecidos que seria parte do mostruário de um alfaiate, ele deixa claro que selecionar um elemento do arquivo de referências que se pode ter numa ação de exemplificação, depende não só dos elementos que estejam presentes nas amostras, mas também daquilo que se pretende referenciar. Ou seja, a intenção contida na operação cria as condições para que se faça de um determinado elemento em um conjunto de símbolos, o exemplo a ser aferido.

Quando digo que a minha intenção é fazer deste espaço uma amostragem de trabalhos de

60 GOODMAN, 2006, pg. 80.

arte que exemplifiquem dentro de minha própria prática artística, porções das realizações constantes dos arquivos da história da arte, faz-se aí uma ligação com a afirmação que realizo numa parte do texto, na qual se tem a seguinte sentença: fazer arte é de certo modo desejar repetir o gesto artístico. Feita essa proposta, cabe mostrar como a mesma é passível de ser posta em funcionamento.

Para que tal fato ocorra, proponho realizar aqui uma dinâmica de exibição e comentários estabelecidos entre meus trabalhos artístico e uma série de imagens de obras de referência que são tomadas à história da arte. As quais considero relevantes na construção tanto de minha prática quanto de meu discurso de artista.

Seguindo o exemplo da mostra organizada por Kosuth, a ideia é por numa sequência lógica uma certa quantidade de exemplos de trabalhos de arte e paralelamente a eles fazer a inserção de curtas descrições e breves comentários que permitam o reconhecimento das referências que são e como são trazidas ao meu trabalho.

Não penso neste procedimento como citação, se entendido o termo da forma como ele mais comumente é usado nos circuitos de produção da arte. E para refutar de princípio a tal possibilidade, me permito dizer que tudo o que retiro da história da arte é feito partindo-se da ideia de que, “fazer arte não se trata de algo distinto de um desejo por arte”.

Ou seja, toda proposição de arte é mais ou menos referenciada em uma outra proposição também de arte. Ideia que permite pensar na sentença de Kosuth que diz sobre a auto-referenciação da arte. Assim, proponho entender por auto-referenciação as também relações dialógicas formais.

A ideia é que pela observação se faça possível uma conversa com a história da arte e que essa conversa se dê da maneira mais clara possível, buscando com ela esclarecer questões que se num primeiro olhar possam parecer óbvias, ao serem as mesmas sobrepostas aos comentários a relação que se tenta estabelecer e o sentido que a partir de então elas venham assumir, se mostre de maneira também clara. A intenção é que ao se adotar a prática dos comentários retire-se do método adotado na realização do trabalho, qualquer relação com um

simples procedimento de citação que possa se assemelhar a um mero ato de simbolização por denotação.

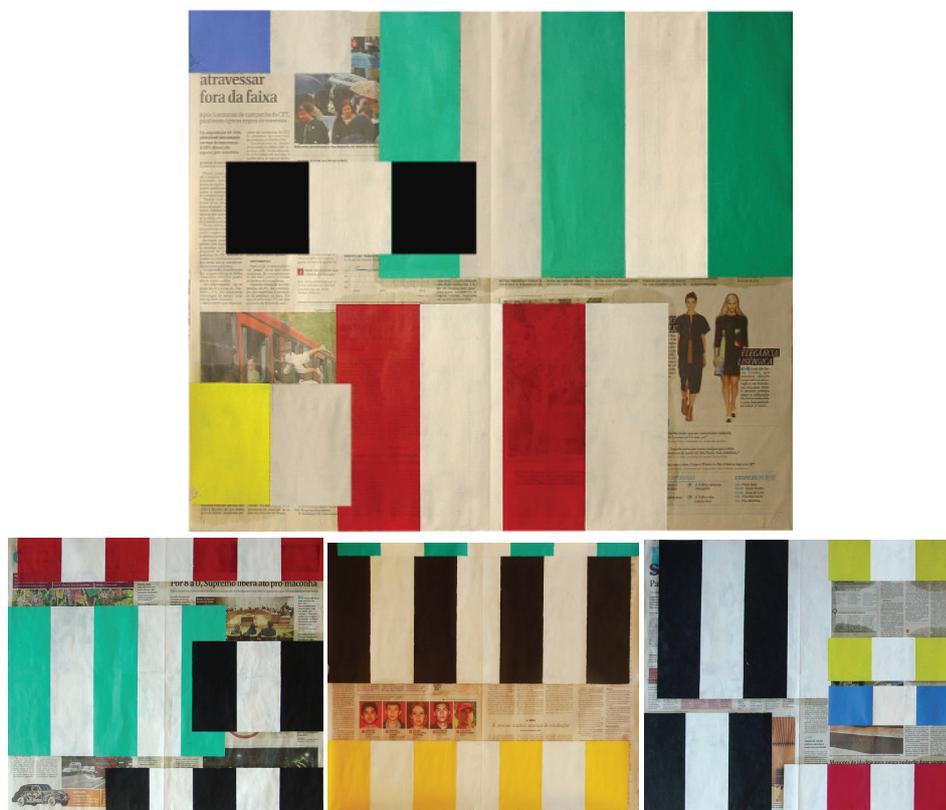
CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo-se uma justificação para o comentário:

