

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES**

LUCAS CARVALHO RÔLA SANTOS

**MITOLOGIA CONCEITUAL:
Sacralidade na Arte Conceitual da Década de 1960**

**BELO HORIZONTE - MG
2014**

LUCAS CARVALHO RÔLA SANTOS

**MITOLOGIA CONCEITUAL:
Sacralidade na Arte Conceitual da Década de 1960**

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

Linha de pesquisa: Criação, crítica e preservação da Imagem.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mabe Machado Bethônico

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
BELO HORIZONTE - MG
2014**

Santos, Lucas Carvalho Rôla, 1988-

Mitologia conceitual [manuscrito] : sacralidade na arte conceitual da década de 1960 / Lucas Carvalho Rôla Santos. – 2014.

153 f. : il.

Orientadora: Mabe Machado Bethônico.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2013.

1. Arte conceitual – Teses. 2. Arte e filosofia – Teses. 3. Arte e religião – Teses. 4. Arte e ciência – Teses. 5. Crítica de arte – Teses. 6. Arte moderna – séc. XX – Teses. I. Bethônico, Mabe. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 709.04075



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

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 328 de LUCAS CARVALHO RÔLA SANTOS Número de Registro 2011711155.

Às 09:00 horas do dia vinte e cinco de Novembro do ano de dois mil e treze, reuniu-se na Escola de Belas Artes/UFMG a Comissão Examinadora aprovada em reunião de Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, para julgar, em exame final, a Dissertação intitulada "MITOLOGIA CONCEITUAL: Sacralidade na Arte Conceitual na década de 1960", requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em ARTES - Área de concentração: ARTE E TECNOLOGIA DA IMAGEM. Abrindo a sessão, a Presidente da Comissão, Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso representando a Orientadora Profa. Dra. Mabe Machado Bethônico, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares de Defesa de Dissertação, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final.

Pelas indicações, o candidato foi considerado: APROVADO.

O resultado final foi comunicado ao candidato pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, aos vinte e cinco dias do mês de Novembro do ano de dois mil e treze.

Mabe Machado Bethônico

p/ Profa. Dra. Mabe Machado Bethônico – Orientadora - EBA/UFMG

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Presidente da Comissão Examinadora - EBA/UFMG

Fabiola Silva Tasca

Profa. Dra. Fabiola Silva Tasca – Titular – Esc. Guignard/UEMG

Obs:

O Colegiado comunica ao aluno que ela terá 60 dias para apresentar a versão final da Dissertação.

Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz - *Mariana de Lima e Muniz*
Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes da ESCOLA DE BELAS ARTES.

Obs.: (Este documento não terá validade sem a assinatura e carimbo da Coordenadora).

Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz
Coordenadora do Programa de Pós Graduação em Artes da
Escola de Belas Artes da UFMG

AGRADECIMENTOS

A Prof.^a Dr.^a Mabe Machado Bethônico, orientadora que embarcou comigo nessa empreitada, e cuja gentileza e disposição à troca livre de ideias foram determinantes para o desenvolvimento da pesquisa no seu grau de complexidade.

Aos Profs. Drs. Maria Angélica Melendi, Maria do Carmo de Freitas Veneroso e Verlaine Freitas. Professores cuja aula frequentei no decorrer do curso do Mestrado e que, além de suas matérias terem se mostrado bastante contributivas para a pesquisa, sempre demonstraram disponibilidade e interesse em me auxiliar nos momentos necessários.

Ao CNPq, pelo imprescindível suporte financeiro a mim propiciado, cujo benefício da dedicação exclusiva à pesquisa permitiu que o projeto inicial da dissertação se convertesse em um resultado final denso e elaborado.

Aos funcionários da Escola de Belas Artes da UFMG, especialmente àqueles da secretaria da Pós-Graduação, que sempre me proveram orientação para solucionar eventuais demandas administrativas necessárias para o bom andamento do Mestrado.

A minha mãe que, sendo também professora, pode conjugar ao incondicional apoio materno o também precioso apoio professoral.

Quem instituiu a linguagem escrita/falada, Wittgenstein?

Quem?
Assalta-me, de surpresa,
que o que se tem
é vaga miragem.

Assalta-me abruptamente
que os conceitos, quietos e silenciosos,
supostamente pacíficos
exercem
uma imposição por autoridade.

As imagens que as palavras nos formam na mente
são ferramentas forjadas
na calorenta refração do solo mental,
desvios desérticos de oásis
que refrescam apenas numa sensibilidade
imaterial.

Ferramentas tão inconcretas
que não podem servir de evidência do crime.
Mas houve crime, Wittgenstein.
Está noticiado. Você o ouve
por todo lado...

Nas bocas que proferem e nos suportes que registram
escritamente
boletins de ocorrência
da infração,
Está tudo devidamente grampeado.

As palavras escritas/faladas foram o crime perfeito.
Antes de serem postas em prática,
não as havia, elas mesmas,
para relatar a sua formação
de quadrilha.

Elas forjaram a ideia do crime,
e colocaram a ideia em vigor,
como se houvesse, na sua existência, algum valor.
E nós todos fomos cúmplices do golpe, Wittgenstein.
E o pior,
nós todos fomos encarcerados pelo golpe, Wittgenstein
que, agora, nos molda tudo;
como pensar, como fazer, com transmitir, como
comunicar, como...

Dou-lhe a minha palavra sincera que levarei
para o túmulo essas pequenas suposições
do fortuito atentado não-atentado por todos.
Os condenados, vivos ou mortos,
estão condenados.

Eu também estou, sabe bem você também,
que crimes perfeitos são aqueles que quando solucionados,
não fazem o(s) réu(s), mesmo que justamente condenados,
se sentirem culpados.

Ninguém esboça culpa, Wittgenstein.
Não vejo traços de culpa nos modos e gestos,
no rosto de ninguém...

Não vejo a culpa de que as palavras que usam com tanta propriedade
são signos quase-arbitrários e não significam
nem missa metade
do que, de fato,
dizem!

RESUMO

Esta Dissertação objetiva elaborar sobre relações possíveis de se estabelecer entre práticas e preceitos da Arte Conceitual da década de 1960 e a “Sacralidade”. Embora tida como uma corrente da arte contemporânea bastante racional, a Arte Conceitual está envolta por uma condição “mística”, a qual, embora pouco abordada teoricamente pelos artistas conceituais, chegou a ser diretamente explicitada por Sol LeWitt, para quem “artistas conceituais são mais propriamente místicos do que racionalistas. Eles chegam a conclusões que a lógica não pode alcançar” (LEWITT, Sol apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 205). Nessa linha, o trabalho visa propiciar um material teórico que traz novas formas de abordagem e de interpretação crítica sobre as questões e dinâmicas produtivas da Arte Conceitual. Para tanto, foram empregados, nas análises, obras emblemáticas da Arte Conceitual e textos da grande literatura produzida pelos próprios artistas conceituais na década de 1960 (os quais, além de serem postulados teóricos propriamente ditos, igualmente podem ser entendidos como obras de arte), com especial atenção para textos de Joseph Kosuth, grande expoente teórico e artista da Arte Conceitual, bem como Sol LeWitt, Mel Bochner e o grupo *Art&Language*.

Palavras-chave: Arte Conceitual, Conceitualismo, Sacralidade, Joseph Kosuth, Crítica e Teoria Artística, 1960.

ABSTRACT

This Dissertation aims to elaborate on possible relations that can be established between practices and precepts of the Conceptual Art of the 1960s and the “Sacredness”. Although regarded as a much rational chain of contemporary art, the Conceptual Art is surrounded by a mystical condition, which, though rarely theoretically approached by the conceptual artists, came to be directly explained by Sol LeWitt, to whom "Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach" (LEWITT, Sol apud FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia, 2006, p. 205). On that line, this work aims to provide a theoretical material, bringing new forms of approach and critical interpretation about issues and the production dynamics of Conceptual Art. In order to do so, the analysis employed emblematic works of Conceptual Art and texts of the great literature produced by the conceptual artists in the 1960s (which, besides being theoretical postulates, can be understood as works of art as well), with special attention to texts from Joseph Kosuth, great theoretical exponent and artist of Conceptual Art, as well as texts from Sol LeWitt, Mel Bochner and the Art & Language group.

Keywords: Conceptual Art, Conceptualism, Sacredness, Joseph Kosuth, Critic and Artistic Theory, 1960.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – CARVALHO, Lucas – <i>Fiderelina</i> – Antidepressivo para crises econômicas, 2009 - 2011	10
Figura 2 – CARVALHO, Lucas – <i>SacroAqua</i> – Detergente para alma, 2009-2011.....	11
Figura 3 – DUCHAMP, Marcel – Nu descendo uma escada N°2, 1912	21
Figura 4 – DUCHAMP, Marcel – Fonte, 1917	25
Figura 5 – KOSUTH, Joseph – <i>Art as Idea as Idea</i> - Water, 1966 – 1968	36
Figura 6 – KOSUTH, Joseph – <i>Art as Idea as Idea</i> - Art, 1966 - 1968	37
Figura 7 – KOSUTH, Joseph – <i>Art as Idea as Idea</i> - Meaning, 1966 - 1968	39
Figura 8 – KOSUTH, Joseph – <i>One and three tables</i> , 1965	51
Figura 9 – KOSUTH, Joseph – <i>One and five clocks</i> , 1965	51
Figura 10 – KOSUTH, Joseph – <i>Four Colors Four Words</i> , 1966	54
Figura 11 – MAGRITTE, René - <i>La trahison des images</i> , 1928-29.....	64
Figura 12 – BARRY, Robert – <i>During the exhibition the gallery will be closed</i> , 1969	68
Figura 13 – RAMSDEN, Mel – <i>Secret Painting</i> , 1967 – 1968.....	73
Figura 14 – MALEVICH, Kasimir - Quadro negro sobre fundo branco, 1929	74
Figura 15 – KAWARA, On – <i>Today Series</i> , 1966	111
Figura 16 – KAWARA, On – <i>Today Series</i> , de 1990 a 1999, com suas respectivas caixas ..	114
Figura 17 – LEWITT, Sol – <i>Wall drawing/Four basic colors (Black, yellow, red & blue) & all combinations</i> –Instruções para os desenhos, 1975	122
Figura 18 – LEWITT, Sol – <i>Wall drawing/Four basic colors (Black, yellow, red & blue) & all combinations</i> , 1978 – Imagem de catálogo	123
Figura 19 – KOSUTH, Joseph – <i>One and three chairs</i> , 1965.....	129
Figura 20 – KOSUTH, Joseph – <i>One and three chairs</i> , 1965.....	132
Figura 21 – KOSUTH, Joseph – <i>One and three chairs</i> , 1965.....	133
Figura 22 – KAWARA, On – <i>Today Series</i> , de 1966 a 1995.....	134
Figura 23 – WEINER, Lawrence – <i>Earth to Earth Ashes to Ashes Dust to Dust</i> , 1970	149

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: O EVANGELHO DE DUCHAMP	20
1.1 O Sagrado e o Profano no Tabuleiro de Xadrez da Arte	20
1.2 Art as Idea as Idea: A “Hierofania” Desmaterializada como Porta de Entrada para a Matéria Conceitual	34
CAPÍTULO 2: O MÍTICO RACIONALISMO DA ARTE DEPOIS DA FILOSOFIA ..	40
2.1 O Científico Não-matemático: O Campo Espiritual da Natureza Tautológica da Arte	40
2.2. A Dialética Mítica do Conceitualismo	59
CAPÍTULO 3: AURA CONCEITUAL E CONCEITO TRANSCENDENTAL	68
3.1. O Reestabelecimento de um Valor de Culto.....	68
3.2. A Tautológica Transcendência na Arte Conceitual	84
CAPÍTULO 4: A TRAIÇÃO DAS IMAGENS: A ICONOCLASTIA CONCEITUAL .	91
4.1 Filosofia e Teologia Iconoclasta: Uma Breve História.....	91
4.2 <i>Logos</i> vs. <i>Belo</i> – Arte Conceitual: Uma Estética Iconoclasta	102
CAPÍTULO 5: PROCEDIMENTOS RITUALÍSTICOS: DO SOLIPSISMO À APARIÇÃO DA OBRA	111
5.1 Transgressões Denegadas: <i>O Rito do Egresso</i>	111
5.2. Transgressões Denegadas: <i>O Rito do Regresso</i>	129
6. CONCLUSÃO	139
6.2. Arte Conceitual – Uma Teologia <i>Supernegativa</i> da Arte.....	139
REFERÊNCIAS	150

INTRODUÇÃO

SacroAqua é o nome de um objeto artístico desenvolvido por mim e apresentando em uma exposição individual denominada “PIB: Produto_ Interno_ Bruto_”. Essa exposição foi composta por objetos artísticos que se assemelham a objetos de consumo, sendo dotados de todas as características físicas e, em alguns casos, até funcionais – no sentido de que alguns dos objetos detêm algum grau de possibilidade de uso por parte dos espectadores, que possuem um produto comercializado no mercado. Características tais como as embalagens, textos informativos sobre seu uso, o produto em si, e até mesmo a sua propaganda. Dessa maneira, cada objeto presente na mostra apresentava-se tanto como uma obra de arte, quanto como um produto hipotético. Cada qual com o intuito, próprio do âmbito industrial, de prover uma solução a alguma demanda humana. Essa conotação utilitária era empregada artisticamente como aporte para desenvolvimentos teóricos, críticos e poéticos acerca de temáticas várias, em acordo com os referenciais de funcionalidade que se conectavam a cada uma das obras, enquanto produtos fictícios.

Figura 1 – CARVALHO, Lucas – *Fiderelina* – Antidepressivo para crises econômicas, 2009 - 2011



Fonte: acervo pessoal do autor.

Desse modo, havia expostos, por exemplo, um remédio para crises financeiras, intitulado “Fiderelina” (Figura 1) (composto por cartelas de pílulas preenchidas com moedas, e

dotado de uma bula em que são abordados diversos conceitos econômicos, escritos de acordo com a metodologia textual de um texto informativo medicinal); um sabonete para limpeza de informações digitais (representado por uma barra de imã potente o suficiente para efetivamente interferir em aparelhos digitais), dentre outros tipos de obras-produtos. A *SacroAqua* (Figura 2), por sua vez, é um “Detergente para alma”, apresentado na forma de uma embalagem de detergente tradicional, enchida com água-benta. O rótulo da embalagem traz informações dispostas através da conjugação do modo textual de apresentação de um detergente de cozinha com a descrição de características atribuídas à água santa.

Figura 2 – CARVALHO, Lucas – *SacroAqua* – Detergente para alma, 2009-2011



Fonte: acervo pessoal do autor.

Ainda que fosse irrelevante para a composição formal do objeto o uso efetivo da água-benta, cujas propriedades químicas e aparência não se diferem substancialmente de qualquer outro tipo de água doce e limpa, é de importância conceitual para o trabalho que a água que o objeto possui tivesse passado por um verdadeiro processo ritualístico de sacralização, realizado por um clérigo reconhecido. A convenção através da qual é aceita a qualidade sacra da água é, em suma, uma formulação conceitual, da qual não é possível extrair qualquer validação empírica, que não por sua crença indistinta por parte dos fiéis. Esse índice conceitual, agregado à água-benta de modo imaterial, e que se apoia em alterações de ordem contextual e linguística (a colocação da água dentro de um templo e a mudança do seu nome), alçando-a a um patamar extrassensível, espiritualizado, sem que seja feita qualquer alteração na sua constituição

matéria, levou-me às primeiras considerações que resultaram na empresa da pesquisa apresentada nessa Dissertação. Nela, visa-se analisar o movimento da Arte Conceitual da década de 1960, sob a ótica de conceitos relativos à “Sacralidade”.

A princípio, devido à utilização da água-benta ser relacionada à sistemática doutrinária de religiões institucionalizadas, em especial à igreja católica, pensou-se na possibilidade de investigar a Arte Conceitual a partir de práticas e preceitos concernentes à religião cristã. Isto sem que fosse feita distinção institucional, podendo haver embasamento nas variadas vertentes do cristianismo, as quais, inclusive, poderiam servir como contraponto analítico de valor, de acordo com as particularidade de cada sistema teológico. Um desses valores elementares seria, por exemplo, a proeminência da iconoclastia nas religiões cristãs de ordem protestante, as quais estão fortemente presentes nos países por onde se desenvolveu a Arte Conceitual, sugerindo uma ponte conectiva, por força contextual, entre a iconoclastia religiosa e a iconoclastia conceitualista. Todavia, no decorrer do desenvolvimento da pesquisa, devido às contingências observadas no estabelecimento de paralelos entre a Arte Conceitual e o sistema religioso, optou-se por explorar a ideia de “Sacralidade” de maneira ampla, com respaldo em conceitos filosóficos que abordam, de modo mais geral, as características do sagrado, sem que este estivesse necessariamente subjugado a ideologias religiosas específicas.

Desse modo, inclusive, seria possível abordar assuntos próprios da cristandade em determinados tópicos, e, todavia, não haveria a necessidade de formatar todo o resto da pesquisa para atender a demanda de uma análise sob o viés da religião cristã, o que poderia resultar em uma análise deverás parcial e restrita. Com esse intuito, o que a pesquisa se propõe a realizar é uma elaboração teórica em que a prática conceitual, especificamente aquela empreendida na década de início da Arte Conceitual, é considerada sob os seus mais variados aspectos, conjugando perspectivas teóricas que demonstrem sua relação com conceitos relativos ao âmbito do sagrado. Esses conceitos são colocados como pontos para identificação de semelhanças entre modos e tipos de desenvolvimento de práticas sagradas e o trabalho dos artistas conceituais, permitindo um acréscimo teórico no entendimento da Arte Conceitual, mas não com o objetivo de asseverar qualquer indício de criação de uma arte sacra por parte dos conceitualistas. Ou seja, não se pretende atestar a existência de uma religiosidade no conceitualismo, mas sim identificar, sob uma perspectiva própria de interpretação da Arte Conceitual, relações entre processos e pensamentos artísticos de criação das obras dos artistas conceituais com estruturas práticas e teóricas da ordem do sagrado, de forma que essa

identificação torne-se contributiva para tanto responder quanto estimular questões acerca da Arte Conceitual que escapem da forma como ela é normalmente abordada.

Tradicionalmente considerados racionalistas, os artistas conceituais buscaram tecer considerações sobre a arte com forte apoio em cátedras científicas, especialmente na matemática e na lógica, constituindo, desse modo, uma espécie de mitologia do racionalismo em torno da Arte Conceitual. É objetivo dessa pesquisa, e alicerce do seu caráter de inovação, precisamente a exploração analítica desse ideal racionalista, buscando problematizar os limites da conotação racional da Arte Conceitual, demonstrando que as bases desse racionalismo podem estar muito mais inclinadas a pensamentos dotados de lógicas subjetivas inverificáveis num sentido racional estrito. Essas tendem a ter caráter espiritualizado, tanto no sentido primordial de uma criação espiritual que não se adéque a uma utilidade imediata, detendo um significado distinto do mecânico (algo próprio da arte), quanto num próprio sentido místico, pois que a Arte Conceitual é extremamente ligada à “arte pela arte” e objetivou uma busca por uma espécie de verdade artística para além das formas tradicionais de arte, o que a engajou na iconoclastia, em procedimentos ritualísticos que pontuam sua *pragma*, em noções produtivas que dizem de uma espécie de transcendência, no culto à precedência do artista sobre a obra, etc. Tudo isso sedimentado por detrás de uma aparência racional.

É exatamente sobre o nó entre a ciência e religião na Arte Conceitual que essa pesquisa de Mestrado pretende focar. A Dissertação pretende problematizar e elaborar teoricamente os predicados criativos principais da Arte Conceitual, bem como seus pontos controversos, trazendo explicações alternativas que contribuam filosoficamente ao seu entendimento. O uso de conceitos relativos à “Sacralidade” para analisar a Arte Conceitual tem, por objetivo, evidenciar o caráter espiritual que há subjacente à sua aparência racionalista, bem como servir de contraponto a este racionalismo, sem, no entanto, invalidá-lo. O objetivo é demonstrar que esse racionalismo, em determinados casos, tem outros parâmetros de avaliação, tanto subjetiva, por parte dos artistas criadores, quanto objetiva, com relação ao seu efeito no sistema da arte, que nem sempre passam pelos mecanismos lógicos científicos e que alguns conceitos do âmbito do sagrado podem ser úteis tanto para compreendê-lo, quanto para compreender outros aspectos que dizem respeito à Arte Conceitual.

Desta forma, a fim de construir uma análise crítica mais direta da Arte Conceitual, dissecando suas estruturas teóricas, a fim de reelabora-las sob novas concepções, optou-se pela

análise da ampla literatura criada pelos seus artistas, em virtude da própria mudança que propunham, relativa à necessidade da arte agir como comentário acerca da arte, com enfoque em textos seminais, tais como: “A arte depois da filosofia” e “O artista como antropólogo”, ambos de Joseph Kosuth; “Sentenças sobre Arte Conceitual” e “Parágrafos sobre Arte Conceitual”, de Sol LeWitt; “Arte serial, sistemas, solipsismo”, de Mel Bochner, além de outros. Tais estudos textuais serviram como uma forma de mapeamento das principais bases fundadoras do pensamento criativo conceitual, permitindo que se separassem alguns procedimentos chaves de concepções artísticas dos artistas do movimento: o intuito de questionar a natureza da arte através da arte, a negação à estética formalista como moduladora e validadora do caráter artístico do objeto, a experiência intelectual como forma de produção por si, a conotação residual da materialização de um objeto após a sua elaboração intelectual, dentre outros parâmetros produtivos.

Em alguns casos, em razão do tamanho e da importância do texto, alguns escritos dos artistas conceituais foram analisados em separado, como é o caso do texto “A arte depois da filosofia”. Em outros, os tipos de concepção base elencados para a Arte Conceitual são examinados sob a tutela de um campo temático relativo à “Sacralidade” com o qual eles possuem alguma afinidade. Dentro dessas análises, outros conceitos filosóficos, não necessariamente relativos à sacralidade, são evocados, com visis a auxiliar o desenvolvimento intelectual do texto e elucidar aspectos de importância abordados pela Arte Conceitual, visto que o movimento da Arte Conceitual, mais do que qualquer outra corrente artística, tentou manter contato direto com a filosofia, traduzindo, inclusive, muitas questões filosóficas em obras.

Joseph Kosuth diz, por exemplo, que “A filosofia tradicional, quase por definição, ocupou-se com o *não-dito*” e que “a focalização quase exclusiva no *dito*, por parte dos filósofos analíticos da linguagem no século XIX, está ligada à alegação compartilhada por eles de que o *não-dito* é *não dito* porque é *indizível*” (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 210). Mas o próprio Wittgenstein, a quem Kosuth deve grande parte das implicações para sua arte, coloca que “existe realmente lo inexpresable. Esto se manifiesta, es lo místico¹” (WITTGENSTEIN, Ludwig apud MARCHÁN, Simón, 1974, p. 316).

¹ Existe realmente o inexplicável. Isto se manifesta, é o místico (Tradução do autor).

Desse modo, no decorrer dessa Dissertação, o que será abordado é justamente o *não-dito* da Arte Conceitual, aquilo que não está posto objetivamente, antes latente nas suas formas e métodos e que pode ter uma conexão não-explicita com algum conceito relacionado à “Sacralidade”. Isso será aprofundado por diversas vias, melhor explanadas a seguir.

No primeira parte do Capítulo 1, Marcel Duchamp, tido como o grande percussor da Arte Conceitual, é abordado de maneira aprofunda. Essa abordagem preza por três aspectos da produção e trajetória de Duchamp. O primeiro tange à sua contribuição nas modificações do pensamento artístico vigente até então, demonstrado como sua obra começou a abordar a própria mecânica do meio da arte e, desse modo, desconstruindo-a, modificou parâmetros produtivos em direção à ênfase no conceito da obra, ao invés da linguagem usada. Isso visando também demonstrar o quanto que o pensamento artístico de Duchamp foi fundamental para instauração posterior da Arte Conceitual e o quanto que os artistas conceituais se apropriaram de suas questões e dos seus *modus* práticos.

O segundo aspecto abordado pretende demonstrar as inter-relações possíveis de se estabelecer entre a mecânica da arte de Duchamp com alguns conceitos que se referem à “Sacralidade”. Nesse ponto, são tratados como que o conceito do *readymade* implica em, ao mesmo tempo, num processo de profanação e de sacralização para com alguns preceitos artísticos; como que a ideia do agnosticismo, bastante influente à Duchamp, poderia ter se desdobrado nas suas manifestações artísticas e como o próprio Duchamp profanou o conceito do *readymade*, realizando reproduções artesanais dos objetos que os levaram a se tornar uma espécie de relíquia material e formal que depõe contra o seu conceito inicial de indiferença estética. Num último aspecto levantado pelo texto, mais do que as influências de Duchamp sobre os artistas conceituais, é abordado um conceito específico de criação plástica, criado por dois artistas conceituais, Terry Atkinson e David Bainbridge, denominado *made-made*, cujo intuito seria derivativo de uma necessidade de abordar a obra de Duchamp de forma crítica. O texto visa demonstrar que muito menos que uma crítica, o *made-made* seria um desdobramento lógico do *readymade*, algo que realça a grande deferência dos artistas conceituais a Duchamp e o quanto ele foi elevado a conotação simbólica de um *patrono espiritual* da Arte Conceitual.

A segunda parte do Capítulo 1 apresenta um breve apanhado de questões fundamentais da Arte Conceitual, a partir da série “*Art as Idea as Idea*”², de Joseph Kosuth. O objetivo é contextualizar conceitualmente a Arte Conceitual e traçar uma ponte entre as questões de Duchamp, apontadas na parte anterior do capítulo, e o texto icônico da Arte Conceitual, “A arte depois da filosofia”, produzido por Kosuth, que é analisado no capítulo seguinte. É imprescindível que se tenha claro que, a partir do seu surgimento, a Arte Conceitual experimentou gradativa incorporação por diversos artistas em práticas múltiplas que, aos poucos, levaram-na a assumir formas inimagináveis nos seus primórdios. E que o campo delimitativo desta pesquisa é restrito ao cerne do que é considerada a Arte Conceitual inicialmente, cujo sistema de produção, em síntese, focava-se na tematização da própria arte, não abarcando temas da realidade externa, e colocando o conceito acima da necessidade da matéria. Ou seja, esta Dissertação aborda o que pode ser chamada da Arte Conceitual originária, não-referencial à elementos da realidade externa, focalizada no ideal da “arte pela arte”, da crítica da natureza da arte, e particularmente notável pela crítica a linguagens artísticas tradicionais, bem como pelo uso da desmaterialização e da linguagem escrita como elementos para o que se pode denominar da sua *formalização em constructo artístico final* – Embora a Arte Conceitual seja notadamente antiformalista. São esses exatamente esses preceitos pontuais que compõem o programa da Arte Conceitual que são melhor explanados na segunda parte do Capítulo 1, abrindo caminho para o segundo capítulo.

No Capítulo 2, é analisado o texto “A arte depois da filosofia”, de Joseph Kosuth. Este capítulo é dividido em duas partes que tanto criticam quanto explanam ideias propostas pelo autor, numa análise ampla dos conceitos existentes no seu texto, visando delimitar alguns aspectos da Arte Conceitual que serão imprescindíveis para construções teóricas dos capítulos posteriores. Nessa análise, são mapeadas e explicadas, também, relações teóricas com teorias filosóficas de autores específicos estabelecidas pelo artista no decorrer de seu texto. Ao mesmo tempo busca-se observar e criticar a sua tentativa de aproximar a arte de um racionalismo matemático, ainda que o autor rejeite o empirismo científico como método de avaliação do caráter artístico de uma obra. Também se visa esclarecer a ideia da arte como uma tautologia, proposta pelo autor, e demonstrar como essa ideia é trabalhada de maneira ambígua no seu texto. Para fins de promover um anteparo crítico ao racionalismo de Kosuth, são utilizados conceitos do livro “Dialética do Esclarecimento”, de Adorno e Horkheimer, no qual os autores

² Arte como Ideia como Ideia (Tradução do autor).

criticam o sistema de racionalismo numérico instituído pela ciência moderna, que retalharia formas de pensamento que escapem da sua lógica, bem como demonstram que o próprio mito grego já é, em si, uma forma de racionalismo, tão totalitário quanto a ciência, embora opere metodologicamente de modo diferente a ela. Essa noção é empregada como paralelo para demonstrar a criação de uma noção mitológica acerca da existência de um racionalismo estrito na Arte Conceitual, a qual é ainda muito influente, na atualidade, no imaginário histórico-artístico do meio social da arte.

No terceiro capítulo, a Arte Conceitual é abordada de modo geral, sem referência a um texto específico, segundo dois campos temáticos que possuem afinidade, tendo sido reservada para cada um uma parte do capítulo. No primeiro campo, é trabalhada a ideia de uma possível restauração poética de um “valor de culto” na Arte Conceitual. “Valor de culto” é um termo cunhado por Walter Benjamin, no texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, que seria o oposto ao “valor de exposição”. A propensão a um desses polos tenderia, de acordo com o autor, a definir se a obra possui finalidade mágica, ou se é “emancipada” como uma obra de arte. Quanto menos acessível a obra é, mais próxima ao “valor de culto” ela está, porque sua atuação como objeto estético implicaria na sua disponibilidade expositiva. Na antiguidade, uma obra que existisse, mas de maneira velada, ou seja, não estivesse em apresentação a público amplo, tendo seu acesso restrito a particulares, não teria, em geral, função artística, mas outro motivo, associado usualmente a propósitos mágicos. Contrariamente, quanto mais acessível à apreciação a obra é, menos ela tende a desempenhar uma função religiosa.

Na primeira parte do capítulo, portanto, é construída uma analogia entre o reestabelecimento de um tipo de “valor de culto” e a tendência de algumas práticas conceituais de configurar e expor objetos artísticos que tragam, na sua construção formal, interdições poéticas ao contato do público com possíveis obras hipotéticas. Como, por exemplo, uma obra que fale de uma pintura acessível apenas ao artista, e a mais ninguém. Nesta parte do capítulo, a proposição de uma reaproximação ao “valor de culto” na Arte Conceitual não pretende afirmar conotação religiosa nas práticas artísticas que atuam expondo justamente que algo está velado, mas demonstrar que essa prática representa uma atitude política por parte dos artistas conceituais. Ao fazer uma obra que é um quadro todo preto que consta que o conteúdo verdadeiro da pintura está somente acessível ao artista o artista está reafirmando seu capital político no meio da arte, validando sua intenção como arte e desqualificando determinados modelos de apreciação crítica da sua proposta.

Na segunda parte do Capítulo 3, é analisada a ideia de “transcendência” na Arte Conceitual, a qual é explorada segundo suas duas definições básicas. Como condição de possibilidade para uma formulação mental que trespassa a materialidade, mas se dá em âmbito racional, e como algo que excede limites genéricos terrenos e alcança um plano absoluto. Pretende-se demonstrar como a “transcendência” na Arte Conceitual se alia a uma ideia de ultrapassagem material das linguagens tradicionais da arte, a favor do processo mental. Mas como, também, essa transcendência é inviabilizada na totalidade, devido à necessidade de se construir efetivamente uma obra, ainda que de forma desmaterializada. Nesta parte do capítulo, também é discutido a condição fetichista da obra na Arte Conceitual, sob a determinação do fetiche religioso e da visão de Adorno do fetiche que uma obra de arte possui, que é a ideia de que ela permite uma experiência para além do tradicional e, também, do estritamente racional.

No Capítulo 4, a iconoclastia é tema central. A primeira parte do capítulo apresenta um breve tratado acerca da iconoclastia, demonstrando sua relação com um conceito platônico de que a imagem seria um afastamento da verdade. E como esse conceito foi constantemente apropriado e deturpado no decorrer do tempo, especialmente por vertentes religiosas, compondo noções imagéticas ambíguas que, muitas vezes, podem falar da inveracidade de uma imagem, mas, ao mesmo tempo, atribuir-lhe o poder de transpor sua própria limitação e apresentar uma verdade superior, espiritual. Todos esses conceitos são elencados para que, na segunda parte do capítulo, possam ser contrapostos aos ideais iconoclastas presentes na Arte Conceitual. O objetivo é demonstrar como que a iconoclastia na Arte Conceitual fortemente se associa a um poético e ascético ideal de despojamento da matéria e das amarras das formas tradicionais a favor de uma “Verdade” da arte. Uma arte que seria mais sublime, mais próxima do processo mental, da sua autonomia de forma e de conteúdo.

No Capítulo 5, é demonstrado como existe a presença de um rígido modelo ritual de criação artística na Arte Conceitual, definido de forma espontânea pela amalgamação de alguns de seus preceitos fundamentais. E que esse ritual é dividido em dois tipos de rito, o *rito do egresso* e o *rito do regresso*, os quais são devidamente explicitados em duas partes do capítulo.

O *rito do egresso* parte da máxima de que *para estar na história da arte é necessário, antes de tudo, estar fora dela* (CANCLINI, Néstor García, 2000, p. 49), o que é definido e exponenciado conceitualmente pela ideia de Joseph Kosuth de que a arte deve questionar a natureza da arte. A essa ideia, somam-se mais dois elementos, a *economia formal* e o

solipsismo. A economia formal diz que a obra deve se limitar ao mínimo requerido para dar vazão à sua ideia, sem excessos alegóricos ou distrações visuais, o que resulta numa rigidez formal e na irônica criação de uma identidade visual bastante expressiva e reconhecível na Arte Conceitual, como o uso recorrente de cores e formas primárias. O *solipsismo*, por sua vez, é a instância subjetiva da criação sob o paradoxo de não ser subjetiva. As obras de arte conceituais pretendem excluir a subjetividade autoral o máximo possível e, portanto, tem caráter de grande impessoalidade. Todavia, não se pode excluir, verdadeiramente, a subjetividade de uma obra. Invariavelmente existe uma mente criativa por trás dela que acredita no potencial artístico da ideia e investe na sua produção. Há uma confusão entre ausência de personalidade e ausência de subjetividade, exposta sob o ideal de que a arte não seja subjetiva, que é parcela fundamental da criação conceitual e que é teoricamente abordada nessa Dissertação a partir do conceito de *solipsismo*.

No outro aspecto ritual que o Capítulo 5 trata, o *rito do regresso* diz da forma com que algumas obras conceituais são constantemente refeitas, às vezes existindo apenas num modelo instrucional. Elas agem como uma *aparição material* do conceito por determinado período de tempo expositivo, representando um regresso à sua inclusão física no sistema da arte. Ou seja, são uma espécie de encarnação da obra segundo seu arquétipo conceitual *extramatérico*. Dada a ideia de tautologia na Arte Conceitual, cada “aparição” age como uma reafirmação da existência da obra enquanto tal, como obra de arte, tendo em vista que, segundo a lógica proposta por Kosuth, a arte não pode ser *desenvolvida em argumentos, nem validada empiricamente, apenas reafirmada* (MAMMÌ, Lorenzo, 2012, p. 53).

Ao fim, é estabelecida uma conclusão que enfoca na ideia da “arte pela arte” como uma *teologia negativa* – conceito proposto por Walter Benjamin. Essa ideia de negatividade numa teologia implica na inexistência de uma ultrapassagem sobrenatural e de função social, de forma que a arte assume uma conotação teológica, mas não religiosa. A partir desse conceito, é explorada a ideia de a Arte Conceitual ser uma teologia *supernegativa*, pois que, além de seguir o ideal da “arte pela arte”, ela se define pela negação, negatividade, daquilo que seria propriamente artístico. Ou seja, é uma arte que atua pela exclusão de si da estética, das linguagens tradicionais, da necessidade de referência temática, o que se configura numa tautológica teológica da “arte pela arte”. Também se expõe nesse capítulo o quanto que essa ideia se aproxima do conceito de Hegel do Absoluto da arte, de uma arte puramente abstrata, que se pensa a si, como diz Anne Cauquelin.

CAPÍTULO 1

O EVANGELHO DE DUCHAMP

1.1 O Sagrado e o Profano no Tabuleiro de Xadrez da Arte

Quando se pretende abordar a contribuição de Marcel Duchamp para a arte, o termo “profanação” costuma ser eleito por alguns autores. Desde seu quadro “Nu descendo uma escada Nº2” (Figura 3), motivo de desconcerto no *Salon des Indépendants*, onde foi apresentado, mas retirado pelo próprio Duchamp, em resposta a uma requisição de seus irmãos, a trajetória artística de Duchamp é pontuada pelo conceito de transgressão. No caso de “Nu descendo uma escada Nº2”, foi iniciativa de Albert Gleizes, pintor e teórico cubista, pertencente à comissão de exibição da exposição, o pedido para que Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon convencessem Marcel a retirar sua pintura do salão. Tendo ocorrido no ano seguinte ao grande surgimento do Cubismo, cuja ocupação da Sala 41 do *Salon* do ano anterior causou grande reboleço na cena artística parisiense, a edição de 1912 do *Salon des Indépendants* tenderia a agir como um ponto de consolidação da prática cubista perante outras correntes artísticas.

A obra de Duchamp, contudo, feria diretamente determinados preceitos cubistas, técnica e conceitualmente. No quesito técnico, o sentimento de movimento que a imagem continha parecia se colocar contra a exposição estática, de múltiplas perspectivas sobrepostas do objeto retratado, a que se pretendia o Cubismo, tendendo mais a se alinhar à corrente do Futurismo. No entanto, enquanto o foco temático do futurismo era o progresso tecnológico, conquistas materiais da engenharia humana, Duchamp voltava-se para a mecânica do próprio corpo humano, desconstruindo progressivamente sua humanidade ao realçar a articulação do seu movimento. O resultado é uma torção conjuntiva, mas insolúvel entre Futurismo e Cubismo, na qual os artistas adeptos do último haveriam de encontrar no quadro de Duchamp somente um deboche à seriedade com que pretendiam tratar dos seus objetos de representação. É de uma admirável ironia o fato de que a rejeição sofrida no denominado *Salon des Indépendants* tenha sido a catálise para sua própria independência artística, tendo Duchamp dito a si mesmo à época: “Está bem, se é este o caminho que eles pretendem, então está fora de questão eu juntar-me a um grupo; cada um só pode contar consigo próprio, tem de se ser solitário” (DUCHAMP,

Marcel apud MINK, Janis, 2006, p. 27) e, não obstante, para o gradativo deslocamento do seu interesse, antes focado no tratamento temático e sua correlação com a técnica artística, e que viria a se direcionar para um sentido comportamental do objeto artístico. Ou seja, quais processos a obra é capaz de intermediar no seu contexto.

Figura 3 – DUCHAMP, Marcel – Nu descendo uma escada Nº2, 1912



Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/c/c0/Duchamp - Nude Descending a Staircase.jpg>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

Joseph Kosuth atribui a Marcel Duchamp o papel de precursor da Arte Conceitual. Segundo ele:

Com o *readymade* não assistido (*unassisted readymade*), a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. O que significa que isso mudou a

natureza da arte de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança – da ‘aparência’ para a ‘concepção’ – foi o começo da arte ‘moderna’ e o começo da arte conceitual (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 217).

Pouco antes da concepção, ou aparição, dos *readymade*, contudo, “Nu descendo uma escada Nº2” foi exibido no *Armory Show*, nos Estados Unidos. Diferentemente da reação negativa a ele dispensada no *Salon*, na América, o artista, já celebre pela rejeição que sofrera na Europa, encontrou espaço mais receptivo, em certo aspecto. Embora o público, de modo geral, não compreendesse, sequer encontrasse o “nu” a que o título do quadro se referia, e a própria crítica não fosse favorável à mostra, aconselhando a visitá-la a título de curiosidade circense, a polêmica, além de motivar o fluxo de visitantes, despertou a atenção de certos membros da elite americana, os quais decidiram por investir naquela arte subversiva. Duchamp, que enviara ainda mais outros três quadros à exposição, conseguiu vender os quatro, acumulando capital suficiente para financiar sua viagem para os Estados Unidos, onde viria a efetivamente desenvolver todo potencial da sua carreira artística.

É possível conjecturar, todavia, como as ações artísticas, perpetradas quase que involuntariamente por “Nu descendo uma escada Nº2”, durante o seu percurso no meio da arte, devem ter se distendido em desdobramentos intelectuais que influenciaram o entendimento de Duchamp do sistema da arte como um todo. Ao observar e analisar as reações e processos que sua obra desencadeava, Duchamp provavelmente começou a compreender, numa analogia com o próprio tema da sua pintura, a mecânica dos movimentos; dessa vez não do corpo de um ser humano, mas das peças artísticas dentro das articulações do corpo da arte, colocando esses fundamentos em contraste à sua própria figura, como um sujeito criador. A mecânica de movimentos, quer seja no seu lado objetivo, da relação entre elementos que movem determinado maquinário, quer seja no seu lado abstrato, de como peças de um sistema social despenham funções segundo determinados regramentos e bases contextuais, é um ponto crucial e de interesse recorrente na obra de Duchamp.

Levando em consideração essas interposições de processos na trajetória da sua pintura, percebe-se dois aspectos primordiais que agenciam a construção do artista e de sua obra posterior. Da exclusão da corrente Cubista, Duchamp extraiu a sua autonomia criativa pessoal. E das reações contraditórias em relação à sua obra, Duchamp veio a principiar as elucubrações que culminariam com o princípio de extração da autonomia do objeto com relação à sua

linguagem. O intercâmbio entre esses dois processos é explicitado no texto “O ato criador”, escrito pelo artista em 1965, no qual tal relação demonstra uma contradição bastante aparente. Nesse texto, Duchamp aborda nada mais do que a mecânica criativa de uma obra e sua relação com o jogo de valoração a que é submetida dentro do contexto da arte. Em termos gerais, Duchamp diz que o artista é responsável pela criação da obra em estado bruto, a qual será refinada por processos de julgamento a que for submetida pelo público, continuamente em mutação, segundo preceitos de cada época, e que definem se uma obra terá valor para a História Arte ou se ela será esquecida.