“Por hora, gostaria de me limitar a indicar que, no que se chama globalmente um comentário, o desnível entre texto primeiro e texto segundo desempenha dois papéis que são solidários. Por um lado permite construir (e indefinidamente) novos discursos: o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reatualizável, o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser detentor, a reticência e a riqueza essenciais que lhe atribuímos, tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar. Mas, por outro lado, o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro. Deve, conforme um paradoxo que se desloca sempre, mas ao qual não se escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito.”⁶¹

61 FOUCAULT, 2003, pg. 24-25.

Tem se as imagens para a descrição:



Gladston Costa. Denorex (fragmento). 2010/2011. Óleo sobre folha de jornal

Pintura a óleo sobre folha de jornal, com as formas das mesmas listras que caracterizam o trabalho de Daniel Buren. As listras sobre o jornal também tem 8,7 centímetros de largura. Buren executa o mesmo trabalho desde meados de década de 1960 e diz que a escolha de uma forma a priori elimina o drama ⁶². Pintar listras sobre o jornal de certa forma reinstaura o drama. A ideia é lidar com o apagamento, com a opacidade do objeto de arte.

A proposição de Buren é transparente, porque é instituída e porque não recobre mais o espaço que ocupa. Pintar sobre o jornal é uma ação de o-pacificação. Aquilo que é coberto não dialoga mais com a cobertura.

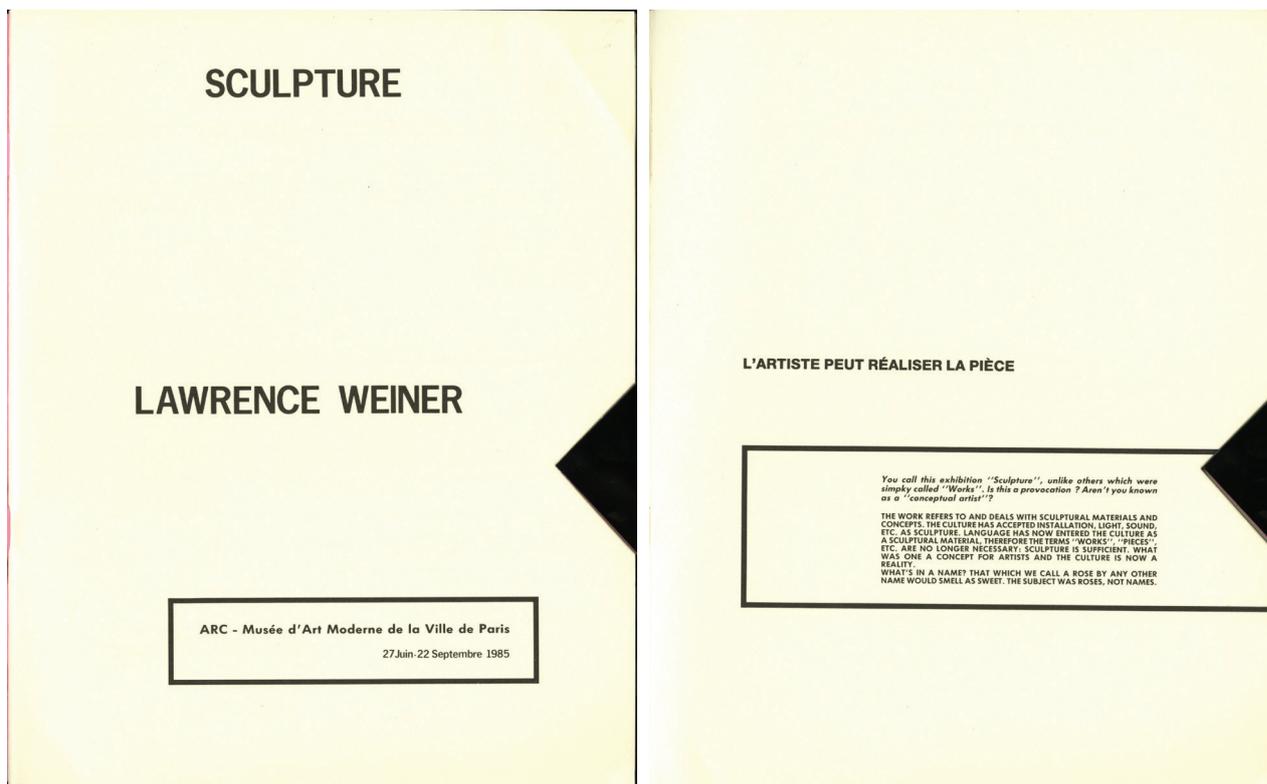
62 BUREN , 2006, pg. 252.