Desse modo, o processo criativo de uma obra, ao invés de se encerrar na formalização do seu constructo por parte do artista, em verdade, principia quando, depois dessa formalização, ela é trazida à apreciação pública. Numa das passagens do texto, Duchamp pretende dar uma noção, pois que diz que não dará uma definição, acerca do que é arte. Ele diz que “a ‘arte’ pode ser ruim, boa ou indiferente, mas, seja qual for o adjetivo empregado, devemos chamá-la de arte, e arte ruim, ainda assim, é arte, da mesma forma que a emoção ruim é ainda emoção” (DUCHAMP, Marcel apud BATTCOCK, Gregory, 1986, p. 73). Também no texto, Duchamp expõe que há uma relação, segundo ele aritmética, entre o que o artista pretende exprimir na sua obra e o que, de fato, ela exprime quando acabada. Essa diferença é denominada por ele de “Coeficiente Artístico”. A primeira assunção, na qual Duchamp refuta a necessidade de valoração positiva da obra para que ela seja considerada arte é uma concepção que não apenas pode dizer da qualidade da execução técnica, mas abre precedentes interpretativos para a desconsideração da técnica em si. Em última instância, assim como uma pintura boa, ou uma pintura ruim são obras de arte, um objeto qualquer também pode ser tido como arte, independe se seja reconhecido como arte boa ou ruim. A essa ideia coincide o fundamento de que há um mecanismo subjetivo que promove a criação artística e que, em algum nível intelectual, já considera de antemão essa criação a vir como arte em potencial. Há uma intenção de arte no indivíduo artista que culmina numa realização artística, mas que, quando feita, está sujeita a julgamentos de outros, que darão o veredicto sobre seu *status* artístico para a História da Arte.

A contradição aparente nesses preceitos se encontra no confronto colocado pela possibilidade de que qualquer coisa seja arte, e de que o artista defina qualquer realização sua como arte, em contraste ao fato de que, independentemente dessa definição, a obra passará por camadas de julgamento público, que variam de instituições e críticos influentes a cidadãos comuns, os quais serão responsáveis por dar, em maior ou menor grau, seu veredicto quanto ao

seu valor e significado. Veredicto este que, além de tudo, está para além do sujeito criador e se vincula às vicissitudes da marcha histórica. O que, muitas vezes, resulta na reabilitação de artistas muitos anos após a sua morte. Num só movimento, então, Duchamp consegue estabelecer, no ato criativo, a autonomia do artista e de suas possibilidades de produção em relação a correntes artísticas e procedimentos técnicos e estilísticos, bem como dizer da interdependência desse processo criativo a inúmeros elementos que compõem as engrenagens do sistema da arte e que atuam como crivo valorativo do objeto artístico.

É exatamente nesse ponto de tensão entre indivíduo criador e sistema da arte que agem as peças artísticas que Duchamp veio a denominar de *readymade*, clarificando os processos – pode-se dizer engrenagens – que movimentam a mecânica do meio da arte e, por isso, sendo, muitas vezes, marcado com a alcunha de profanador. Embora a produção dos primeiros *readymade* remonte ao ano de 1916, “Fonte” (Figura 4), talvez o *readymade* mais célebre, é de 1917. Por ocasião da criação, em Nova Iorque, da *Society for Independent Artists*, que se servia do modelo do *Salon des Indépendants*, e cujo único requerimento para participar da sua mostra com duas obras era o pagamento de uma taxa de seis dólares, Duchamp, ele próprio um dos diretores da academia, enviou o urinol intitulado “Fonte”, sob o pseudônimo de R. Mutt. Assim como “Nu descendo uma escada N°2”, “Fonte” não participou da mostra, pelo menos não de maneira adequada à sua condição de obra. Foi tido como perdido, para ser encontrado depois de algum tempo, atrás de um tabique da exposição. As condições de profanação que se somam nessa circunstância são bastante contundentes. Elas vão desde o fato de que o próprio Duchamp era membro da *Society* para a qual enviou a obra anonimamente, como provocação aos outros membros da academia, passando pela escolha de um objeto industrial, utilitário para ser alçado à qualidade artística - um objeto, aliás, que remete diretamente à dimensão escatológica do ser humano, e culminando na exposição de uma polêmica que transcende o objeto – tanto que ele foi perdido. Mais importante do que a obra em si, seria o circo que se armasse em torno dela como proposta de arte.

Todavia, após essa experiência, por assim dizer, quase-expositiva, Alfred Stieglitz realizou uma das mais famosas fotografias de “Fonte”, na qual a obra aparece tratada com ares dignificantes. Essa fotografia foi utilizada em um número da *The Blind Man*, revista editorada por Duchamp, em conjunto com Beatrice Wood e Henri-Pierre Roché, num artigo em que a obra era discutida, e no qual se dizia:

A *Fonte* do Sr. R. Mutt não é imoral, é absurda, tem tanto de imoral como uma banheira. É um objeto que se vê todos os dias nas montras dos canalizadores. Se o Sr. Mutt fez a *Fonte* com suas próprias mãos ou não, isso não tem qualquer importância. Ele ESCOLHEU-A. Pegou num artigo corrente da vida, colocou-o de forma que faz desaparecer o significado utilitário sob o novo título e ponto de vista – deu-lhe um novo sentido (*The Blind Man* apud MINK, Janis, 2006, p. 67).

Como um artigo escrito talvez pelo próprio Duchamp, ou, ao menos, supervisionado por ele, vê-se que o que ele estava a fazer é exatamente dar continuidade ao “Ato Criativo” da obra, cuja existência em forma física se mostrava menos como fim, e mais como pretexto à abertura ao pensamento da arte. Mais do que isso, o tratamento imagético dado à “Fonte”, e sua defesa conceitual, que menos foca na subversão, e mais na transmutação de seu significado, além de considerar a autoridade do artista na sua escolha artística, prevê outra face do processo engendrado pelo artista; a “Sacralização³”.

Figura 4 – DUCHAMP, Marcel – Fonte, 1917



Fonte: <http://www.greynotgrey.com/blog/2012/05/27/humour-in-the-work-of-marcel-duchamp/>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

³ Os termos “Sacralização” e derivados, como “Sacralizar”, “Sacralizado”, são aqui entendidos tanto como procedimentos que dignificam o objeto e o colocam num patamar mais “espiritualizado” de significação, ou seja, conferem-lhe conotação de objeto artístico, valorizando-o de forma ulterior ao seu significado original, quanto pela necessidade posterior de se conservar a sua forma, sua matéria, associando-o à conotação de uma relíquia.

Henry Roché, escritor que conviveu com Duchamp, assim descreveu a reação do público americano a “Nu descendo uma escada N°2”; “este quadro foi considerado por metade da América como uma obra do Diabo, enquanto a outra metade a considerava uma obra-prima” (ROCHÉ, Henri apud MINK, Janis, 2006, p. 54). Tal quadro reativo por parte do público talvez seja, de fato, o conteúdo imaterial mais pungente da obra de Duchamp, um quadro conceitual, assim como também pode servir de aporte ilustrativo para compreensão das propostas do artista para a arte, nas quais a dialética profano/sagrado está sempre em evidência, atuando como motor de processos de produção. Embora, deva-se dizer, em linhas gerais, ainda que sobrepujada pelas polêmicas geradas pelas obras, a sacralização costuma ser parte mais relevante do processo do que a profanação propriamente dita.

Como mencionado, Joseph Kosuth considera Duchamp o grande precursor da Arte Conceitual, por motivo de que, na sua opinião, Duchamp exerceu um desvio da importância do objeto em termos técnicos/visuais para termos conceituais. Poder-se-ia modificar esse entendimento para um desvio, não da morfologia para o conceito, mas da morfologia para o contexto. Todo *readymade* de Duchamp é detentor de um conceito específico. Contudo, todos eles evidenciam menos a si, e mais a(s) moldura(s), estruturas de que se servem para serem tidos como arte, ou ao menos debatidos como possibilidade de arte.

O termo “hierofania”, proposto pelo autor Mircea Eliade no livro “O sagrado e o profano – a essência das religiões”, refere-se simplesmente a algo sagrado que se revela a alguém. Segundo o autor, a “hierofania” poderia ir da mais elementar, cujo exemplo é a manifestação do sagrado em um objeto qualquer, como uma pedra, até a “hierofania” suprema “que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo” (ELIADE, Mircea, 1992, p. 14). Eliade também discute amplamente a consagração territorial. A noção de uma terra santa engloba uma correlação entre o aspecto delimitativo e qualitativo, ou seja, uma dicotomia entre a homogeneidade caótica do universo em sua totalidade, ela própria, paradoxalmente, sagrada em certo sentido, pois que é fruto dos Deuses, e a eleição de um “Ponto Fixo”, que norteia a experiência da vida humana, os limites onde seu mundo efetivamente se funda e que, por sua vez, denotam a espacialidade específica donde se pode atingir a comunhão cósmica. “Em contrapartida, para a experiência profana, o espaço é homogêneo e neutro: nenhuma rotura diferencia qualitativamente as diversas partes de sua massa” (ELIADE, Mircea, 1992, p. 19).

Marcel Duchamp, ao eleger um objeto desprovido de qualidades estéticas como possibilidade de arte, realiza, por suas próprias mãos, uma “hierofania”. Ele revela a si e ao mundo um aspecto simbólico até então não existente no objeto, sem demovê-lo de suas características físicas, e que o coloca em outro patamar (não num sentido objetivamente religioso, é claro), mas simbolicamente acima dos demais objetos que lhes são semelhantes, sem inferir mudanças radicais na sua estrutura física. É interessante, nesse aspecto refletir sobre as palavras de Thierry De Duve acerca da mudança da arte de Duchamp, do tradicional para o *readymade*. De acordo com ele “a filosofia do agnosticismo, que iria predominar na ciência moderna, mesmo onde as massas da humanidade acreditavam encontrar certezas absolutas, constituiria o ponto crucial da nova arte de Duchamp” (DUVE, Thierry De apud MINK, Janis, 2006, p. 43). Se determinadas acepções, como a existência ou não de Deus, são incognoscíveis, podendo manter o paradoxo de algo que não se pode confirmar, nem refutar, como isso poderia se transcrever em influência sobre certas matérias que não presidiam de uma confirmação empírica exata? É possível se indagar como agnosticismo estimulou Duchamp a se questionar sobre o que poderia ou não poderia ser arte? Levando em conta uma rede de agentes que atuam na percepção do objeto como de valor cultural e na instituição da crença do seu potencial como arte, com a simples atitude valorativa por sobre algo serial e utilitário, Duchamp veio a revelar “Ponto(s) Fixo(s)” que determinam as parâmetros da experiência artística. Em outras palavras, ele tanto revela o território sacro da arte, em sua espacialidade objetiva (o território arquitetônico de galerias e museus, capazes de aferir a qualidade de objeto artístico a qualquer objeto, independente, inclusive, do seu esmero técnico e estético, e de sua aceitação pública como obra), bem como o terreno sacro da arte em sua singularidade subjetiva (o terreno das ideias pessoais, dentro do qual é possível que se manifeste uma revelação intelectual ímpar, do tipo escolher um urinol, ou um porta-garrafas para atribuir-lhes conotação de arte).

De acordo com Eliade:

A pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque ‘revelam’ algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado, o *ganz andere*. Nunca será demais insistir no paradoxo que constitui toda hierofania, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente (ELIADE, Mircea, 1992, p. 14).

Tal descrição casa perfeitamente a um *readymade*. O interessante é que há, no *readymade*, uma espécie de tautologia entre obra e meio da arte, ou, talvez, uma revelação da gênese artística que se dá pelo processo que ele próprio perpetra, uma vez que o objeto que se

coloca como arte, por intermédio da escolha do artista, revela, por conseguinte, os predicados necessários à própria arte. Ele remonta, ainda, à relação original entre sacralidade e arte, o mito que origina a arte como forma mística, e da qual ela se separou para adquirir viés autônomo, sem perder, contudo, uma noção de que traz algo diferente da homogeneidade da realidade, ou revela algo para além do comum. O *readymade* revela algo para além da arte propriamente dita, mas dentro do meio da arte, revela seu “espírito” como uma forma nua, mas dotada da atribuição de arte.

Eliade prossegue dizendo: “Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuta-se numa realidade sobrenatural. Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica” (ELIADE, Mircea, 1992, p. 14). Isso coaduna, em determinado sentido, com a noção de “indiferença estética”, própria do *readymade*, embora também demonstre sua diferença elementar com relação à “hierofania”. Não se deve entender, a partir disso, que o *readymade*, ou qualquer processo artístico seja naturalmente uma experiência religiosa, mas sim que existe, entre o *readymade* e a “hierofania”, determinadas analogias. Para o artista, ciente da sua possibilidade de “consagrar” qualquer objeto como arte, quer seja laborando ativamente sobre ele, modificando seu aspecto físico, quer seja somente atribuindo-lhe novo significado, tudo que o cerceia em sua realidade pode adquirir uma conotação artística, ou induzir a um pensamento criativo. A diferença, então, se dá porque, enquanto a “hierofania” provem de um agente externo, espiritual, algo cujo sujeito só participa como observador, ou guiado de antemão por determinações divinas – Deus que ordena Moisés a tocar a rocha com seu cajado, Duchamp se assume, de forma autônoma e voluntária, como agente da transmutação qualitativa do objeto. Por isso, mantendo seu paradoxo dialético, é possível dizer que, ao “sacralizar” um objeto cotidiano como arte, Duchamp também, em sentido maior, pode estar a discorrer sobre a dessacralização do mundo, fornecendo um estatuto simbólico a um objeto cujo novo significado adquirido não produz uma experiência religiosa no seu sentido mais profundo e transcendental, tornando-o, de certa forma, algo a mais, sem algo mais.

A Arte Conceitual, por sua vez, é bastante devedora da emulação dessa dialética em específico, da “profanação” da arte naquilo que já lhe é “consagrado”, e da “sacralização hierofânica”, que revela a arte em algo trivial, revelando, por conseguinte, a arte a si, ou seja seus predicados e seu território, subjetivo e físico. Contudo, a proposição da Arte Conceitual pode, em certa medida, ser opositiva ao que é colocado acerca do processo de Duchamp no

parágrafo anterior. Enquanto os *readymade*, numa última análise, também podem corresponder a uma evidenciação da dessacralização do mundo, a Arte Conceitual busca mais escapar do que poderia dizer à realidade circundante, e focar, quase absolutamente, no que pode dizer da arte para a arte, ou seja, em como se pode emular, através dela, a revelação dos “mistérios” do campo artístico. Em outro sentido, o viés cínico, debochado e sarcástico de Duchamp para a arte é substituído, na Arte Conceitual, por uma maior deferência à arte e por uma adesão produtiva que tem caráter ético, da “arte pela arte”, que é uma forma de “sacralizar” o valor da arte, independentemente, sem que ela tenha compromissos para fora do seu âmbito. Isso é particularmente evidente pelo fato de que, em conjunto com experiências artísticas do Surrealismo e do Dadaísmo, as obras de Duchamp são fortemente responsáveis pela inserção da linguagem escrita na arte, prática da qual a Arte Conceitual viria a se servir o máximo possível, empregando-a como linguagem específica para suas obras.

Contudo, enquanto nas obras de Duchamp, a linguagem escrita, em geral, era usada de forma bem-humorada, revelando trocadilhos entre francês-inglês, trava-línguas, dentre outros jogos de linguagem, em geral, satíricos, na Arte Conceitual a escrita é, usualmente, empregada de modo sério, analítico, teórico. Ou, no mínimo, pretensamente sério. É possível verificar, nos trabalhos e textos de artistas conceituais, alguns traços de ironia, um humor frio e, embora esse humor não costume revestir a proposta de arte, tornando-a evidentemente irônica, de modo a refutar sua seriedade conceitual, ele não deixa de estar presente (à exceção de que se pode, sem dúvida, pensar que toda obra da Arte Conceitual ironiza as artes em formatos tradicionais, ironizando também as expectativas tradicionais que recaem sobre a arte por parte de alguns visitantes). O humor na Arte Conceitual, contudo, geralmente aparece como um adendo, às vezes subliminar, às vezes como algumas sacadas objetivas no meio de um raciocínio lógico. Como quando, em meio às suas considerações sobre Arte Conceitual, Sol LeWitt adentra numa digressão sobre o uso da expressão *Arte Minimal* e derivados, criticando tais denominações por serem coisas exclusivas de críticos, e relacionando-as a minissaias de garotas ou a artistas muito pequenos (LeWITT, Sol apud Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 179). Mas esse humor não chega a ser tão dominante, especialmente nos objetos artísticos, quanto o é nas obras de Duchamp, qual seu escrachado mictório.

Todavia, a influência de Duchamp é tão premente que, até quando relativamente refutada, ou diminuída pelos artistas conceituais, ela soa ainda mais forte. Isso fica claro quando, num editorial de 1969, da revista *Art&Language*, publicação de artistas conceituais

britânicos, é dito que “se a intenção é a de dizer que Duchamp é tratado a-criticamente, tornando-se uma espécie de ‘evangelho’, então é certo que pelo menos o grupo inglês irá discordar dessa afirmação” (Art&Language apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 244). Como em casos clássicos de inversão significativa, nos quais quanto mais se nega, mais se atesta a informação, Duchamp foi sim tratado de modo deferente pelos artistas conceituais. O uso da palavra “evangelho” é especialmente significativo, pois que denota a condição do artista como uma espécie de *patrono espiritual* do que se tornou a Arte Conceitual.

Tanto que, para ilustrar a afirmação de que não tratavam Duchamp de forma a-crítica, os autores falam de “Grua”, uma obra-experimento de David Bainbridge, que pode tanto deter cunho artístico quanto ser desprovido deste, de acordo com os espaços em que for apresentada. Feita por encomenda do Conselho Camden Borough, que requereu ao artista que projetasse uma grua funcional para servir como “‘brinquedo’ recreativo em parques do Conselho” (Art&Language apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 245), o artista, que vinha trabalhando com Terry Atkinson na teorização do que ambos denominavam de *made-made*, percebeu, em conjunto a Atkinson, que “Grua” prontamente se encaixava como objeto de teste para o conceito de *made-made*. Segundo os autores, diferentemente dos *readymade* de Duchamp, que vieram de meios não-artísticos e foram elevados ao estatuto de arte, “Grua” vinha de um meio altamente artístico, feito pelo artista com estatuto implícito de que é uma obra de arte, para depois ser declarado que não se trata de um objeto de arte. Além disso, ela poderia exercer um papel transitório, podendo ser reabilitada à função artística em certos contextos, e rebaixada ao seu tônus recreativo em outros. Em seu texto, os artista-autores pretendem demonstrar o quanto essa operação se difere da operação de Duchamp, em razão de que Duchamp não havia demonstrado a intenção de que seus *readymade* pudessem retornar à condição de meros objetos utilitários.

Todavia, é latente que, muito menos do que uma crítica a Duchamp, o que estavam a empreender é não mais do que um desdobramento teórico dentro do conjunto de possibilidades aberto pelo precedente dos *readymade*. Até o nome *made-made* não apresenta qualquer indício crítico, mas uma referência construtiva, e ainda uma reafirmação da possibilidade de escolha do artista acerca do estatuto da sua obra, de modo que estavam a agir muito mais como seguidores de preceitos *duchampianos*, do que como contestadores.

Na obra “Grua”, ocorre, no entanto, a possibilidade de que a ideia de indiferença estética não estivesse tão presente quanto supostamente estaria na escolha de um *readymade*. Por mais que o texto da *Art&Language* enfatize sua crítica à visualidade como elemento determinante da arte, diferentemente de um *readymade*, que seria escolhido após a sua produção industrializada, “Grua” foi planejada *a priori* pelo artista que, mesmo que buscasse focar mais na sua funcionalidade, haveria de considerar inerentemente suas características formais. Isso leva a um último paradoxo, experimentado tanto por Duchamp, quanto pelos artistas da Arte Conceitual.

“Sacralizar” um objeto cotidiano implica em assumir a “sacralidade” da sua ontologia, ou seja, mesmo que Duchamp tenha sido movido pelo conceito de indiferença estética, a partir do momento que se realiza a manobra de emular uma “hierofania” no objeto, ele se torna uma relíquia. A manobra conceitual acaba por ter, assim, de assumir o plano da visualidade, seu aspecto sensível – O que é, por exemplo, muito realçado quando Alfred Stieglitz fotografou a fonte em uma condição dignificada. Em inversão de termos de Walter Benjamin, que alega que a reprodução de um objeto dilui sua aura – sua aparição como forma sensível particular, a escolha de um *readymade* é a tentativa de aderir novamente a aura a um objeto serial e, não obstante, serve-se, inclusive, do meio fotográfico, que permite uma reprodução imagética serial, para fazê-lo, de forma que sua disseminação, aos poucos, muda a noção imagético-conceitual que objeto detém inicialmente no imaginário coletivo, promovendo-lhe a uma nova percepção.

Assim, é notável que a maioria dos *readymade* originais foram perdidos e que a grande parte dos que se encontram em exposição, e que foram comercializados, são reproduções artesanais, feitas por Arturo Schwarz, em 1964, as quais mimetizavam fielmente os detalhes do objeto industrial de origem. Isso implica numa “profanação⁴” no próprio conceito de *readymade*, a fim de “sacralizar” a operação empreendida pelos verdadeiros *readymade*. Essas reproduções atuam, basicamente, como imagens sacras que objetivam representar e rememorar determinada aparição, um registro matérico de uma manifestação espiritual efêmera. Elas também subvertem completamente o conceito de original, em virtude de que o produto

⁴ O conceito de profanação relaciona-se à quebra desrespeitosa de algum *status quo* previamente tido como de suma importância e que, em geral, deve ser mantido inviolado para preservar sua qualidade elevada, sacra. Duchamp profana o *status quo* da arte ao propor a ideia de que um objeto serial e utilitário pode estar no mesmo patamar de uma pintura ou de uma escultura. Todavia, o conceito de *readymade* é profanado quando se fazem reproduções artesanais dos *readymade* originais, denigrando o conceito de “indiferença estética” e do uso de um objeto industrial como forma artística.

industrial escolhido por Duchamp seria o original, e o objeto feito pela singularidade do procedimento artesanal seria o simulacro. Mas um simulacro que é ambivalente, pois que também carrega em si uma aura de originalidade, já que foram produzidos sob a supervisão do próprio Duchamp.

Readymade dos *readymade*, os quais rememoram fatos como quando a profusão de relíquias religiosas acerca de um mesmo objeto depõe contra a sua autenticidade, embora elas, ainda assim, conservem sua característica sacra; caso, por exemplo, de pedaços de madeira supostamente pertencente à cruz de cristo que, à época medieval, proliferavam tanto pelas igrejas europeias que, se somadas, poderiam constituir muito mais do que apenas uma cruz. Lorenzo Mammì diz que o conceito inicial do *readymade*, de objeto indiferente esteticamente, pressupõe que o objeto carregue um valor, “ainda que esse valor consista em sua absoluta falta de qualidades” (MAMMÌ, Lorenzo, 2012, p. 90). É um valor que o filósofo denomina de privativo, a que se poderia acrescentar negativo, pois que é um valor que age como contraforma sensível ao valor estético, em razão de que a obra é privada de antemão deste último status. Inversamente, o valor privativo é reconduzido a um valor estético positivo quando na feitura das réplicas, que atendem uma demanda sensível pelas formas das obras originais.

Contradição equivalente, e até mais elevada é vista na solução dada a situações semelhantes experimentadas pelos artistas conceituais. Certificados de autenticidade para os objetos comuns que eram empregados em obras de artistas conceituais vieram a se tornar uma estratégia recorrente para assegurar seu valor original. Resolução esta que servia tanto à certificação da originalidade objetual, a “sacralização” formal da obra, ou de algum dos seus elementos constituintes, quanto, assim como no caso das réplicas de Duchamp, colaborava ao seu fetiche mercadológico, dando-lhe evidente valor financeiro, a despeito das alegações antimercadológicas dos artistas conceituais. Dessa forma, quanto mais havia uma tendência à defesa do antiformalismo na Arte Conceitual, em progressão contraditória, mais a morfologia das obras tenderia a ser valorizada, se tais obras recebessem a aceitação de instituições ou pessoas de poder do meio cultural. A dialética entre valor privativo e valor estético permanece, assim, em equilíbrio entre a criação e a consolidação da obra. Na criação, o valor privativo se sobressai, na consolidação, o estético é, de algum modo, retomado.

Tais certificados, eles próprios também um tipo de obra de arte, revelam, contudo, muito mais do que sua atribuição utilitária. São um documento vivo, atuante no meio da arte, que, em

primeiro lugar, atestam a qualidade artística a qualquer que seja o objeto e, por conseguinte, asseguram a autonomia de escolha do artista sobre os objetos que intenta designar arte. Todavia, não deixam de reconhecer contratualmente que essa escolha se beneficia amplamente da aceitação de uma contraparte, em geral institucional, que se compromete a preservar e divulgar o seu valor artístico. Com isso, os documentos agem como peças burocráticas legais que tanto tornam válidas todas essas operações que pressupõem seu emprego dentro do campo da arte, quanto, através de si, as revelavam, demonstrando o sistema de trâmites legais que subjaz na produção, validação e divulgação de algumas noções artísticas. Ou seja, revelavam a mecânica da arte.

São, em síntese, um outro *readymade*, ou melhor, um *made-made*, já que não perdem sua função, mas também são peças de arte, de acordo com os contextos, ou dos pontos de vista com que são apreciados. Com esses certificados de autenticidade, particularmente os dados a objetos banais, os artistas conceituais consolidaram a “hierofania” e trouxeram, como práxis comum para o âmbito jurídico, os termos da tarefa empreendida inicialmente por Duchamp, assegurando seu funcionamento dentro do sistema da arte. Afora isso, debatendo, questionando e teorizando sobre as questões duchampianas, com especial atenção para dicotomia entre a visualidade e o conceito, os artistas conceituais fizeram justamente o que Duchamp disse em seu texto; eles deram continuidade direta, a partir das suas obras, particularmente dos seus *readymade*, ao seu “Ato Criador”. Ajudaram a registrar definitivamente seu nome na História da Arte, a ditar o valor da contribuição do seu pensamento, realizando inúmeras exegeses dos predicados criativos desse seu *patrono artístico*, de forma que, em maior ou menor grau, cada qual de acordo com seus interesses artísticos particulares, os artistas conceituais fundaram e seguiram o “evangelho” de Marcel.

1.2 *Art as Idea as Idea*: A “Hierofania” Desmaterializada como Porta de Entrada para a Matéria Conceitual

De acordo com Simón Marchán, no livro “Del arte objetual al arte de concepto 1960 1974”:

El arte <<conceitual>> enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. Pero, salvo en casos extremos de la vertiente lingüística, existe menos una eliminación que un replanteamiento y crisis del objeto tradicional. [...] Incluso en los casos más extremos no puede darse una desmaterialización completa, pues las palabras escritas u orales son también <<objetos culturales>>, perceptivos, a las que se atribuye una significación”⁵ (MARCHAN, Simón, 1974, p. 303).

Essa crise e “repensamento” do objeto tradicional é, contudo, mais do que um questionamento diretamente objetual. Ela representa a face pragmática de uma crise, ou um questionamento muito mais extensivo.

Ao problematizar o objeto, o que se está problematizando, em verdade, é a arte, na sua totalidade. O grande fundamento dessa problematização colocada pela Arte Conceitual é a dissociação, a distinção entre meio e campo artístico. Basicamente isso implica em dizer que o meio pelo qual a arte é vinculada não representa necessariamente a extensão do campo artístico. O espírito da arte é passível de permear outros objetos, que não os objetos artísticos por natureza – pintura, escultura, gravura –, como bem demonstrou Duchamp. Além disso, levando essa possibilidade de dissociação a fundo, a arte pode, inclusive, existir e se apresentar de forma quase impalpável, num objeto cuja razão de existir é incentivar a experiência artística da arte enquanto reflexão subjetiva; a arte na forma elementar da ideia. Isso significa que, em muitos casos da Arte Conceitual, a desmaterialização da arte se afunila na direção da criação de um tipo de simulacro.

Uma crítica, ou uma teoria já bastante sedimentada acerca da arte, especialmente no que tange às artes figurativas, é de que ela é mera aparência, uma representação do real. O movimento que a Arte Conceitual faz é assumir que o objeto artístico – e não se trata dos objetos

⁵ A arte <<conceitual>> enfatiza a eliminação do objeto artístico em suas modalidades tradicionais. Mas, salvo casos extremos da vertente lingüística, existe menos uma eliminação do que um repensamento e crise do objeto tradicional. Inclusive, mesmo nos casos mais extremos não pode se dar uma desmaterialização completa, pois que as palavras escritas e orais são também objetos culturais, perceptivos, a que se atribui uma significação (Tradução do autor).

artísticos tradicionais, e sim das próprias obras conceituais - é mera aparência da ideia. Como a imagem de um santo, que não é sua encarnação, mas meio para um acesso à esfera divina, o objeto artístico é também um simulacro, um meio visível, material, mas também uma sombra, através da qual se pode emular a reflexão e acessar o cerne da arte, que nada mais é do que as ideias originárias e derivativas, criadoras e criadas a partir do objeto (Capítulo 4). As obras de Arte Conceitual são o paradoxo de serem, no fundo, um simulacro delas mesmas, pois que a arte a elas associada nunca está ali, na forma física com que se apresentam, mas na impalpabilidade da matéria ideária. Essa condição é muito bem explicitada por um elemento da série “*Art as Idea as Idea*”⁶, de Joseph Kosuth. Nessa série, o artista apresenta, em painéis negros, de formato quadrado, a definição de dicionário, em letras brancas, de termos diversos.

O nome denota já a polarização intelectual, direcionando a arte para o que se sobressai à sua fisicalidade. Do produtor ao receptor, há uma cadeia que demonstra a transitoriedade da arte como ideia. O objeto é somente um ponto em que uma ideia de produção se cristaliza e a partir do qual é possível gerar novas ideias quando na sua recepção. Dando razão à Machán quando ele atesta que palavras são também objetos culturais e levando ao extremo a prática do *readymade*, Kosuth, ao invés de se apropriar de um objeto concreto, como foi o urinol de Duchamp, transforma em arte a estrutura já cristalizada e disponível culturalmente de um texto que define uma palavra. E, ao fazê-lo, o objeto é matéria já desmaterializada por natureza, visto a sua condição de não ser a arte em si, mas o meio para a arte, veículo do conceito.

Os termos apresentados na série são os mais diversos, desde de “*water*”⁷ (Figura 5) a “*meaning*”⁸. Dentre eles, destaca-se a apresentação da definição acerca do termo “*art*”⁹ (Figura 6). É interessante perceber, nas definições apresentadas, colhidas pelo artista diretamente do dicionário, sem realizar nenhuma intervenção própria no texto, exceto a de torná-lo arte, o quanto que as concepções de arte trazem embutidas noções preconcebidas conflitivas que são bastante ilustrativas para as indagações colocadas pela Arte Conceitual à arte de modo geral. Arte pode denotar algo tão amplo e vago quanto uma “*skill as the result of knowledge and practice*”¹⁰; pode ter uma relação científica – “*learning, science*”¹¹; como também pode

⁶ Arte como ideia com ideia

⁷ Água

⁸ Significado, Sentido, Acepção...

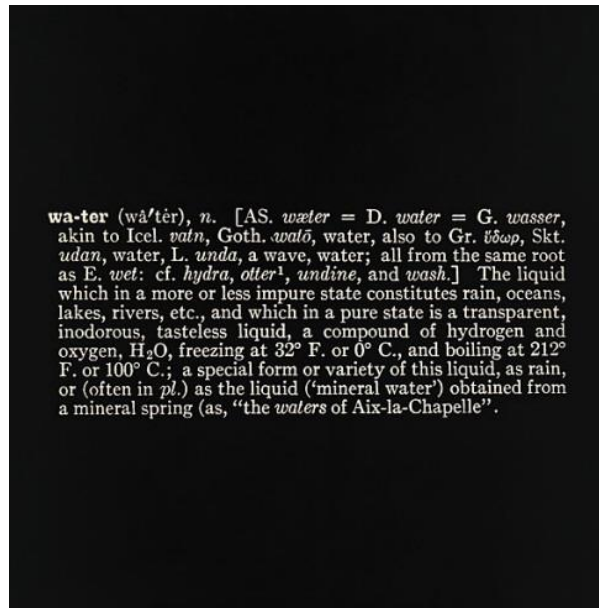
⁹ Arte

¹⁰ Habilidade como resultado de conhecimento e prática

¹¹ Aprendizado, ciência

implicar as conotações diretamente ligadas às artes clássicas, que fundamentam no imaginário coletivo a noção mais comum sobre o que é um objeto artístico: “*skill applied to the arts of imitation and design, Painting, Architecture, etc.; the cultivation of these apud its principles, practice, and results (The most usual mod. sense of art when used simply.)*”¹², dentre outras acepções.

Figura 5 – KOSUTH, Joseph – *Art as Idea as Idea - Water*, 1966 – 1968



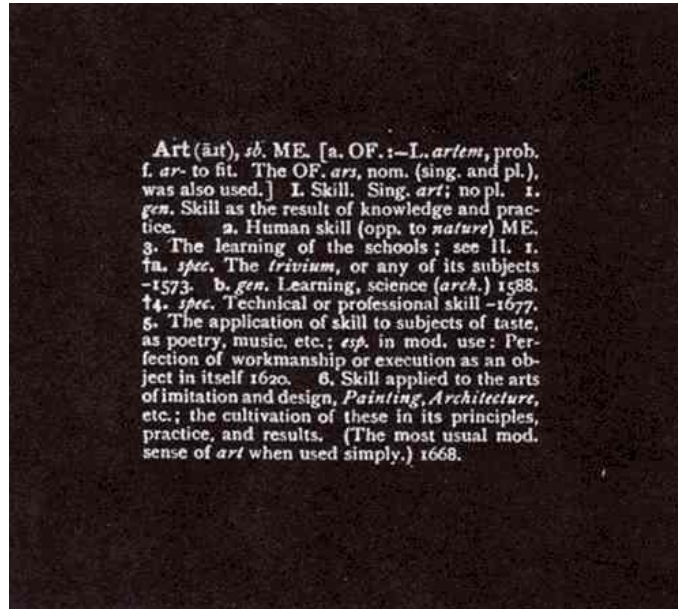
Fonte: <http://www.wikipaintings.org/en/joseph-kosuth/titled-art-as-idea-as-idea-water>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

Quando expõe a definição de “arte”, Kosuth nos coloca imediatamente num confronto entre inércia perceptiva e reflexão. O impasse se coloca pela oposição entre expectativas preconcebidas sobre o objeto artístico e uma existência conceitual de definições de arte muito mais amplas do que as mídias categóricas tradicionais da arte. Definições estas que também já estão assimiladas pelo sujeito de antemão. Na esfera conceitual, a mente do interlocutor mantém noções de arte paradoxais, ou, ao menos, mais amplas; sabe-se que arte pode denotar um conjunto diverso de práticas e objetos. Todavia, sua percepção, dentro do contexto da arte, tende a se direcionar para procurar por expressões artísticas moldadas segundo as categorias clássicas. Tornar a arte conceitual é fazer o caminho inverso a isso. É, num certo sentido, retirar o que há

¹² Habilidade aplicada nas artes da imitação e design, Pintura, Arquitetura, etc.; o cultivo dessas e dos seus princípios, prática, e resultados (O modo mais usual. Senso sobre a arte quando empregada simplificada) (Tradução do autor).

de absolutamente artístico da definição da arte, retirar a noção impregnada da arte para repensar sua condição artística.

Figura 6 – KOSUTH, Joseph – *Art as Idea as Idea* - Art, 1966 - 1968



Fonte: <http://www.greynotgrey.com/blog/2012/11/29/is-instagram-conceptual-art/joseph-kosuth-art/>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

Reduzir a arte ao conceito implica, inversamente, em ampliar seus horizontes teóricos sensivelmente. Ou seja, ao invés de simplesmente abdicar das artes tradicionais, o campo da arte delas se dissocia para incluir com efetividade os outros conceitos já associados à arte no plano propriamente conceitual, enquanto palavra. Quando se vê o conceito de água, por exemplo, e se dá conta da multiplicidade de elementos a que ele pode se referir, deixa-se de lado uma condição assimilativa imediata, uma imagem arquetípica da água, ilustrativa, para encarnar mentalmente a complexidade do objeto. É uma abertura ao seu espírito como algo único e também multifacetado, que se pode observar por diversas frentes de conhecimento e percepção, obtendo vias de entendimento as mais diversas possíveis dentro do conjunto de possibilidades interpretativas ditada pelo conceito “água”. Algo transcendental (Capítulo 3.2).

Repensar a arte é, antes de tudo, dispor a pensar o que já estava presente no conceito de arte, mas que não se traduzia em objeto artístico. E a desmaterialização é certamente ferramenta importante para desencadear esse processo, saindo da forma concreta para adentrar na pluralidade de formas conceituais que se enquadram no espírito do que se pode elevar ao estatuto de arte, os mistérios possíveis de haver por detrás do aparente que não apenas repensam

a condição da arte, mas a condição política do artista e o papel do espectador (capítulo 3.1). Outras necessidades para empreender essa tarefa são o autocentramento e a especialização do artista. Para investigar a arte, é necessário embarcar a fundo na arte. Um dos grandes paradoxos da Arte Conceitual foi, ao mesmo tempo, ampliar o horizonte da arte fora de categorizações imediatas, e tentar delimitar seu campo, enquanto categoria autônoma, fazendo uma arte voltada a si. Segundo Kosuth, a “arte é atividade especializada, e isso não precisa de um pedido de desculpas. Se a física fosse popular, novos conhecimentos iriam parar de surgir e seria o fim dela. Isso não é menos verdade na arte” (KOSUTH, Joseph apud “Para Joseph Kosuth, maior artista conceitual vivo, ‘arte não é sobre beleza’”, 2013).

No entanto, a arte não tem um propósito definido, como a física. O propósito da arte é, em última instância, dar sentido a si. Joseph Kosuth, visando especializar a arte, coloca que a arte é um objeto cujo propósito é sua própria evolução cultural, a partir de sua problematização engendrada pelas atividades dos artistas. Busca, assim, criar um campo científico para a arte, mas é um campo científico sob o ideal do fim sem fim, ou do fim em si, a “arte pela arte”. Vê-se, com isso, como a proposta da Arte Conceitual visa rearticular no âmago das artes plásticas diversos conceitos já dicionarizados relativos a arte – da arte como ciência, como conhecimento, como profissionalização, como especialização de modo que esses preceitos sejam empregados a fim de se sair do que o dicionário coloca como modo mais usual de entendimento da arte. Expondo a definição de dicionário da arte, por si próprio algo não artístico, Joseph Kosuth visa redefini-la.

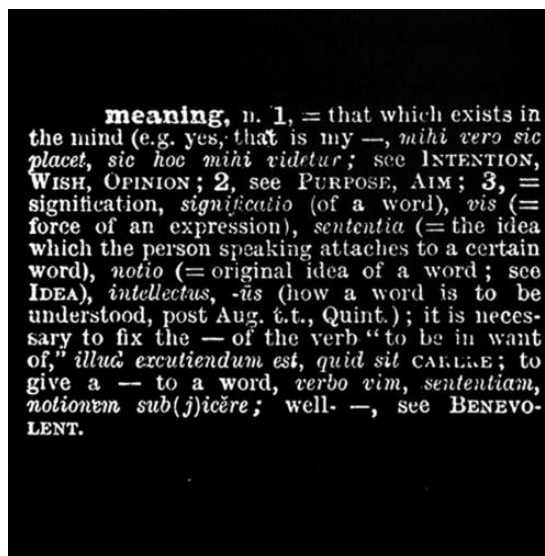
Uma atitude construtiva que é enfatizada por Simón Marchan ao dizer que “la actitud antiobjeto y antiformalista no debe confundirse con el carácter anti-arte¹³” (MARCHAN, Simón, 1974, p. 305). Desconstruir para construir. “Sacralizar” a linguagem para “dessacralizar” a procura pelo êxtase imagético. Kostuh alega que “como um artista, fazendo meu trabalho, perdi a fé em qualquer forma tradicional de arte, sentia que a tarefa do artista era reflexiva. Nós precisávamos fazer perguntas sobre a natureza da arte, porque tínhamos grandes questões sobre a própria cultura naquela época. Isso era político e, ao mesmo tempo, cultural. Se você estivesse fazendo pinturas e esculturas, não poderia questionar a natureza da arte, seu trabalho estava sendo definido por aquelas instituições, e isso era uma forma de autoridade. (KOSUTH, Joseph apud “Para Joseph Kosuth, maior artista conceitual vivo, ‘arte não é sobre

¹³ A atitude antiobjeto e antiformalista não deve se confundir com um caráter antiarte (Tradução do autor).

beleza”’, 2013). É importante notar que, apesar do discurso de Kosuth em 2013, essa conotação política contrastou a uma aceitação sem precedentes da Arte Conceitual pelas instituições culturais já na década de 1960. Todavia, existia sim uma necessidade de se posicionar politicamente, enquanto artista, contra uma espécie de ditadura do formalismo.

Outra das definições de dicionário apresentada por Kosuth é, como já mencionado anteriormente, da palavra “*meaning*” (Figura 7). A palavra pode tanto implicar um sentido já construído e, de alguma forma, convencionalmente aceito, algo que já tem significado existente, quanto uma intenção, um propósito, um sentido colocado que pode ou não ser aderido. Para tirar a arte do sentido inercial e atrelá-la a novos sentidos, os artistas conceituais usaram da ideia de que as obras eram proposições no contexto da arte, às vezes necessitando reafirmá-las constantemente (Capítulo 5). Essas obras podiam assumir formas diversas, sendo inclusive vinculadas na forma de textos teóricos em publicações impressas. Dentre vários artigos escritos, destaca-se “A arte depois da filosofia”, texto-obra regido pelo próprio Kosuth e principal representante das questões que moviam a Arte Conceitual. No capítulo a seguir, esse texto é analisado criticamente. Nessa análise, busca-se explicitar e problematizar as considerações do autor, a fim de preparar uma constelação de informações acerca da Arte Conceitual, já adentrando na matéria principal da Dissertação, que é a relação entre Arte Conceitual e “Sacralidade”. Tais informações são de importância para capítulos posteriores, nos quais essa relação é mais bem aprofundada.