Daniel Buren - A Diagonal for a Rhodamine Red wall (2006): work in situ. Galleri Nicolai Wallner. Copenhagen. July 2006
Paint and acrylic on wall
Installation size 327 x 625 cm

Tem-se aqui duas das páginas de um catálogo de exposição de Lawrence Weiner realizada entre Junho e setembro de 1985. Trata-se de uma mostra de esculturas. E as esculturas de Weiner são construídas tanto em francês, quanto em Inglês. Em francês na ocasião da mostra ter se dado em Paris. O catálogo trás as duas opções e a escolha de qual delas é a melhor cabe ao espectador.

A obra escultórica de Lawrence Wiener é de uma transparência absoluta. E assim como a pintura de Buren não recobre o espaço que lhe serve de abrigo. A transparência da obra de Weiner deixa passar por ela tudo o que o espectador da arte deseja, afinal, assim como mostra a esculturas numa das páginas do catálogo: La pièce peut être réalisée par quelqu'un d'autre.



Lawrence Weiner. Capa do catálogo da exposição: Esculturas. Paris, 1985.

Lawrence Weiner. Escultura

A obra de Weiner mostra bem o quanto a linguagem pode não ser transparente e Mel Bochner evidencia isso ao anotar na parede da galeria a sentença: "Language is not transparent". A linguagem cobre tudo aquilo que por ela é tocado, e é bom poder pensar que com estratégias semelhantes se pode encher todo um espaço com os mais refinados e valiosos objetos de arte, para isso bastaria somente enunciar os nomes ou até mesmo um conjunto de sentenças predicativas que conferissem qualidade aos objetos visados.



Mel Bochner.
Language is not transparent,
1970

Louise Lawler preenche o espaço com nomes de artistas como numa espécie de invocação bem humorada. São pássaros, fictícios – daí o bom humor da peça –, que chamam a todo o momento o nome de ícones da arte contemporânea. A obra de Lawler em sua total transparência não tem sequer um texto de parede no qual se assegurar. O som que se propaga pelo espaço da arte só é matéria na mente do espectador, que provavelmente faz de cada grunhido dos pássaros criados por Lawler, um apanhado de objetos com cores, formas, cheiros e o que mais se possa ter numa obra de arte contemporânea

Birdcalls by Louise Lawler 1972

VITO ACCONCI
CARL ANDRE
RICHARD ARTSCHWAGER
JOHN BALDESSARI
ROBERT BARRY
JOSEPH BEUYS
DANIEL BUREN
SANDRO CHIA
FRANCESCO CLEMENTE
ENZO CUCCHI
GILBERT & GEORGE
DAN GRAHAM
HANS HAACKE
NEIL JENNEY
DONALD JUDD
AMSELM KIEFER
JOSEPH KOSUTH
SOL LEWITT
RICHARD LONG
GORDON MATTA-CLARK
MARIO MERZ
SIGMAR POLKE
GERHARD RICHTER
ED RUSCHA
JULIAN SCHNABEL
CY TWOMBLY
ANDY WARHOL
LAWRENCE WEINER