Figura 7 – KOSUTH, Joseph – *Art as Idea as Idea - Meaning*, 1966 - 1968



CAPÍTULO 2

O MÍTICO RACIONALISMO DA ARTE DEPOIS DA FILOSOFIA

O artista, o escritor, o filósofo não se aposentam. Tais profissões não são um trabalho — são um chamado (KOSUTH, Joseph apud “Para Joseph Kosuth, maior artista conceitual vivo, ‘arte não é sobre beleza’”, 2013).

2.1 O Científico Não-matemático: O Campo Espiritual da Natureza Tautológica da Arte

É comum que, na filosofia, se coloque a ideia de que o conhecimento é um dado externo ao fenômeno do objeto, uma elaboração que não encarna na sua matéria, mas se relaciona a ela. O modo como o conhecimento é abarcado por Hegel é, ao mesmo tempo, confluyente e divergente a essa ideia. O filósofo considera sim que a apreensão do conhecimento é algo que se dá em âmbito que já o coloca fora da realidade do objeto. Há uma distância clara entre a existência sensível do objeto e a sua figura na consciência. Todavia, ao invés de determinar o saber como algo relativo a alguma instância da realidade, Hegel considera que ele, ainda que construído sobre a impressão mental, é o que fornece a condição de existência do objeto num novo objeto, dotado de conteúdo. Um conteúdo que, quando correto, se traduz na essência do conceito do objeto e na instauração da sua realidade, em virtude de que o conhecer está na substância, ou seja, no ser. Sob esta via de percepção, é a mediação entre o *Ser-Essente*, substância cognoscente, e a coisa, o objeto *Em-si*, que cria a efetividade existencial do objeto, cujo caráter inconsciente não permite atestar sua condição particular de um dado concreto. Esse processo se dá na alteridade mental instituída a partir do contato com o mundo sensível, e implica num processo de refinamento da consciência, que tem a si como um dado primordial, e deve conduzir os dados da percepção a uma espécie de autorreflexão, autoquestionando-se e decantando as figuras assimiladas do real a fim de interpretá-las nas suas atribuições mais verdadeiras.

O sistema hegeliano não quer compor um saber que se poderia dizer externo ao objeto, e sim eliminar a alienação da distância de camadas entre consciência e objeto, de modo que o saber construído se interiorize na coisa. Se o cerne do conhecimento está na substância consciente, ao invés da abstração perceptiva possibilitar apenas uma recriação conceitual

externa em relação ao objeto, para Hegel ocorre o inverso. O conceito se concretiza na sua conformação na realidade. Em suma, a coisa se apresenta e é apercebida e, nesse ínterim, se inscrevem as possibilidades de composição do conhecimento pelo sujeito, que, por conseguinte, deve intentar que se chegue a uma instância de efetivação desse conhecimento tal que ele se torne o mais correto, num método de superação e conservação das figuras mentais derivadas do real denominado *Fenomenologia do Espírito*.

Desta forma, para Hegel, a filosofia verdadeiramente cria o real, no sentido de que estabelece o seu conteúdo e se consubstancia de uma apreensão conceitual que já não é da ordem da realidade da coisa, mas de uma realidade sobre ela que, não obstante, é a sua própria realidade possível conscientemente. Tal conhecimento é invariavelmente parcial, já que essa realidade criada não é uma instância homogênea, mas dotada de multifacetadas perspectivas. Todavia no próprio extrato em que ele se dá, como um esforço da consciência de pensar criticamente sobre si, deve-se procurar o desenvolvimento reflexivo dos dados na sua *Suprassunção*, uma coordenação que tanto abole quanto conserva sua conotação inicial numa elaboração que lhe dá outro sentido.

Essa superação é uma expressão espiritual da alteridade subjetiva, a qual é conectada a um Espírito Absoluto. Segundo Marc Jimenez, filósofo francês, “existe em Hegel esta inquebrantável certeza – ou esta ‘crença’ – de que um espírito humano é ele mesmo uma parcela de um espírito que ultrapassa” (JIMENEZ, Marc, 1999, p. 169). É um Espírito que não tem sentido diretamente relacionado à religiosidade, mas existe nele uma aspiração ao que transcende, em duplo sentido; como uma moção que constrói e cria significado para a vida, o espírito da vida humana, e como algo para além do plano concreto, e que propõe as moções, um espírito que guia e é guiado pela construção da vida humana. Como algo que é plasmado aos cânones significativos históricos, em acordo com a dinâmica social de certo período, o Espírito Absoluto pode estar diretamente relacionado à sacralidade, ou ser algo que encontra ordenamento em outro sistema cultural.

Desse modo, o pensamento hegeliano lega a esse Espírito Absoluto um poder que perpassa e supera as vicissitudes humanas. Ainda que o objeto seja apreendido fora de sua essência, o espírito que permite e cria o saber encarna-se nas próprias coisas. Existe nele uma constância de associação e dissociação com o fato e sua abstração, bem como com o desenvolvimento histórico da humanidade. Ao passo em que há uma restrição temporal,

segundo a qual o espírito e, por certo, as formas de saber se restringem às ferramentas presentes em determinada época, também há uma vontade progressiva e não-associada a um espaço de tempo específico que almeja a verdade e a liberdade. Num pronto retorno à periodicidade, tal verdade e liberdade sempre são tangenciais às formas e expressões presentes em certo período. É um sistema progressivo, mas não necessariamente positivista. Nem todos os desdobramentos dialéticos da experiência de apreensão do conhecimento representassem uma aspiração direta pelo Absoluto, embora sejam parcelas inatas à condução dessa aspiração. A positividade talvez resida no fato de que, para Hegel, a mais relés produção do espírito humano supera qualquer produção da natureza. “A pior idéia que atravessa o espírito de um homem é melhor e mais elevada do que a maior produção da natureza e isto acontece justamente porque ela participa do espírito e porque o espiritual é superior ao natural” (HEGEL, Georg W. F. apud JIMENEZ, Marc, 1999, p. 168).

É o espiritual que, em sua manifestação no ser, abarca o natural. E é por isso que a possibilidade primaz da verdade encontrar-se-ia, portanto, no sujeito, não na materialidade, no espaço concreto, nem na completa abstração. O elemento da filosofia “não é o abstrato e inefetivo, mas sim o efetivo, que se põe a si mesmo e é em si vivente: o ser-aí no seu conceito” (HEGEL, Georg. W. F., 2011, p.53). O motor para o movimento do sujeito é a paixão e a busca por alcançar a figura ideal da liberdade, propelentes para a realização da condição espiritual do ser no seu contexto cultural, no qual se encontram, também, concentradas as características do seu espírito. Tal forma de concretização consciente, sob a vontade espiritual de uma marcha para a liberdade e a verdade, se traduz claramente num processo de esclarecimento, de libertação da submissão humana a eventos naturais incomensuráveis, numa tentativa de produzir o saber que domine a autonomia dos fenômenos. Entretanto, embora Hegel denote a essa formação do saber cunho científico, ela não caminha necessariamente em direção ao conhecimento pelo viés científico no sentido convencional, que usualmente é tido como aquele que tenha critérios de correção os mais próximos de uma universalidade, aspirando ao absoluto da explicação dos fenômenos pelo sistema numérico. Hegel, em verdade, repudia a matemática logo no prefácio de *Fenomenologia do Espírito*, dizendo que seu conhecimento é deficiente porque seu fim se encerra na sua coordenação pela grandeza numérica, que seu “verdadeiro”, mesmo que lógico, é um “verdadeiro inefetivo”.

É relativamente complicado explicar a linha de raciocínio que leva o filósofo a fazer tal consideração em virtude que ele próprio a traça de maneira fragmentada. Sinteticamente, parece

que o que o deixa inconformado é o justamente aquilo que mais se sobressalta em defesa da matemática como um saber inquestionável, a sua impassibilidade com relação ao tempo. Hegel a vê como um conhecimento *Uno*, mas desprovido de vida, e indiferente à matéria. Interessa a ele a mobilidade e reestruturação conceitual através da vivência pessoal e da historicidade. Ainda que seja possível dizer que mesmo a matemática depende por completo da estruturação histórica do conhecimento humano, entende-se a imobilidade da matemática dentro da sua autodelimitação, enquanto campo do conhecimento. Talvez seja por isso que, em Hegel, “sejam quais forem as contingências materiais, os acidentes da história, terei de me defrontar, no fim das contas, com três formas de absoluto: a arte, a religião e a filosofia” (JIMENEZ, Marc, 1999, p. 171), ao invés de formas talvez mais cientificamente passíveis de se considerar absolutas.

Na sua Filosofia da Arte, sob um sentido histórico que, ainda que possa se fomentar na particularidade, tem um cunho de inserção universal dentro da lógica espiritual de determinada sociedade, Hegel volta-se para períodos da arte pré-moderna, tomando-os como exemplos da superação de obstáculos históricos em conjunção à necessidade de se atingir o grau máximo de associação, no constructo da arte, entre conceito e forma, de modo que essa associação, mais do que representar algo particular, exprima por completo o que é inerente ao conceito de liberdade e verdade do Espírito do momento como um todo.

Se, para ele, ainda existe um ideal quase platônico do belo, esse belo está associado à temporalidade, ao contexto cultural. Diferentemente do ideal de Platão, atemporal. Todavia, ainda que seja temporal, ele não é múltiplo. O ideal é o único para determinada época, mais conceitual e menos formal. Para Hegel, quando a arte, manifestação concreta do espírito humano, exerce o seu papel último de expressar o ideal do belo de determinada civilização, no seu apogeu, ela cede lugar à filosofia. Esta, por sua vez, chega sempre tarde demais, quando a manifestação artística, já concluído o seu objetivo espiritual, encontra-se em decadência. Isto se dá porque, para ele, o conhecimento provido pela arte é escasso, embora ela seja muito mais vibrante, e caberá à filosofia exercer uma análise crítica das formas artísticas precedentes. Hegel aponta que o ideal clássico grego, por exemplo, quando atinge seu ápice de expressão livre dos conteúdos de crenças e mitologias em obras de bela e ampla variedade formal, plenamente ajustada às ideias que representam, entra em decadência já no período platônico, numa época em que, talvez, as divindades eram postas em dúvida e, segundo o filósofo alemão, a democracia encontra-se em degradação.

A noção dialética da crítica filosófica após o culminar das predisposições artísticas de um tempo reitera a queda do ideal, antes uma ponte para o Absoluto, agora relegado a uma espécie de mensuração intelectual que desconstrói a conquista artística anterior. O sistema, contudo, se perpetua, e dessa oposição entre uma arte esgotada e sua leitura filosófica surge outro conteúdo ideal a ser aspirado espiritualmente pelo que se guiará a arte subsequente. Todavia, há um momento em que Hegel determina o fim da arte como ela até então poderia ser entendida. Este momento é início da Arte Moderna.

Esta interrupção se deve tanto à independência da arte com relação a outros campos do saber, como a religião, quanto à inexistência, justamente derivada dessa autonomia, de um espírito único, bem como de um sentido geral para o organismo social através do que a arte se manifesta. A obra de arte deixa de ser um aparato físico para “satisfazer a necessidade de Absoluto” (HEGEL, Georg W. F. apud JIMENEZ, Marc, 1999, p. 180). Torna-se um objeto imediato à apreensão, uma forma de prazer que não suscita uma ultrapassagem ulterior, para além da sua esfera própria. A tendência é que os artistas se tornem mais independentes no domínio técnico-subjetivo, mas o preço dessa independência é a inexistência de um fim que escape da arte propriamente dita. A contemplação da arte é fria, não se tem mais o êxtase devocional de outrora. E a arte tende a se tornar o resultado aparente da particularidade do indivíduo, e não uma construção conectada a um intuito maior.

Provavelmente por ironia ao sistema Hegeliano, no qual, como já dito, o encerramento do espírito artístico de determinada época coincide com a aparição da filosofia sobre a arte precedente, Joseph Kosuth, no seu texto “A arte depois da filosofia”, artigo seminal em que o artista visa estabelecer parâmetros conceituais para o que se estava chamando no momento de Arte Conceitual, traça um panorama oposto para a arte, já deixado claro na escolha do título. O movimento, ainda que dialeticamente existente nas conjecturas hegelianas, demonstra uma assimetria para com o padrão estabelecido. O que se tem é não a filosofia como sucessora esquemática da arte, devido à impossibilidade da arte produzir um conhecimento mais acurado, mas sim a arte em seguida à filosofia, como produtora de seu próprio conhecimento, numa época em que, segundo o artista, a filosofia seria irreal. Kosuth, inclusive, atribui a Hegel tal irrealidade filosófica, sem maiores explicações, colocando que a sua filosofia tornou os filósofos contemporâneos “Bibliotecários da Verdade” (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 211). Talvez devido ao fato de que o pensamento concreto de Hegel, diferentemente do racionalismo no sentido absoluto do conhecimento, como bem

visto por sua crítica à matemática, encara a verdade como plasmada ao meio histórico-social, sendo a expressão da verdade espiritualmente subjetiva aos padrões e possibilidades de determinada época e cultura.

Kosuth, todavia, não assume que exista uma disposição associativa mecânica entre o fim da filosofia e o começo da arte, mas não deixa de estabelecer a ocorrência da conexão. A transposição por ele apontada, de uma arte que sucede intelectualmente a filosofia, tem uma qualidade ética com relação ao próprio fazer artístico, convida o artista a mais do que exercitar o papel de criador intuitivo, a pensar analiticamente o próprio fazer e a arte como um todo histórico. Esse objetivo último aparece, no texto, na forma de uma análise de parcela da marcha histórica da arte, a fim de formar um entendimento do que, naquele momento em que foi escrito, se estava chamando de Arte Conceitual. Nesse sentido, tomando para si a tarefa filosófica de investigar o que significa e aspira sua própria arte e o segmento conceitual, Kosuth acaba por traçar paralelos transitivos com alguns conceitos relacionados à filosofia de Hegel, ora de forma irônica e opositiva, ora de forma alinhada, realizando, de maneira ambígua, uma exposição da tônica conceitual da arte, fortemente racionalizada, mas inacessível como conhecimento científico.

Observa-se no decorrer do texto de Kosuth uma dura crítica à arte formalista, a qual é vista como concernente à estética. Esta, por sua vez, deve-se separar da arte “porque a estética lida com opiniões sobre a percepção do mundo em geral” (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 214). A natureza dessa declaração do artista parece indicar para a possibilidade de que as formulações conceituais, teóricas, espirituais, intelectuais encontram-se fora do que ele denomina “percepção”, tornando a percepção aquilo que ocorre apenas na apreensão visual da morfologia da obra, sua aparência imediata, cujo resultado são sentimentos intransferíveis, os quais podem ser traduzidos, no máximo, em notações opinativas. A declaração também aponta para o fato de que há a tendência à criação de uma distinção muito clara entre o que concerne o campo da arte em relação ao “mundo em geral”.

De forma inusitada, a estética, ramo da filosofia cujo intuito é efetivamente o estudo da arte é segregada com relação ao que o artista considera arte, sem nem que se considere a possibilidade dela abarcar também o estudo do conceito, ao invés de apenas estudos formais. A crítica do artista à estética como apenas forma perceptiva encontra a sua própria crítica na proposta de apreensão do objeto na realidade hegeliana, descrita no início deste texto, em que

a própria impressão do objeto na consciência, embora intermediada pela percepção, se dá fora do espaço concreto, das características em si do objeto, sendo seu índice morfológico um catalizador para uma reflexão seguinte, sobre o que significa esse conteúdo provido da realidade e como ele se casa com a forma, aspirando a produção de um conhecimento.

Nesse caso, as opiniões não se fundam em mentalização ou percepção pura, mas em percepções retrabalhadas mentalmente. Ironicamente, a proposta de Kosuth para a arte caminha justamente por esse viés crítico, do rebatimento mental do próprio conceito de arte num exercício de pensamento analítico sobre as implicações do que significa a arte. A esse exercício, ele denomina *crítica da natureza da arte*. Aqui, a natureza é entendida quase como uma forma espiritual, não por um viés religioso, mas por se reportar a uma espécie de aura da arte, que reúne em si características cristalizadas dos fazeres artísticos precedentes. É uma assunção explicitada pela declaração de Kosuth de que “se Pollock é importante, isso acontece porque ele pintou em telas soltas no chão, dispostas horizontalmente. O que não é importante é que posteriormente ele tenha esticado essas telas de *drippings* e as pendurado na parede” (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 222). A obra resultante de uma nova proposição dentro do contexto da arte sobre como exercitar uma de suas linguagens é tida, portanto, como um mero resíduo objetual, pelos quais os museus nutrem fetiche. O foco de interesse é o movimento conceitual na sua imaterialidade, e é nesse conceito imaterial, áurico, que se instaura o catálogo ideário de que se compõe a natureza da arte – e que deve ser questionada.

Não que o artista exclua por completo a necessidade de algum objeto, embora rememore que a necessidade de que ele exista se dá para trazer à realidade um procedimento intelectual, o que pode, em tese, dispensar determinada forma de expressão da arte, em prol de uma apresentação que tenha melhor condições de expressar a lógica de um raciocínio artístico. É por esse viés que a arte se espiritualiza, sublimando o que lhe há de mais banal, retirando de cena a estética no seu teor mais objetivo, da aparência visual, a fim de purificar racionalmente a criação artística num nível de elevação e desmaterialização.

Isso se dá em virtude do fato de que, para o artista, a arte teria se deslocado da linguagem para o que estava sendo dito, ou seja, da forma de expressão para o conceito. Ao retirar da arte muito do que lhe é tangível, o artista torna-a uma figura ideal que parece desconecta de atributos facilmente verificáveis; as linguagens tradicionais são “tipos de arte” (KOSUTH, Joseph apud

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 217), reconhecíveis devido a uma tradição associativa entre a forma de feitura e de apresentação, que emula o que foi até então entendido como arte. Uma aceitação *a priori* do cunho artístico, sem abarcar a problemática do que é arte e do que pode ser arte. Retirando essa tangibilidade artística, Kosuth delimita um campo para a arte que é suspenso em relação à matéria plástica, embora ele se suspenda sob o respaldo do lastro das manifestações pelas quais a arte se encarna, mas sendo cada um desses lastros obras que não são a arte propriamente dita, mas proposições de tensionamento, intenções de arte, a qual está sempre num extrato extrassensível.

É notável que o projeto de Kosuth caminhe, utilizando-se das ferramentas da racionalidade, para conotações cada vez mais espiritualizadas. Não, é claro, no sentido de estabelecer uma arte sacra, com respaldo numa religião concreta, como antes houve na época renascentista. Seu objetivo é simetricamente avesso, em direção de determinar intelectualmente a autonomia da arte, sem que essa autonomia dependa de qualquer reivindicação empírica, seja decorativa, utilitária, religiosa, ou até mesmo objetual. O interessante é justamente o fato de que essa pretensa autonomia escapa, também, da própria materialidade do objeto artístico. A arte seria o ideal dela por si, e, como uma oposição dialética ao que até então havia-se assumido como formas de fazer institucionalizadas, o dever do artista é ultrapassar a inércia da ação gratuita de produzir uma obra, e pensar as implicações de produzi-la e o que essa obra contribuirá para o entendimento, questionamento e, conseguinte, expansão do que se entende conceitualmente como arte.

O uso da expressão “conceitual”, bem como o modo como esse conceitual tende a ser assimilado genericamente, todavia, invariavelmente parece remeter a uma construção racionalista num sentido quase científico, em que as ferramentas da razão são empregadas para destituir a arte de alternâncias e flutuações emocionais, empregando da mensuração e da análise calculada para promover um saber menos amórfico, instável, irracional, e mais próximo da lógica. Através do seu texto, Kosuth esboça claramente a pretensão racional de associar a arte às ciências de lógica estrita. O seu projeto, no entanto, é, no mínimo, problemático. A cada aproximação traçada pelo artista, é mais evidente o distanciamento da arte, quase que inversamente proporcional às ciências evocadas para comparação.

Kosuth já logo revoga da arte o princípio básico de qualquer sistema calcado na racionalidade que é a noção fundamental de utilidade, através de uma série de negações; tais

como a arte não deve servir à filosofia, não deve ser utilizada como instrumento de decoração, não deve se submeter ao belo e, por fim, a assertividade última de que a arte não deve ter utilidade. A ideia racionalista de aplicabilidade de um saber como um serviço necessário para promulgação de um efeito benéfico, geralmente em sentido social, bem exemplificada pela ideia aristotélica de defesa da catarse na sua Poética, afirmando que ela serviria para manutenção do equilíbrio emocional dos cidadãos da Polis, esbarra na crença romântica de que o fim da arte é para ela mesma, de maneira tautológica. É a partir dessa condição extrema, em que a arte não serve para nada factualmente associado a uma necessidade prática, que Kosuth tenta delimitar esse espaço analítico, mas sem concretude física, da arte. A fim de estabelecer a possibilidade dela ser uma instância, ao mesmo tempo, descolada de certos parâmetros empíricos, mas que tenha uma lógica por si coerente, Kosuth emprega uma avaliação do filósofo Alfred Jules Ayer sobre a “distinção de Kant entre analítico e sintético”, segundo a qual uma proposição seria analítica quando “a sua validade depende unicamente das definições dos símbolos que ela contém, e sintética quando a sua validade é determinada pelos fatos da experiência” (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 219).

Procede citar que, para Kant, “o poder da Razão” é limitado ao conhecimento a partir dos fenômenos naturais, enquanto que, para Hegel, o próprio espírito humano é o fenômeno do conhecimento que, na sua busca pela racionalidade, encarna-se nas coisas que existem, pois só existem porque há um ser pensante que reconhece e efetiva a sua existência através de uma dupla sapiência: de si, como um ente consciente, e da natureza do fenômeno. É através da racionalização que as coisas se concretizam na realidade, aliás, que a própria realidade é reconhecida e se desenvolve. Sem essa racionalização, haveria o nada absoluto. E essa racionalização, para Hegel, não é da esfera pura, como uma mensuração simplesmente numérica de um fenômeno natural, ao exemplo da mensuração da força da gravidade empreendida autonomamente, e sim uma elaboração que ultrapassa a insciência fundamental com relação a algo e lhe agrega um valor cultural que modifica sua realidade e permite a evolução humana, dentro do seu devir histórico. Ou seja, é sim uma forma de desenvolvimento, e deve-se sempre assumir que a finalidade do racional é alcançar uma verdade mais correta, mas o caminho desse processo é tortuoso e as figuras da verdade se modificam de acordo com o espírito do seu tempo, ao sabor da racionalidade que vigora, o que é o oposto do que ocorre no ideal da ciência Kantiana. Este último, considera uma ordem que vigora e prescindir todas as coisas, a qual o homem só pode racionalizar a partir do fato que lhe é dado, como um postulado prático, mesurando-os com acuidade analítica.

A instrumentalização da racionalidade da Hegel, todavia, é multifacetada devido à própria insubmissão colocada pelo filósofo do homem com relação à natureza, ao afirmar, como já mencionado, que mesmo as piores ideias humanas sobressaem ao natural por serem expressão do seu espírito. O racional hegeliano aproxima-se da racionalidade proposta por Kosuth ao lidar com a arte, porque se permite nele a abdicação de uma verdade empiricamente verificável em prol de uma possibilidade de verdade cuja lógica só é possível de se assumir como verdadeira por uma razão que é passível de contestação, não sendo absolutamente verídica. Também é próxima ao ideal de Kosuth a perspectiva hegeliana de que o racional é uma constante necessidade de evolução. Embora Hegel defenda a mobilidade do racional, de acordo com seu período histórico, ele também incute que o dever da racionalidade é a ascense, a qual se dá pelo confronto dialético com as figuras passadas que ela assumiu, a fim de que seja *suprassumida* numa figura posterior e mais eficaz. *Suprassumir* significa justamente essa noção de conservar e, ao mesmo tempo, suprimir uma figura anterior com uma outra figura mais elevada.

Se, por exemplo, um estado de desordem passa a ter um governo ditatorial, isso pode ser visto, segundo a visão de Hegel, como uma elevação racional da organização governamental. Uma elevação que só pode se dar a partir da desordem anterior, que se condensa na figura de um momento histórico, e permite, a partir de si, a fundamentação de um novo modelo político. No caso de haver uma moção social que transforme a ditadura em uma democracia, novamente há uma conservação e repressão do estado político ditatorial anterior numa figura que é *suprassumida* pela implantação de um sistema que provê direitos mais bem distribuídos – uma evolução da racionalidade. É por isso que, como se observa em estados democráticos que passaram por ditaduras, a constante rememoração dos tempos ditatoriais precedentes se mostra necessária, dando força ao novo modelo implementado. Se, por algum motivo, a democracia cair e se voltar ao estado anterior, isso implicaria, segundo Hegel, numa regressão da racionalidade, porque ela volta a assumir a forma de uma figura já superada. Desse modo, o racional hegeliano pressupõe a necessidade de elaboração intermitente a favor de uma posteridade mais bem adequada a suprir as demandas do seu tempo, embora dê margem a inúmeras formas de encarnação nesse caminho. Ou seja, a ideia de que desenhos rupestres desempenhavam ações mágicas era uma expressão coincidente à racionalidade possível daquele tempo, do mesmo modo que sua refutação atual corresponde melhor a racionalidade de agora, e assim por diante, evoluindo em etapas que melhor deem conta das demandas existentes. Esse modo de pensar o racional se coloca, portanto, como um perpétuo autoquestionar da

racionalidade no seu contínuo *vir-a-ser*, como o é a noção de questionamento da natureza da arte, dentro do contínuo *vir-a-ser* da arte, por mais que Kosuth critique superficialmente Hegel em seu texto.

Contudo, sendo a arte uma linguagem plural, que se realiza em diversas instâncias, a partir de inúmeras predisposições diferentes, variantes em razão de cada indivíduo produtor, dos contextos e situações que a fomentam, e que não possui necessariamente, em essência, nenhuma finalidade predeterminada, a não ser para com si e para com as vontades de quem a produz, não há nenhuma razão que deliberadamente confirme que se siga o preceito, colocado por Kosuth, de que questionar a natureza da arte é o caminho mais adequado para se realizar um trabalho artístico. Fato não só comprovado pelas inúmeras manifestações de material artístico que ainda abundam o sistema cultural, nas quais não se vê nenhum esforço por parte do artista de transcender raízes já solidificadas de produção de arte, e que recebe anuência da definição Duchampiana de que a arte pode tanto ser boa quanto ser ruim, mas não deixa de ser arte. A ideia de Kosuth passa, é claro, por uma idealização da forma de se produzir e do que pode ser visto como a arte “verdadeira”. Esse princípio continua amplamente conecto ao Ideal que Hegel diz haver em cada época, segundo o qual se produz a arte, à procura de um fim libertador. Nesse caso, no entanto, é um ideal particular, e não pertence ao conjunto total societário.

Há nele, todavia, assim como em qualquer ideal, uma presença imanente do belo, tomando como belo não necessariamente a articulação formal que objetiva propiciar agradabilidade visual (embora seja claro que as obras de Kosuth, extremamente bem asseadas, a rigor não se distanciam em direção à negação da agradabilidade formal), mas sim o belo que se representa nas obras quando sua pungência conceitual permite esboçar novas perspectivas para o entendimento do que é arte, acessar uma arte mais, por assim dizer, autêntica. A contrapartida dessa racionalização, a fim de promover uma liberdade subjetiva do fazer utilitário, mecânico, sob a tutela do perene questionamento contributivo para a arte pode, no entanto, resultar, em último caso, num aprisionamento na própria proposição, tornando-a um modelo esquemático para se produzir artisticamente. Isso pode resultar na mecanicidade do fazer. Retomando o que foi afirmado por Kosuth sobre Pollock e colocando-o contra seu próprio autor, será que o importante não seria que Kosuth tivesse feito apenas uma instalação “*One and three chairs*”, elaborada com a associação entre uma cadeira, a definição do dicionário de uma cadeira e uma foto de uma cadeira, demonstrando o circuito de identificação, disparidade e

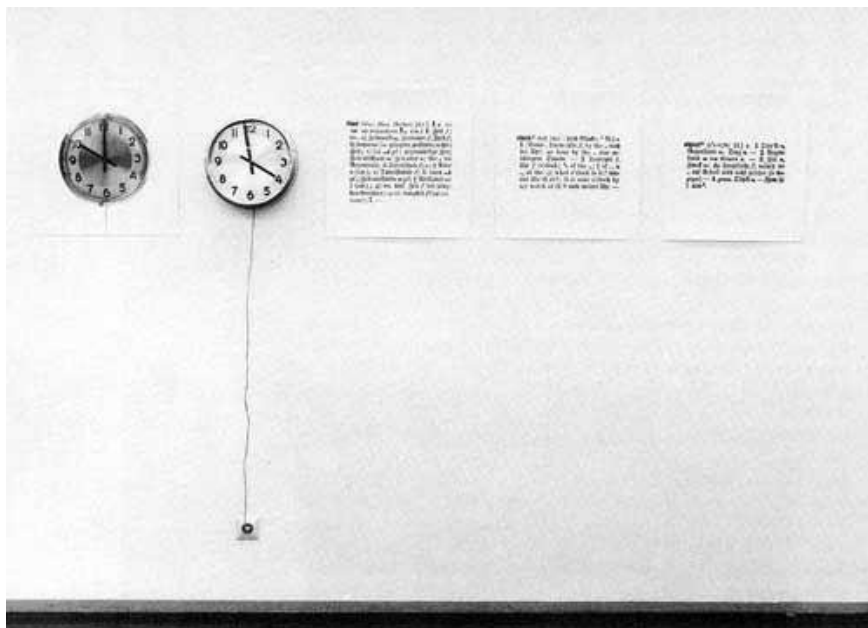
aproximação de vários termos de linguagem que se referem a um mesmo objeto, mas que as instalações seguintes seguindo o mesmo óbvio modelo “*One and three tables*” (Figura 8), ou “*One and five clocks*” (Figura 9) não seriam apenas reproduções de um método, sem acrescentar uma condição crítica na ação?

Figura 8 – KOSUTH, Joseph – *One and three tables*, 1965



Fonte: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/102.1999.a-c/>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

Figura 9 – KOSUTH, Joseph – *One and five clocks*, 1965



Fonte: <http://www.uniurb.it/Filosofia/bibliografie/Kosuth/Sito/Teoria.htm>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

Talvez essa aparente incongruência seja explicada pela forma como o artista confunde, ou, ao menos, apresenta de forma ambígua, o conceito da arte como tautologia. Seguindo a diferenciação entre proposição analítica e sintética kantiana, proposta por A.J. Ayer, Kosuth determina que “trabalhos de arte são proposições analíticas. Isto é, se vistos dentro de seu contexto – como arte – eles não fornecem nenhuma informação sobre algum fato” (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 219-220). Obviamente, parece que o que é tomado como fato, nesse caso, são fatos para além do fato da própria obra. Novamente há uma depreciação do que seria uma objetivação racionalista para a arte, em sentido de que ela se torna desconectada de qualquer obrigação ética de se reportar a algo que lhe seja externo e que, por consequência, possa ter alguma utilidade pública. Pelo contrário, ela se envolve quanto mais possível no seu espaço autônomo. Extensivamente, essa autoabsorção que constelaria em torno da ideia de uma evolução cultural da arte seria, por completo, inócua se só fosse feita em benefício da própria arte.

Não obstante, como é dito por Adorno, a arte, mesmo as mais autorreferentes, se consubstancia do material histórico de sua época, tomando como material diversas cifras subjetivas presentes no contexto cultural com as quais o artista constrói sua obra, e não apenas o material concreto, diretamente aplicado na construção da forma física da obra. É condição dialética social do movimento da Arte Conceitual que, quanto mais ele intenta voltar para a arte por si, sem referenciar-se a assuntos que não lhe são intrínsecos, mais ele está exercitando uma atividade artística sobre a base material do seu contexto histórico, ou seja, apenas naquele momento específico da história que estão disponíveis todas as ferramentas sociais para a elaboração intelectual da prática conceitual. Seguindo o modelo de Hegel, a Arte Conceitual é uma figura histórica que se efetivou na sua realidade devido a uma *suprassunção* do espírito da arte que a precede. Portanto, ela só pode se efetivar devido à conjugação fortuita das figuras dessa arte anterior. Dialeticamente, fica clara a noção de que o que mais a Arte Conceitual questiona, as formas de arte tradicionais, é do que ela mais depende para se manter como tal.

Na sua primeira definição da arte como uma tautologia, Kosuth coloca que um trabalho de arte é tautológico, “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” (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 220). Essa assunção explica a impossibilidade dela ser, por exemplo, uma proposição sintética, como ela é entendida pelo artista no texto, que tenha associação a circuitos lógicos, em razão de que a

obra de arte não pode se comprovar por lógicas incontestáveis. Não existe um critério único e universal sob o qual se pode julgar uma obra, suas intenções, seu caráter artístico. Há inúmeras possibilidades de leituras que escapam de qualquer mensuração que determine uma validade com baixa margem de erro.

Até por ter esse caráter não empírico, paradoxalmente defendido pelo próprio Kosuth (o qual talvez só seja aplicável a conceitos de produção artística que normatizam numericamente o caráter sensível, como quadros renascentistas produzidos de acordo com a razão áurea), que a afirmação do artista de que objetos de arte não fornecem nenhuma informação sobre um fato é puramente contestável. Não apenas eles fornecem informações sobre a sua própria condição enquanto uma obra, quanto podem muito bem referir-se a questões que perpassam a sua externalidade física, transformando-se em meios para discorrer sobre assuntos relativos a diversas esferas socioculturais. Não existe nenhuma comprovação empiricamente possível que atestaria essa condição que, para o artista, parece ser *sine qua non*, de o objeto não fornecer nenhuma elucidação sobre algum fato. Existe, é claro, o conceito do objeto ser mudo em essência. Tal mudez se divide em duas, interrelacionadas: uma devido ao caráter de qualquer objeto necessitar da alteridade consciente de alguém para extrair-lhe e, por consequência, conferir-lhe significado, e outra referente à mudez própria da arte, conceito explorado por Adorno, no qual a arte se negaria a transmitir, como outras ferramentas de linguagem, uma informação direta, tendo suas informações sedimentadas na sua forma física, necessitando decifração. Este último conceito encontra-se numa posição ambígua em algumas obras conceituais, visto o uso constante da linguagem escrita na sua constituição, denotando, ao mesmo tempo, a possibilidade de transmissão de uma informação por meios mais diretos, mas também a necessidade de transcender esse imediatismo, visto que a construção semântica, em geral, não está, nessas obras, presente apenas para transmitir aquilo que é diretamente observável, mas para indiciar outra significação não aparente, mas presente na totalidade de sua composição formal.

Entretanto, mesmo as obras de Kosuth, por mais herméticas que fossem à época, eram dotadas de materiais suficientes para referir-se a elementos não apenas relativos à arte, como também à implicação de objetos e de seus conceitos na vida cotidiana, ressaltada, em casos exemplares, pela exposição desses objetos em conjunto a definições de dicionários acerca de sua nomenclatura. É claro que isso se dá em contrapartida clara à sua aplicabilidade como forma artística, dentro do contexto da arte. É nesse sentido que a definição de obra de arte como uma

tautologia na “Arte depois da filosofia” encontra uma ambiguidade latente. Uma tautologia é um sistema linguístico fechado, redundante, autorreferente. Quando expõe-se que uma obra de arte é uma tautologia porque apresenta o intento do seu autor, num contexto de arte, sendo, portanto, uma definição de arte, segundo uma lógica de que o artista pode determinar o que é arte, tem-se uma tautologia em campo macro, que pode se relacionar a muitas formas de arte, como a arte é conhecida na contemporaneidade. Uma pintura muito bem representa a intenção do artista e expressa uma definição de arte, mesmo que facilmente reconhecível como arte por ser uma expressão em categoria artística tradicional. É, todavia, uma forma de tautologia em sentido amplo, porque também é uma proposição de arte apresentada num contexto que a permite ser reconhecida dessa maneira, inclusive seu próprio suporte é um contexto artístico.

No sentido mais estrito, há a tautologia como componente elementar da própria obra. Um caso emblemático é a obra “*Four Color Four Words*” (Figura 10), também do Kosuth, que, como o próprio nome já sugere, traz a apresentação em néon da frase que compõe seu título, na qual cada palavra possui uma iluminação em cor diferente. Quatro cores, quatro palavras.

Figura 10 – KOSUTH, Joseph – *Four Colors Four Words*, 1966



Fonte: <http://www.wikipaintings.org/en/joseph-kosuth/four-colors-four-words>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

Esse tipo de tautologia é o que se pode chamar de tautologia em sentido micro. É parte constitutiva fundamental da obra, um jogo direto de linguagem e de forma, uma adequação bastante intrincada entre forma e conteúdo. Não existe, entretanto, nenhuma lógica adjacente verificável que impila a necessidade de traduzir a tautologia num âmbito maior, da apresentação da arte no campo da arte, para o menor, de uma obra intrinsecamente tautológica no seu constructo. Desse modo, não se pode aferir a uma obra que seja tautológica em seu corpo físico qualquer valor maior do que outro tipo de produção. Pode-se apenas, analiticamente, verificar se a sua lógica interna está de acordo com sua proposição, como um objeto particular. O uso de uma tautologia direta como motor para produção da obra pode ser visto apenas como uma questão subjetiva de interesse do artista que, por consequência, parece tê-la transformado, projetivamente, em uma condição artística dotada de maior relevância do que lhe é possível de assumir factualmente.

Ironicamente, Hegel considera a linguagem e o conceito “sinais do Absoluto”: “o simples fato de eu poder nomear – ‘dar nome’ – a Espírito, à Alma, a Deus é o indício de uma existência que não posso negar, mesmo que eu não possa representar-me esta ideia” (JIMENEZ, Marc, 1999, p. 169-170). Deste modo, é possível perceber que, tanto mais a obra de Kosuth caminha para um relativo fechamento, mais ele concentra os esforços para encontrar uma lógica universal do fazer que considera correto para a sua arte e para a arte de modo geral, como se houvesse um ideal a ser perseguido que se estabelece na ideia do desenvolvimento conceitual. E que, quanto mais ele percebe a imaterialidade da sua lógica, inacessível a testes concretos de autenticidade incontestável, mais ele parece buscar, mesmo que refutando a necessidade de uma validação empírica para arte, uma concretização verificável logicamente, como uma espécie de aporte físico para o acesso a esse ideal espiritual da arte como uma proposta analítica. Suas obras tenderam a se tornar jogos de linguagem circulares, autorreferentes. Ali se observava uma tautologia que parecia querer se referenciar, por estranho que parece, não apenas a si, como lhe é própria, mas a ideia da arte como tautologia em sentido ulterior. O que ocorre, nessa situação, é a confrontação com a falácia circular, a qual é, de fato, um raciocínio lógico irregular, que não procede à sua própria correção. É como a tautologia no âmbito linguístico, um vício, que não provê qualquer elucidação e cujos argumentos só são validos para si e, por isso, se invalidam quando para atestar qualquer outra conotação.

Este tipo de construção encontra maior aporte na crença, do que na racionalidade, como bem ilustra determinadas construções semânticas que justificariam a existência de Deus, mas

que não possuem valor lógico, como “Deus criou todas as coisas, logo, se todas as coisas existem, Deus existe”. Por esse viés, percebe-se que, embora exista uma associação nos elementos das obras de arte de Kosuth que configurem tautologias intrínsecas, estas não são, por si, qualquer índice de validação e aprimoramento da arte, nem necessariamente da existência de um alto pensamento artístico-teórico. Reside, talvez, mais na morfologia de uma obra que escape das chancelas das categorias tradicionais, e no fato de que a experiência linguística escrita é exaltada, ao invés da linguagem figurativa, o seu valor, fazendo-a se opor, em alto grau, às linguagens tradicionais precedentes, mas não necessariamente na tautologia. Esta cabe mais a outros âmbitos que, diferentemente da aposta previamente fadada à falta de acurácia de Kosuth, ao insinuar que a arte poderia ser um sistema despido de autocontradições, são sistemas mais propícios a uma lógica interna. Sobressai-se, nesse aspecto, inclusive, menos o conceito como aglutinador geral de perspectivas artísticas, e mais a intenção particular do artista, dentro das suas próprias perspectivas, âmbito em que a lógica é muito mais maleável. Kosuth mesmo afirma que o artista analista se preocuparia com o modo “1) como a arte é capaz de desenvolver-se conceitualmente e 2) como as suas proposições são capazes de seguir logicamente esse desenvolvimento” (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 220). Ora, na heterogeneidade de possibilidades artísticas, a ideia de um desenvolvimento estreitamente lógico é muito comprometida, como bem atesta a própria diversidade de investigações artísticas empreendidas pelos próprios artistas conceituais. Se há uma relação entre as propostas, ela é o que, utilizando termos do próprio Kosuth, apropriados de Wittgenstein, se pode considerar uma relação de família. Em nível íntimo, cada perspectiva de um artista compõe uma amálgama de interpretações sensíveis, lógicas, intuitivas, etc. E o que se entende por desenvolvimento lógico de propostas concomitantemente ao desenvolvimento conceitual-lógico da arte é tão somente um indicativo referencial submerso sob inúmeras correntes de pensamento e de práxis que se entrecruzam, confrontam-se e se perpetuam.

Por gênese, é possível que Kosuth vislumbrasse na operação empreendida por Duchamp, unicamente, com os seus *readymade*, de alteração da linguagem da arte da forma de expressão para o conceito que o objeto simbolizaria, um ponto inicial, a partir do qual o desenvolvimento da arte seria retilíneo, encadeado. Essa possível forma de encadeamento cartesiana tornou-se, contudo, uma progressão sistêmica. O conceito da arte aglutinou para si tendências diversas, concepções, ampliando-se e retroalimentando-se. Embora, a cada ampliação, por retorno, ele delimite possibilidades de compreensão da matéria da arte e de

formas de produção artística, a sua autosustentação interna não é embasada em princípios associados sem contradição. E, ao invés de ser um campo logicamente consciente, ele encontra uma barreira no inefável, que é fruto da sua própria condição artística, tornando-o impossível de ser mensurado, avaliado, já que está conectado a uma disciplina que não tem delimitações demasiado concretas da sua extensão e dos seus elementos particulares. A arte está presente, do modo como é conhecida, enquanto houver um suporte social para que ela assim se realize, contudo, ela não possui axiomas maiores e mais bem delimitados, que não a necessidade de uma relativa validação dentro do seu meio. O seu campo está em mutação inesgotável, expansiva, o que é devido, em grande medida, a Duchamp e a alteração por ele promulgada, do tipo de obra para o conceito expresso.