side A cut #1

Louise Lawler. Birdcalls. Track. 1972

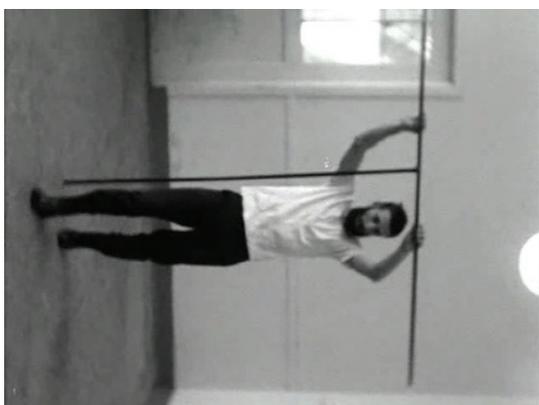


Allen Ruppersberg.
The Singing Posters, Poetry
Sound Collage, Sculpture.
2003

A permanência é uma ideia pertinente à pintura e uma ideia estranha à imagem técnica, principalmente à imagem do vídeo. A opacidade pode ser também uma boa questão para a pintura, mas é preciso investigar se também serve ao vídeo. Bruce Nauman gesticula repetitivamente enquanto manipula uma barra de metal com formato semelhante a um T maiúsculo. Cada gesto tem um tempo específico, assim como um espaço também próprio a ele.

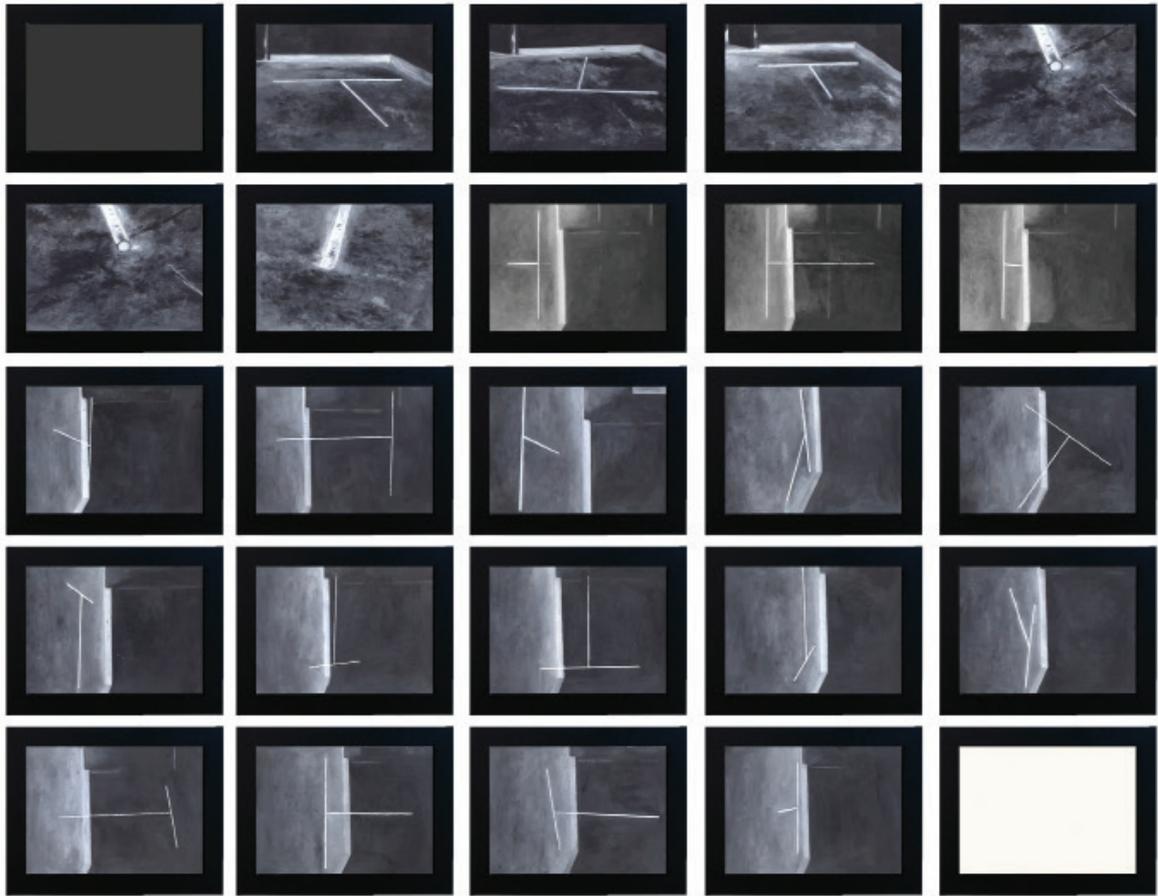
Que o vídeo de Bruce Nauman é um documento da história dá-se como fato; fato só não o é o mesmo ser comentário dessa mesma história à qual pertence. Mas assim o entendo, e, portanto, tomo o vídeo de Nauman para fazer um comentário de um comentário.