O conceito, sob suas infinitas possibilidades de simbolização, é reserva perpétua para digressões dispersivas que lhe provenham associações significativas. Numa tentativa de superar essa contradição do conceito da arte ser, em si, amórfico, não delimitável, Kosuth lança mão de duas comparações passíveis de questionamento. A primeira é a comparação da arte tautológica com a matemática, na qual diz que “o que a arte tem em comum com a lógica e a matemática é que ela é uma tautologia; i.e., a ‘idéia de arte’ (ou o ‘trabalho de arte’) e a arte são o mesmo e podem ser apreciadas como arte sem que se saia do contexto da arte” (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 221). Ocorre perguntar qual seria exatamente o contexto da arte, levando em consideração que existe toda uma rede de instâncias interconectadas, mas que detêm autonomia entre si, que se influenciam e determinam uma noção ampla de campo da arte, variável desde o seu extrato mínimo, a obra na sua particularidade, ao contexto amplo, a sociedade como um todo em que se compreende e se suporta a existência de tal forma de arte, bem como os espaços e agente intermediários que influem diretamente na delimitação de tal concepção, como museus, galerias, curadores, historiadores da arte, etc. Convém, em contrapartida, também se perguntar qual o campo da matemática, cujas fronteiras de delimitação são, estranhamente, mais palpáveis dentro da sua abstração devido a sua característica de ajuizamento de equivalências numéricas, através da qual os resultados podem ser calculados e verificados, com rigor, seguindo seus axiomas básicos. Mesmo a comparação entre os dois, por assim dizer, campos da cultura, arte e matemática, esbarra na abordagem colocada pelo artista.

É bem verdade que a arte pode ser “apreciada como arte sem que se saia do contexto da arte”, o que até abre uma brecha para que, por outro lado, possa não se apreciar a arte no

contexto da arte, já que um objeto pode não ser entendido como obra por determinados espectadores, em virtude de suas próprias concepções sobre o que é uma obra. Entretanto, a matemática não é apreciada como matemática no campo da matemática, ela é, por si, matemática, enquanto seguir os conceitos de que se faz o seu próprio saber, enquanto seguir suas regras intrínsecas. A matemática não permite, por exemplo, o caráter opinativo e designativo que determina se um objeto é arte, ou se é bom. O juízo do bom na matemática é universal. O bom é o resultado correto, corrigido sob os parâmetros de validação que a matéria matemática possui. Já a arte permite debates que embora possam repousar em lógicas discursivas e procurar um saber mais correto, mais adequado, eles não são corrigíveis universalmente em acordo a fatores comuns a todas as obras. Sua lógica é multifacetada, conflitiva, ressignificante.

Em uma comparação mais adiante no texto, um campo de dentro da matemática, através dos dizeres de Ayer, é que é invocado como analogia para a arte, a saber a geometria. Ayer coloca que a geometria, em si, não diz respeito ao espaço físico e que o que lhe concerne são as relações numéricas abstratas estabelecidas dentro da sua própria lógica interna. A geometria não é falsa porque ela não é autocontraditória. Sua aplicabilidade no espaço concreto é mero resultado de ser um sistema puramente lógico. Mais uma vez estabelece-se uma disparidade de equivalência entre os termos colocados em comparação. Por um lado, tem-se a geometria, fechada em suas assunções que encontram completa funcionalidade para calcular e prever, sob relações aritméticas, o espaço ficcional e, por extensão, o espaço real. Por outro, tem-se a arte na perspectiva de Kosuth, campo analítico, extrínseco ao constructo da arte, que não deve se submeter às necessidades da estética, relegadas ao gosto e a beleza, não devendo, portanto, assumir uma postura visual, nem mesmo filosófica (“pois no caráter único da arte está a capacidade de permanecer alheia aos julgamentos filosóficos” (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 225)), mas que mantém-se sob uma existência imanente, servindo-se ao seu próprio bem. Essa visão tem muito menos de racionalidade num sentido científico, e muito mais de uma romanização, da “arte pela arte”, despida de contatos com instrumentos de validação factuais, como museus, galerias, e regulada por um sistema lógico aparentemente espiritual de si. Ou seja, a arte no espírito da arte.

A única exigência da arte é com a arte. Arte é a definição de arte. (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 226).

2.2 A Dialética Mítica do Conceitualismo

No livro “Dialética do esclarecimento”, os filósofos Adorno e Horkheimer empreendem uma análise crítica do mito da racionalização ocidental na história recente, calcado na ideia científica de mensuração numérica dos fenômenos, a qual permitiria a sua compreensão de maneira imparcial e correta, ao passo que alija progressivamente faculdades espirituais, míticas, etc. dos indivíduos. Segundo os autores, o processo de esclarecimento é resultado de uma necessidade de dominar fenômenos naturais sobre os quais o ser humano não tem controle e, por sua vastidão e força incomensurável, teme. Essa tentativa de dominação se dá a partir da instituição de determinado saber. Nesse sentido, inusitadamente, o próprio mito grego já seria um processo esquemático de racionalização, com base em outra lógica de constituição que não a ciência, relativa às relações das divindades entre si e com o plano terreno, a qual promoveria explicação a coisas para as quais a fragilidade humanas seria inapta à compreensão. O objetivo de tornar os seres humanos cientes da dinâmica por detrás das forças naturais é colocado, através da mitificação, num processo em que situações e formas de interação conviviais humanas são projetadas, imantadas de sobrenaturalidade, na composição de histórias divinas.

A formulação mitológica apresenta-se como um reflexo de angústias humanas em relação ao natural, sob uma forma que permite que haja certo controle dos imprevistos e acidentes que lhe são associados, através da explicação mítica. Se antes, a própria natureza, como tal, era dotada de sua particularidade mágica, agora há a ela se sobrepõem seres sobre-humanos cujas ações influem diretamente nos fenômenos e que, portanto, controlam esses fenômenos. Seres que, em contrapartida, respondem diretamente às ações dos humanos comuns. A dialética da racionalização implica, todavia, numa subsequente prisão metodológica. Ao passo que a ideia da racionalização é libertar os seres humanos da aflitiva e inapreensível submissão aos acontecimentos naturais, o resultado do empreendimento é a necessidade de se submeter, progressivamente, a outra forma de dominação delimitada pela constituição do saber.

No caso da mitologia, se, por um lado, as crenças e histórias proveem respostas para determinadas situações, por outro, é necessário que se submeta a doutrina mitológica, seguindo práticas e preceitos que tanto libertam o ser da incompreensão com relação a eventos que o afligem, quanto ressaltam que esse compreender está associado à adequação a uma dinâmica mítica, que modula a vivência social. Sob a ótica escravo-senhor, de que reconhecer o poder é, também, conservá-lo para si, ao se reconhecer determinado poder de uma entidade, estabelece-

se, por oposição, que o sujeito detém também um poder por reconhecê-lo. Ao se outorgar a existência das divindades, substitui-se a submissão ao natural pela submissão às concepções e crenças de que é feita e coordenada a mitologia.

A ciência, por seu lado, tal qual o mito, é fundadora de uma base ordenada que visa quantificar totalitariamente o conjunto de fenômenos dentro dos quais se encadeia a vida. Mas quer se diferir do mito por sua pretensa imparcialidade, já que o primeiro se funda em histórias não verificáveis. Para atingir esse caráter imparcial, o meio empregado pela ciência é a razão numérica, despida dos pormenores da influência negativa inconsistente do caráter mitológico, reflexo das paixões humanas. Tem-se, portanto, um modelo de produção intelectual que visa desconstruir todas as conotações míticas, desprovê-las de sentido e desvendar esquematicamente a realidade a partir de relações de igualdade, sem que haja margem para dúvidas que possam levar a humanidade incorrer a alguma superstição. Para os autores, há tanto no mito quanto nesse modelo sistemático de abstração equacionária, um modelo teórico organizador do pensamento para lidar com a natureza. Diferenciam-se, entretanto, na ordem do respaldo técnico utilizado para criação dos seus modelos. Se o mito é projetivo de flutuações emocionais humanas, a ciência é o projeto da razão instrumental, construída a partir do ideal de procedimentos mensuráveis e inequívocos.

Num aspecto inusitado do texto, os autores sugerem que o esforço da ciência em se ver livre da superstição mitológica resulta na criação de uma nova mitologia, regulada pelas relações em cadeia quantificáveis que, se por um lado, explicam os fenômenos sem que se recorra a confabulações dispersivas e incorretas, por outro, exclui demais formas de pensamento que não se enquadrem nos seus parâmetros. Consequentemente, o que se tem é novamente uma submissão a uma determinada forma absoluta de ordenar a compreensão da natureza que desqualifica outras potências intelectuais, legando-as a qualidade de poesia, digressões imaginativas, fantasia. Como a base da racionalização, sob esta condição numérica, prevista e passível de correção, é o procedimento eficaz, o pensamento torna-se demasiado factual e utilitário, reduzindo o ser ao que os autores chamam de uma “coisa para pensar”, o qual pode, inclusive, ser substituído por instrumentos tecnológicos mais eficientes.

A tendência autoritária científica é instituída pela necessidade de, assim como no mito, banir pensamentos que se divergem de sua lógica funcional. Se há uma forma de contabilizar a verdade, perspectivas que não podem ser comprovados pelo seu método são logicamente, por

uma lei de economia, questões pouco relevantes para estudo, e legadas a outras áreas, as quais não podem reivindicar o status de conhecimento. Por esse viés, a arte e religião não têm sequer o direito de se considerarem um saber, são antes apenas atividades sociais, mas incapazes de expressar alguma verdade concreta, determinada pela lógica de um sistema tido como infalível, desprovido de contradições. Se o transgressor do mito é o herege, o transgressor da ciência é o insensato. E, nessa condição, obediente ao ideal da observação, classificação, mensuração do fenômeno, estabelece-se um limite fundamental para a atividade do intelecto, além do qual há invalidez e inconclusividade. Diferentemente da essência espiritual hegeliana que considera o espírito humano capaz de encarnar nas próprias coisas, há a volta à fenomenologia kantiana, que opera através do que é relativo à observação factual. O saber aprisionado sob a doutrina científica da verdade absoluta transforma, portanto, o ser num prisioneiro de certas medidas recorrentes, e qualquer possibilidade de uma possível verdade que escapa à tutela da ordem lógica matemática não poderá ser considerada para além de uma verdade particular.

O saber que Kosuth compõe no texto “A arte depois da filosofia” a respeito de práticas artísticas e da própria arte em si, como uma disciplina autônoma, é dubio o suficiente para ora se alinhar com formas de saber mitológicas, ora tentar se embasar em métodos científicos, sem, contudo, estar efetivamente relacionado a nenhum dos dois. É clara a necessidade do artista de fugir de inconsistências, da intuição, de superstições acerca do objeto da arte, procurando fazer com que ele se alinhe à verdade matemática, científica. O empreendimento, no entanto, é autocontraditório e invalidado pela própria inviabilidade lógica de transformar um organismo dispersivo em um instrumento completamente racional. E, nesse sentido, como é próprio do progressivo esclarecimento, quanto mais tenta-se escapar ao mito, mais se cai novamente noutro mito. A diferença se dá porque, enquanto o procedimento mitológico esforçou-se para retirar o ser da submissão ao evento natural e o levou a se incorrer no mito, e enquanto a ciência buscou sair do mito levando à conseqüente submissão à ciência, o que ocorre na análise de Kosuth é que, quanto mais ele tenta sair de um mito e aproximar-se da ciência, mais ele retorna ao mito. Isso ocorre em duas instâncias; ao tentar esclarecer a arte, ele se aprisiona na sua forma de esclarecimento, a qual é insuficiente para abarcar tudo o que se relaciona à arte em suas mais variadas possibilidades de entendimento e de prática; e sua racionalização, ao invés de efetivamente produzir um pensamento racional, cria o mito da racionalização na arte.

Há, como em toda forma de racionalização, uma pretensão ao absoluto, a uma verdade, mas essa verdade não é validada por uma função de determinação positiva, ou seja, Kosuth

mais exclui o que não é próprio da arte, do que estabelece o que lhe é próprio. Desta forma, a arte não concerne à estética, não concerne à visualidade, não concerne às linguagens tradicionais, nem concerne aos resíduos objetivos de práticas artísticas pioneiras. Ela paira para além dessas particularidades a ela associadas. Mas, ao mesmo tempo, o artista quer colocá-la como um sistema analítico, sob o entendimento do analítico kantiano provido por determinadas passagens de textos de Ayer, nas quais os exemplos apresentados são sistemas que não possuem contradições. A essência da arte, nesse interstício entre objeto sensível e objeto ideal, é uma como que um suporte *extramatérico*, intelectual e, não obstante, universal, para configurar o que ele chama de “valor intrínseco” da arte. Mas este não se encontra no constructo, e sim no próprio espírito da arte. Para formular uma espécie de solução para intangibilidade da arte e para o fato dela se demonstrar um sistema autocentrado, mas que necessita do mínimo suporte objetivo para existir, Kosuth cria camadas tautológicas que vão do âmago da arte imaterial até a constituição física do objeto artístico.

Nesse ciclo progressivo, há a arte com tal, sistema analítico não verificável empiricamente, mas livre de contradições, cuja natureza deve ser questionada no ato de pensar a obra, mas que, por esse questionamento da natureza resultar em acréscimo à natureza da arte, cada oposição é assimilada e mantém o sistema dialeticamente progressista. Há o contexto da arte. Embora o artista não defina claramente o que implica esse contexto da arte, é possível assumir que, ainda que a figura desse contexto possa ser idealizada na construção do raciocínio do artista, existe também o aporte físico do contexto da arte, nem que seja algo não-objetivo, como a sociedade em que ela existe da maneira como é entendida, afora instâncias objetivas – galeria, museus, etc. E há, por fim, o constructo artístico como tautologia, ilustrado por diversas obras de Kosuth que, sob a demanda e tentativa de não se referenciar a nenhum fato externo, são autodefinidas, autoreferenciais, etc. Ou seja, seus elementos são objetivamente montados para dizer apenas sobre o que lhe é intrínseco.

Esses três níveis, delineados no texto de maneira dispersa, que, quando ajuntados, apontam para uma ordenação progressiva, quer seja do mais subjetivo ao mais objetivo, ou vice-versa, parecem encadear-se, sob a ótica de Kosuth, como níveis comunicantes. Ao fazer uma tautologia física, como a obra “*Four Words Four Colors*”, seria possível conectar-se à tautologia analítica do sistema da arte no seu extracampo. É uma sistemática religiosa, em que ações terrenas, concretas, influem em algo metafísico, como os rituais empreendidos por cada seita; a tautologia na obra influiria na metafísica do campo tautológico da arte. Ocorre que a

tautologia entre palavras e forma física exposta na obra diz respeito a si, e não necessariamente representa a melhor maneira de se conectar a esse sistema além-físico. Não necessariamente, porque o modo como a obra pode ser metabolizada pelo sistema da arte, nesse caso, entidades físicas, desde artistas, público, curadores, críticos, museus, etc., que lhe filtram e fornecem características valorativas, pode lhe conferir inúmeros *status*. E, nesse caso, é um valor além do seu valor intrínseco, promovendo-a, por exemplo, a qualidade de objeto inestimável, propiciando-lhe valor cultural, etc. Esse valor cultural é de grande importância para que a obra seja de significação para o meio e, em contrapartida, tenha a sua significação alçada ao posto de um ideal artístico válido, o qual se conjuga a diversos outros ideais de que é composta toda a essência da idealidade da arte. Ideais de formas de concepção artística que se aglutinam sob a chancela do que é arte num nível que, embora tenha aporte nas obras, está no plano *extrassensível*.

O ideal da arte na modernidade e, por consequência, na pós-modernidade, como bem colocado por Hegel, não é uno, e sim uma rede subjetiva de ações particulares cujo único absoluto é a pluralidade. Nas elucubrações de Kosuth, todavia, há sim um ideal que, embora seja seu ponto de vista particular, possui a qualidade totalitária observada por Adorno e Horkheimer nos processos de racionalização. Isso se ilustra não apenas pelo fato do artista estabelecer um aparente racionalismo conceitual para arte, como também pelo alijamento de outras formas de produção artística e de outros artistas que não compartilhem das suas perspectivas, em alguns casos de maneira pouco elegante, como no caso de Richard Serra, tachado de primitivo por ter dado a seguinte declaração: “Eu não faço arte. [...] Estou empenhado em uma atividade; se alguém quiser chama-la de arte, é problema seu, mas não cabe a mim decidir isso. Essas coisas são consideradas depois” (SERRA, Richard apud KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 222).

Entende-se o inconformismo de Kosuth com relação à declaração de Serra. Sendo um artista que defende que considerações intelectuais sobre o fazer artístico e sobre as implicações desse fazer sejam tomadas *a priori*, bem como defende a autonomia do artista de expressar suas intenções na obra, e de, ao modo de Duchamp, definir por si que determinado objeto possa ser arte (embora, contraditoriamente, exclua as intenções autônomas de muitos artistas, expressadas em suas obras quando não as considera dignas conceitualmente), é compreensível que a posição de Serra, notadamente embasada no que ocorre *a posteriori* com o objeto, se ele é aceito como obra ou não no seu meio, seja incômoda.

Mas, talvez, seria justo atentar que, a despeito da pretensão de Kosuth de instaurar uma qualidade racional não-empírica para a produção artística, o fatual, pode, em muitos casos, sobressair-se como índice maior de racionalismo na compreensão de determinada sistemática sociocultural. Desta forma, vê-se que uma obra só é efetivamente considerada obra de arte quando aceita factualmente por instâncias com poder de aferir a ela tal condição. E que essa verificação e aceitação, em geral, acontece posteriormente à sua produção.

Paradoxalmente, essa própria qualidade de outorgar valor a existência de um objeto como obra em seguida à sua existência é apropriada por Kosuth na parte II do seu texto. Como que instituísse uma doutrina do saber artístico, do modo de praticar conceitualmente a arte, o artista analisa seus pares, determinando, sob o seu entendimento, quais estão produzindo “verdadeiramente” arte, em acordo à sua ótica de Arte Conceitual. Como uma perspectiva individual que se supõe universal, o artista utiliza da instrumentalização de uma razão muito subjetiva para configurar suas determinações, dotadas de inconsistências, tais como ao mesmo tempo preocupar-se e não preocupar-se com a morfologia da obra. O artista atesta que seria uma falácia assumir como conceitual uma obra que siga a tendência morfológica conceitual, ou seja, aquela obra que não se enquadre em categorias tradicionais e que claramente não tenha um apelo visual. Todavia, fica evidente que há uma importância da *antiform* como um viés estranhamente concreto para acesso ao conceitualismo, fato notável pela exclusão de obras formalistas que poderiam facilmente se enquadrar numa concepção, ou mesmo numa gênese conceitual, como a famosa pintura “*La trahison des images*” (Figura 11), de Magritte.

Figura 11 – MAGRITTE, René - *La trahison des images*, 1928-29



Kosuth também fala de uma arte puramente conceitual, vista, pela primeira vez, nas obras de Terry Artkinson e Michael Baldwin. É, obviamente, complicado entender o que ele quer dizer com arte “puramente conceitual”. Até porque a obra desses artistas é plural e, como pode ser antevisto por uma declaração do próprio Kosuth no início do seu texto, quando ele fala da existência de argumentos para a sua própria arte que, por extensão, podem fornecer entendimentos mais claros do termo “Arte Conceitual” (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 213), está-se num âmbito que tem muito da individualidade do artista, projetiva e, por certo, mítica qual o processo de esclarecimento antigo, mas cuja projeção é individual e não social. Essa individualidade, entretanto, se estende para o absoluto de um projeto universal para a Arte Conceitual, através do qual artistas e práticas são filtrados, delineando um campo de distinção entre conceitualistas e demais, sob o termo romântico do puro.

Vê-se, assim, uma intolerância similar à que Adorno e Horkheimer associam, por exemplo, à condição matemática científica, em que todo pensamento que diverge de uma linha fundamental da aplicabilidade lógica do cálculo é tido como inútil. Todavia, os parâmetros lógicos do que poderia ser Arte Conceitual não estão claramente definidos, suportando muitas perspectivas. Nesse sentido, sem a possibilidade de uma verificação com acuidade do que é efetivamente conceitual, volta-se a uma razão mitológica que é própria do âmbito da sacralidade, em que o território sacro é demarcado, segundo simbologias próprias que determinam as dicotomias entre puro/impuro, sagrado/profano. Intuito segregativo altamente evidenciado pela qualidade do “*puro*” atestada a algumas obras pelo artista. O puramente conceitual é tão abstrato, no sentido original do termo, de abstrair, do latim *abstrahere*, significando separação, divisão, que torna o pensamento unilateral, desconsiderando, talvez, a concretude da complexidade de perspectivas variantes e variadas acerca de um mesmo objeto. Ele tende mais para o gosto do que é o puramente conceitual, do que para a crítica, em virtude que a crítica talvez se concentraria não em delimitar o “*puro*”, mas em problematizar o que poderia ser “*puro*”. Ao designar o puro, sem evidenciar argumentos que defendam tal condição, fica clara a afinidade do artista com tais práticas, mas não necessariamente a sua “*pureza*”.