Se Foucault diz que o desnível entre texto primeiro e texto segundo desempenha dois papéis que são solidários, essa condição é a que favorece a construção de novos enunciados e meu comentário acerca da obra de Nauman é conseqüentemente a possibilidade de apagamento do antigo texto em favor de nenhuma novidade. Apaga-se Nauman da imagem para fazer visível a permanência da pintura.



Bruce Nauman. manipulating the T-Barr. 1966. Videostil.





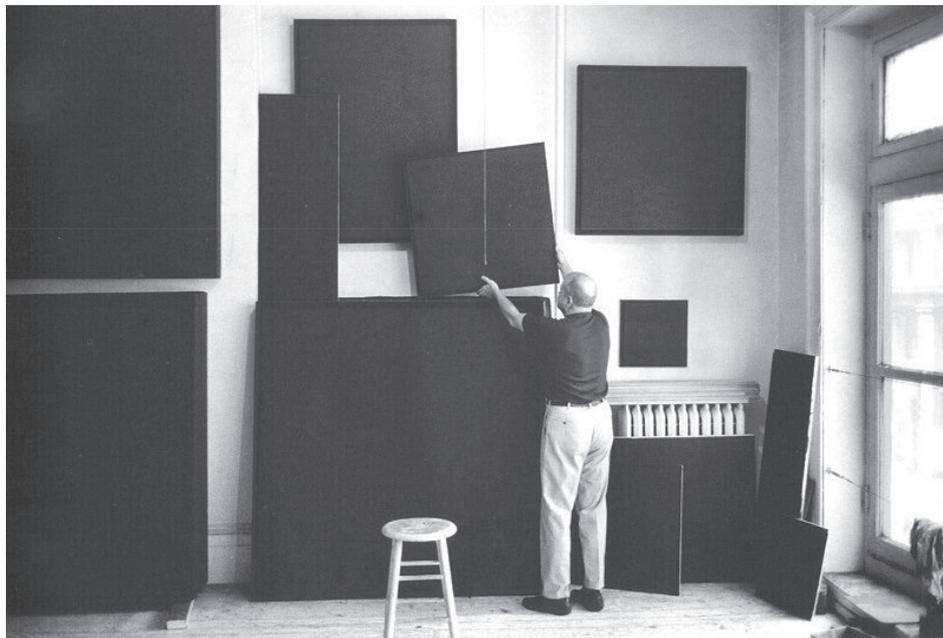
Gladston Costa. Barra T. Óleo sobre papel. Série de 25 pinturas. 2010/2011.

As pinturas negras de Ad Heinhardt assim como as telas cobertas de tinta branca de Robert Ryman servem como limites a todos os tons de cinza que surgem em minha pintura. Nelas há sempre o desejo pelo negro puro de Heinhardt, assim como pela alvura de Ryman. Mas como é sempre preciso fazer o comentário, o comentário como o diz Foucault, o faço com tons intermediários, pois na arte é sempre desejável um texto novo.

Minhas pinturas têm um pouco de Heinhardt assim como uma parte da tinta branca de Robert Ryman o que as deixa inevitavelmente cinzas.

Três pinturas, três pontos no espaço. Uma distância equivalente entre a primeira, assim como entre a segunda e a terceira. O arranjo da obra no espaço é parte do pensamento que faz a obra. A escolha que se faz pelo número três é muito específica, assim como a escolha por qualquer outro número; desde que esse sirva como parâmetro, assim como qualificador. Não quantificador.

As Stoppages de Duchamp como arranjos do desarranjo mostram o fim de um percurso, e o meio dele só se faz imaginável. As Stoppages são imagens da transparência.



Ad Heinhardt . Fotografia do Ateliê do artista



Robert Ryman. Untitled.
1965. Enamel on linen

E como tornar as Stoppages uma representação da total opacidade? Simplesmente pinta-se o meio. Pinta-se com o branco das pinturas de Ryman, e faz se no espaço hum metro de pensamentos ou pensamentos com hum metro.

O arranjo é mais uma parte da obra. Depois de recoberta a indecidibilidade que as Stoppages têm consigo, o que resta são os números. Três para Duchamp; quatro para Bochner; seis para Kosuth.

E a pintura branca exemplifica a alvura da obra de Robert Ryman, assim como a tri-partição das Stoppages



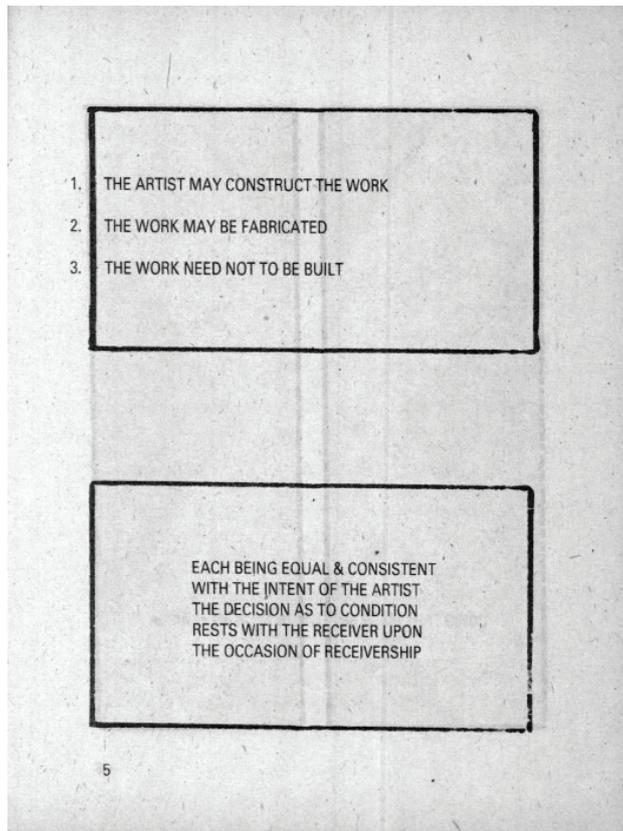
Mel Bochner. Theory of Boundaries. 1969 / 1970

Joseph Kosuth. Art as Idea. 1966.

Gladston Costa. Pintura de três metros. Esmalte sobre tela. 2010.



Marcel Duchamp. Trois Stoppages Étalons. 1913-14.



Lawrence Weiner. Páfila de catálogo.

Referências

27. Bienal de São Paulo: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. 5. ed. São Paulo: M. Fontes, 2005.

AUSTIN, J. L. (John Langshaw). Quando dizer é fazer; palavras e ação. Porto Alegre: Artes Medicas, 1990.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. Estética: a lógica da arte e do poema. Petrópolis: Vozes, 1993.

BOCHNER, Mel. Excerpts From Speculation (1967-1970). Disponível em: http://www.ubu.com/papers/bochner_speculation.html consultado em 14/10/2011. Acesso em: 15 de junho de 2011.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain; SCHNAPPER, Dominique. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. 2. ed. São Paulo: EDUSP: Zouk, 2007.

_____ ; KERN, Daniela; TEIXEIRA, Guilherme J.F. A distinção: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: EDUSP, 2007.

_____. A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. A economia das trocas simbólicas. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. As regras da arte: genese e estrutura do campo literario. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DALL'AGNOL, Darlei. *Ética e linguagem: uma introdução ao Tractatus de Wittgenstein*. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC; São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1995.

DIAS, Maria Clara. *Kant e Wittgenstein: os limites da linguagem*. Rio de Janeiro: Re-lume Dumará, 2000.

D'OREY, Carmo. *A Exemplificação na Arte: Um estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Dinalivro, 1999.

_____. *O que é a Arte?: Uma perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007.

FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim de. *Escritos de artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro, RJ: J.Zahar, 2006.

FLYNT, Henry. *Concept Art (1961)* ____in: STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents in Contemporary art: a sourcebook of artist's writings*, 1996. Pg. 820.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. 9. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 7. ed. Petropolis: Vozes; Braganca Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2005.

GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções: Estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'água, 1996.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte*. Lisboa: Ed. Gradiva, 2006.

_____. *Facto, Ficção e Previsão*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

GUATTARI, Félix; OLIVEIRA, Ana Lúcia de Queiroz; LEÃO, Lúcia Cláudia. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

HABERMAS, Jurgen; STEIN, Ernildo. *Dialectica e hermeneutica: para a crítica da hermenêutica de Gadamer*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1987.

HANNA, Robert. *Kant e os fundamentos da filosofia analítica*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2001.

HARRISON, Charles. *Conceptual art and painting: Further essays on Art & Language*. Cambridge: MIT Press, 2003.

_____. *Essays on Art & Language*. Cambridge: MIT Press, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Rio de Janeiro: Vozes; Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária São Francisco, 2003.

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte : Martin Heidegger. Ed. bilíngue. São Paulo: Ed. 70, 2010.

HEINICH, Nathalie. A sociologia da arte. Bauru: Edusc, 2008.

HUEBLER, Douglas. Statements. Disponível em: http://www.ubu.com/papers/huebler_statements.html. Acesso em: 13/10/2011

JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1999

JIMENEZ, Marc. O que é estética?. São Leopoldo, (RS): Ed. Unisinos, 1999.

KANT, Immanuel. Critica da razão pura. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KOSUTH, Joseph. Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990. Cambridge, Mass.: MIT Press, c1991.

KUSCH, Martin. Linguagem como cálculo versus linguagem como meio universal: um estudo sobre Husserl, Heidegger e Gadamer. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2001.

LAWLER, Louise. Bird Calls. disponível em: http://ubumexico.centro.org.mx/sound/tellus_5-6/Tellus-5-6_01_Louise_Lawler-Birdcalls.mp3. Acesso em: 5 de maio de 2011.

LYOTARD, Jean-François. Lições sobre a analítica do subline. Campinas: Papirus, 1993.

MACHADO, Alexandre Noronha. Lógica e forma de vida: Wittgenstein e a natureza da necessidade lógica e da filosofia. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2007.

MARQUES, António; MARKET, Oswaldo. Recepção da crítica da razão pura: antologia de escritos sobre Kant (1786-1844). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

MORENO, Arley R. Wittgenstein: através das imagens. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

MORGAN, Robert C. Bruce Nauman. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.

PERLOFF, Marjorie. A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano. São Paulo: EDUSP, 2008.

PERNIOLA, Mario. A estética do século XX. Lisboa: Estampa, 1998.

QUINE, W. V; STEIN, Sofia Ines Albornoz; MURCHO, Desidério. Palavra e objeto. Petrópolis, (RJ): Editora Vozes, 2010.

ROSENFELD, Denis L. (Denis Lerrer); BOHRER, Karl Heinz. Ética e estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

RYLE, Gilbert; AUSTIN, J. L.; QUINE, W. V.; STRAWSON, Peter Frederick. Ensaios. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

SAUSSURE, Ferdinand de; CHELINI, Antonio; PAES, José Paulo; BLIKSTEIN, Izidoro. Curso de linguística geral. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

SCOVINO, Felipe. Arquivo contemporâneo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

STRAWSON, P.F. Análise e metafísica: uma introdução à filosofia. São Paulo: Discurso Editorial, 2002.

STRAWSON, P. F. Ceticismo e naturalismo: algumas variedades. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2008.

TOTA, Anna Lisa. A Sociologia da arte: Do museu tradicional à arte multimedia. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

TUGENDHAT, Ernst. Lições introdutórias à filosofia analítica da linguagem. Ijuí: Ed. Unijuí, 2006.

WEINER, Lawrence. Statements (October 12, 1969). Disponível em: http://www.ubu.com/papers/weiner_statements.htm. Acesso em: 13 de outubro de 2011

WITTGENSTEIN, Ludwig. Fichas = (Zettel). Lisboa: Ed. 70, 1989.

_____. Tractatus logico-philosophicus. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.