As contradições presentes no texto de Kosuth, entretanto, não devem desmerecer aspectos importantes presente nele que influíram decisivamente na construção de novas percepções de se fazer e entender o objeto artístico. Na parte do texto denominada “Arte Conceitual e arte recente”, o artista exprime uma definição menos pretenciosa dos que as

proposições anteriores sobre o que seria a Arte Conceitual, determinando que ela “se trata de uma investigação sobre os fundamentos do conceito de ‘arte’, no sentido que ele acabou adquirindo” (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 227). Essa definição, despida da necessidade de correlação com a matemática, associada a uma predisposição à investigação do que significa a arte, é um critério que viria a ser tomada como imprescindível para a prática de inúmeros artistas. E, embora não seja um critério absoluto, cujo uso possa determinar a qualidade de uma obra em suas mais diversas camadas de significação e diálogo com a realidade, a investigação do que representa o conceito da própria arte é, sem dúvida, de suma importância para o seu desenvolvimento. Ela permite que novas práticas possam coexistir, questionar, problematizar e reinterpretar práticas antigas, criando, desse modo, uma marcha contínua de autocrítica que eleva a produção cultural, retirando-a de uma propensão inercial de se realizar em formas recorrentes. Também afirma certo caráter ético do autor para com o desenvolvimento do seu meio de expressão, tomando meio como a arte em geral, e não uma linguagem artística específica.

Sob a demanda de agir intelectualmente, pensando os fundamentos do conceito de arte, o artista é convidado a demonstrar maior consciência e responsabilidade no trabalho da arte, ao invés de assumir uma produção puramente intuitiva, despreocupada com relação ao significado que ela terá para o conjunto precedente que construiu até então os termos de como se vê a arte. Exige-se dele mais do que habilidade técnica, mas a condição de se tornar um ser que considera ativamente o que significa produzir arte. Um ideal que viria a ser enfatizado por Adorno, em sua estética, ao afirmar que *toda nova obra deve servir como crítica do conjunto das anteriores*. Coincidentemente, a estética de Adorno foi publicada no mesmo ano do texto de Kosuth, por motivo do falecimento do filósofo, e, embora seja possível que ambos não tenham recebido qualquer tipo de mútua influência, o conceito *extraconceitual* da arte como uma espécie de análise crítica de obras precedentes ganhou força. A diferença talvez esteja no modo como essa crítica se cristaliza. Se, para Kosuth, ela se dá com inclinação total para intelectualidade, não raro dispensando a prática ou relegando ela a um segundo plano, de ordem quase residual, para Adorno, ela só se consolida quando imbricada e apresentada no constructo da obra. É claro, Adorno não se interessa pela arte “puramente conceitual”, mas por um conjunto de práticas e preceitos variados que constituem e que são constituidoras do que se pode denominar objeto artístico. Isso, contudo, é somente um viés que demonstra uma leve disparidade de percepção valorativa e instauradora da ideia da arte como crítica de si entre o filósofo e os ideias conceituais. Pragmaticamente, o conceito de Adorno se sobressai. Para o meio da arte em geral,

as críticas propostas pela Arte Conceitual às artes precedentes, de fato, só se consolidam na apresentação física da obra, ainda que esta seja o máximo imaterial, como um texto. Conceitualmente, todavia, essa ultrapassagem crítica é marcada pelo processo intelectual que se desencadeia anteriormente à produção final da obra.

Em outro aspecto, também é de importância o emprego da construção semântica “no sentido que ela acabou adquirindo”, que o artista usa para se referir à arte. Demonstra que o conceito de arte é completamente sujeito às vicissitudes históricas da humanidade e que, contrariando o que ele havia dito pouco antes, a arte não existe apenas para o seu próprio bem, mas sim existe pelo bem de um contexto que a permite existir e a incita a assumir determinada configuração, em razão do espírito do homem de determinada época. Esse espírito configura a sua utilidade, o seu significado. Como exposto numa epígrafe empregada por Kosuth no seu texto, escrita por Wittgenstein, “o significado é o uso.” (WITTGENSTEIN, Ludwig apud KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 213). E o uso que Kosuth determina para a arte é, em determinado momento, literalmente espiritual. Talvez notando que o seu racionalismo conceitual prescindia de qualquer utilidade objetivamente verificável, como ocorre numa relação racionalista tradicional, numa das passagens mais inusitadas do seu texto, Kosuth expõe o seguinte

Nesse período [da história] do homem, depois da filosofia e da religião, a arte talvez possa ser um esforço capaz de preencher aquilo que outra época chamou de necessidades espirituais do homem (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 225).

E, não obstante, ele acabou por conceber uma mitologia analítica e uma conceitualização espiritual para a arte.

CAPÍTULO 3

AURA CONCEITUAL E CONCEITO TRANSCENDENTAL

3.1. O Reestabelecimento de um “Valor de Culto”

O capítulo relativo à Arte Conceitual do livro “*Writing On The Wall*”, de Simon Morley, inicia-se apresentando uma obra de Robert Barry, exposta em 1969, que consistia em duas peças de papel colocadas na porta da *Art & Project Gallery*, de Amsterdam, contendo os seguintes dizeres: “*During the exhibition the gallery will be closed*”¹⁴ (Figura 12 – Reprodução do modelo do aviso). Ao público, a galeria mostrava-se, portanto, advertidamente fechada, encerrando qualquer possibilidade de contato com supostas obras que poderiam encontra-se em seu interior. Todavia, o que se apresentava, a princípio, como recusa era, em verdade, a própria obra que, ao se apropriar da construção formal de um aviso, sem relacionar-se a uma tipologia estética associável a linguagens de expressão reconhecidamente artísticas, operava subversões entre as expectativas usualmente atribuídas às obras de arte e a sua forma expositiva tradicional.

Figura 12 – BARRY, Robert – *During the exhibition the gallery will be closed*, 1969



Fonte: <http://www.specificobject.com/projects/gallery-closed/#.UvVChOn-s5s>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

¹⁴ Durante a exposição, a galeria ficará fechada (Tradução do autor).

Por dispor-se de um modelo de formatação cujas características estão próximas às aplicadas em notas de recados cotidianas, sem qualquer pormenor que lhe infrinja uma conotação fora do comum, o caráter sensível, relacionado a materiais e modelos de expressão cuja aplicação sozinha já denotaria status de arte ao objeto, é alijado, fundindo o aviso à pluralidade genérica de signos visuais presentes no contexto urbano em que ele se encontra. Essa fusão é alimentada pela dinâmica expositiva escolhida. Ao invés de apresentado dentro de um contexto expositivo habitual, o aviso está fora da galeria, mas, ainda assim, é um objeto em exposição.

Deste modo, como um ponto que concentra e emana ambiguidades perceptivas, o aviso é, ao mesmo tempo, um objeto comunicacional, que parece exercer uma função utilitária específica dentro da dinâmica social do seu contexto, fornecendo a informação de que a galeria se encontrará fechada durante a exibição, e também é uma obra de arte. Ele está exposto, mas sua exposição ocorre na parte de fora da arquitetura do espaço expositivo. Ele próprio está fora da galeria. Por fim, ele é a própria obra, mas parece colocar-se como uma barreira para o contato com outros objetos artísticos, que poderiam ser mais melhor entendidos como obras de arte, segundo o senso comum, e que poderiam estar dentro da galeria.

A recusa perpetrada pela instauração dessa proposta se dá em dois âmbitos consonantes; no primeiro, ela nega a tradição artística como modelo de autenticidade formal da arte; no segundo, recusa-se a entregar ao visitante essa tradição, com a qual ele já está habituado, e pela qual deseja, como forma de satisfazer o seu ideal de contato com uma obra de arte. Entretanto, o próprio aviso, por mais inteligível linguisticamente que seja, coloca-se como um enigma devido ao próprio modo de construção da sua sentença, em que as duas informações transmitidas parecem compor-se de uma contradição lógica. À informação de que a galeria encontra-se num período de exibição, confronta-se a informação de que ela se encontrará fechada durante esse período.

Embora os preceitos da crítica do juízo do gosto kantiana sejam relativos às obras de cunho formalista e tenham, por objetivo, o entendimento e a proposição de determinadas faculdades apreensivas que fomentam a leitura do belo, o conceito de “comprazimento desinteressado” pode ser apropriado para traçar um paralelo com o modo como a obra de Robert Barry pode ser assimilada. Em Kant, a reflexão acerca do gosto, quando no contato com uma

produção plástica, é distinguida a partir de uma dupla segregação: com relação ao aprazimento sensorial direto que a obra pode suscitar e com relação à adequação ao conceito do bom. Essa dupla distinção fornece as bases para se estabelecer um juízo do gosto com certo grau de caráter científico.

Desta forma, as percepções sensoriais não se incluem na crítica estética porque elas são do domínio da pura percepção, no seu teor emocional e irrefletido. Já o “bom” seria aquilo que apraz a um conceito específico, de acordo a um intuito utilitário. O “bom” está, nesse caso, na ordem do funcional. Se algo atende a um propósito específico, ele é “bom” porque é uma resposta adequada a esse interesse de uso, mediado pela razão, escapando também da esfera estética, visto que as obras são um fim sem fim, ou um fim em si. Assim, quando determinada construção formal é aprazível somente à percepção, constitui-se um elo de interesse entre o elemento que institui tal comprazimento e a vontade pelo que é diretamente aprazível. Esse interesse imediato do sujeito impede a viabilização de uma leitura ampla do objeto artístico, visto que a pessoa se focará em determinado elemento da obra do qual espera obter satisfação. Quando isso acontece, não há a possibilidade da compreensão do belo a partir da assimilação de complexidade de elementos articulados de que o trabalho artístico é composto, em que diversos componentes, subjetivos e materiais, se integralizam de modo a constituir a sua unidade. A leitura é sempre direcionada pelo imediatismo sensorial do que suscita aprazimento, em virtude de que a sensação adere ao objeto que lhe desperta.

Um exemplo que ilustra essa circunstância apreensiva poderia ser o de uma pessoa que relaciona invariavelmente a ideia de pintura a somente um tipo de pintura, a pintura figurativa e paisagista, demandando esses predicados pictóricos em razão de um anseio inconsciente por um sentimento passadista, nostálgico, relativo à paisagens que remetem à sua infância. Sempre que essa pessoa for a uma exposição de pinturas, procurará reviver esse sentimento acerca do seu passado, procurando por aquelas pinturas que atenda àquelas expectativas formais já previamente estabelecidas. Nesse caso, esse interesse é tão mobilizador que inviabiliza a apreensão de outras formas de pintura para esse indivíduo.

O “comprazimento desinteressado” implica exatamente nas atitudes de negar-se à satisfação imediatista e à focalização da expectativa para um aspecto determinado da obra do qual se espera obter satisfação. Todavia, antes de tudo, para que ele seja empreendido, a obra necessita afirmar-se a si como arte, negando o conceito racional do “bom” associado a uma

ordem de funcionalidade objetiva, o que viabiliza um distanciamento admirativo e, portanto, uma abertura estética, permitindo ao interlocutor vislumbrar a sua complexidade enquanto forma. O “comprazimento desinteressado” permite, por extensão, a *voz universal*, que é a potencialidade de universalização de determinado dado informativo, tornando possível que a assimilação reflexiva da beleza de determinada obra seja compartilhada aos semelhantes, os quais poderão compactuar com essa definição ou não, ao passo que as sensações permanecem intrínsecas ao sujeito e intransferíveis ao próximo. Embora, aparentemente, pelo próprio termo “desinteressado” que integra a sua definição habitual, o “comprazimento desinteressado” tenda a ser visto como uma espécie de contemplação passiva do objeto artístico, ele é, de fato, um exercício ativo de abdicação de determinadas expectativas e interesses objetivos com relação ao objeto exposto, em prol de uma possibilidade de reconstrução conceitual, pelas vias da reflexão, em que os interesses particulares são ultrapassados e se pode alcançar o extrato do belo na obra na sua unidade completa, através da elaboração intelectual.

Emblemáticos são exemplos daqueles que, ao entrar em contato com certas obras, procuram justamente satisfazer a sua percepção por parâmetros objetivos, ainda que nem sempre inteiramente conscientes, do que consideram adequado à sua subjetividade e que lhes é aprazível, como a busca por uma bela representação, ou mesmo por uma recuperação particular de certa imagem da sua subjetividade, como posto no exemplo anterior. O que o “comprazimento desinteressado” visa é que se busque ativamente despir, ao máximo, dessa tendência de procurar na obra uma adequação a determinado aspecto da subjetividade, para vê-la de modo menos particularizado, e mais apto a assimilá-la na sua totalidade, de maneira conscientemente reflexiva.

No caso da obra de Robert Barry, todo o interesse canalizado para a contemplação de obras em categorias tradicionais, acumulado retroativamente por séculos de construção histórica da arte dentro de linguagens de expressão estritas que, por contrapartida, são disseminadas como formas válidas de arte no meio sociocultural, incutindo naqueles que vivem nesse meio os ideais de expressões artísticas, encontra a fria barreira do aviso de inacessibilidade à galeria. Tendo um modelo de apreensão mental já completamente determinado por esses ideais categóricos de arte, é necessário que se exerça justamente uma torção perceptiva equivalente à proposta pelo conceito de “comprazimento desinteressado”, a fim de que o cartaz de Barry seja lido como a própria obra. Nesse sentido, necessita-se que, primeiro, se abdique da expectativa pelo encontro com determinadas linguagens já facilmente

reconhecíveis como arte, de modo que se possa atentar para a possibilidade de um objeto aparentemente banal ser uma obra. Também é necessário que se abdique da aparente racionalidade utilitária presente na obra para que o cartaz não seja entendido apenas como um mero aviso corriqueiro. Ou seja, é imprescindível que o “bom” não seja determinante como índice de qualidade para o objeto como prestador de um serviço comunicacional, e também não se deve reter-se à orientação perceptiva embasada na forma habitual de como a arte é trabalhada e trazida a público.

Despindo-se desses interesses imediatos, pode-se concluir que aqueles cartazes, por mais obtuso que seja a sua apresentação fora da galeria, indicando que a galeria está fechada, são a própria obra. E que, não apenas os cartazes são a obra, mas como toda a articulação elementar subjacente a eles, na qual se inclui o fato da galeria estar fechada, a comunicação da sua inacessibilidade ao público, a inversão do modo de exposição (em geral, expõem-se as obras dentro da galeria), assim como a própria exposição do público à ideia de que ele não terá a possibilidade de adentrar a construção arquitetônica do espaço expositivo – como se houvesse algo que não lhes é de direito ver. A negação é a experiência da arte, na própria forma de uma restrição expositiva.

Esse tipo de construção morfológica de obras em que a obra tanto se apresenta como um objeto artístico, como indica, de alguma forma, dentro da sua constituição, a possível existência de algo mais, para além do que é apresentado, mas que não é acessível ao público comum, tornou-se muito frequente entre os artistas que integraram a corrente artística conceitual. São obras que trazem estímulos, em geral escritos, ao espectador, a fim de atentá-lo para algo que está velado, indisponível ao seu contato. Nesse jogo visual da revelação da indisponibilidade, elas aparentam emular uma espécie de aura secreta de um conteúdo que seria o verdadeiro, e que apenas está disponível aos seus autores. Ao passo que, de fato, o próprio segredo, apresentado na forma física da obra, é o seu verdadeiro conteúdo, exercendo a função de abdicar da materialidade da arte, a favor da leitura e, inversamente, remeter a uma materialidade escondida, através do uso das palavras. Outro caso exemplar desse tipo de procedimento é a obra de Mel Ramsden, dotada de várias versões, feitas entre 1967 e 1968, todas elas intituladas “*Secret Painting*” (Figura 13).

Embora os tamanhos dos objetos que a compõem se alterem entre algumas versões, sua essência formal é a apresentação de uma tela de pintura, ora pintada de preto chapado, ora de

branco chapado, ao lado de uma reprodução fotográfica quadrada cuja cor, também chapada, é inversa à da pintura. Quando a pintura é toda branca, a fotografia é preta e quando a pintura é preta, a fotografia é branca. Essa fotografia contém os seguintes dizeres: “*The content of this painting is invisible; the character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist*”¹⁵.

Figura 13 – RAMSDEN, Mel – *Secret Painting*, 1967 – 1968



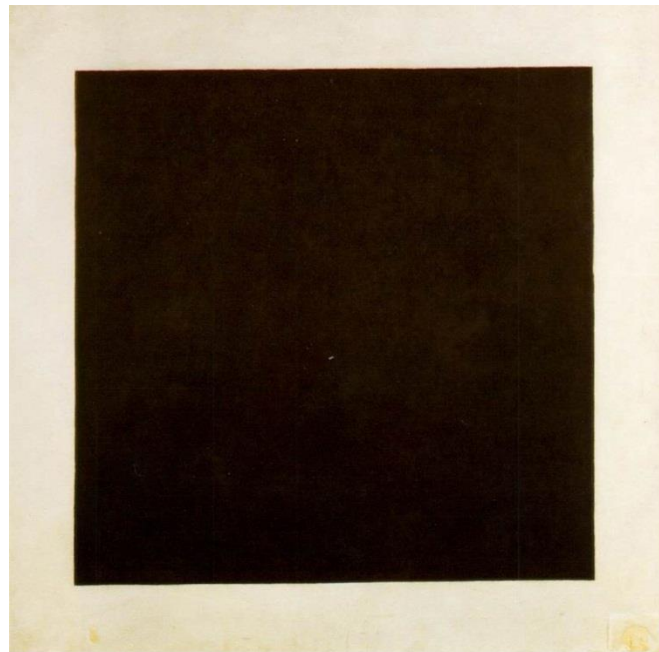
Fonte: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/30.2003.a-b/>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

Mais ainda do que na obra de Barry, em que a inacessibilidade ao espaço expositivo constituía-se de uma restrição genérica à pluralidade de expressões de arte que poderiam estar acomodadas dentro da galeria, a obra de Ramsden converge-se diretamente para a tradição pictórica, referenciando a elementos particulares da História da Arte e colocando-os para questionamento ao contrapô-los ao pensamento artístico conceitual que estava, naquele momento, vigorando. “*Secret Painting*” é descendente das investigações suprematistas de

¹⁵ O conteúdo desta pintura é invisível; o caráter e dimensão do conteúdo devem permanecer guardados em segredo, sabidos apenas pelo artista (Tradução do autor).

Malevich, que culminaram com as obras fronteiriças “Quadro negro sobre fundo branco” e “Quadro branco sobre fundo branco”, cujo aspecto formal serviu de influência não apenas à obra de Ramsden, nesse caso específico, mas também às de outros conceitualistas, como Kosuth, com suas definições de dicionário impressas em quadrados pretos, On Kawara, com seus quadros negros datados, dentro outros.

Figura 14 – MALEVICH, Kasimir - Quadro negro sobre fundo branco, 1929



Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

Malevich, embora adepto fervoroso de uma das formas de expressão mais questionadas pela a Arte Conceitual, detém certa afinidade de pensamento com os conceitualistas. Ele também nega a “esteticidade”¹⁶ da obra quando ela se torna anteparo para a agradabilidade e o utilitarismo. Seu projeto, todavia, mais do que um questionamento da própria arte, ainda que este estivesse incluso pela característica inata da sua investigação formal, diversa do que até então se produzia, tinha um cunho ideológico claro de uma construção poética que visava à transcendência com relação à mundanidade existencial, a fim de atingir uma completa e radical

¹⁶ O termo “esteticidade” é empregado aqui como uma derivação informal de “estética” para denotar o tratamento artístico numa obra que preza pelo que é aprazível visualmente, muitas vezes de maneira pouco inovadora, emulando tecnicamente modelos de tratamento imagético já instaurados culturalmente e já tidos como “bonitos”. A estética, no seu sentido filosófico, não só pode como deve abarcar muito mais do que a visualidade da obra, estudando e destrinchando seu sentido a fundo, em diversas esferas, tais como conceitualmente, historicamente, antropológicamente, etc. Assim, embora seja praticamente unânime entre os artistas conceituais a crítica à “estética”, essa “estética” diz da “estética formalista”, uma “esteticidade”. A estética em sentido maior, por sua vez, nunca poderá ser excluída da Arte Conceitual, como queriam seus autores.

absorção espiritual. O quadro seria o meio pelo qual poderia ser empreendida a progressiva abstração geométrica do espaço para o último fim, em que a abstração seria total. Tal qual os conceitualistas, Malevich visava a imaterialidade, mas, no seu caso, não da arte apenas, mas da existência como um todo. “Um mundo destituído de objetos, noções, passados e futuro, uma transformação radical em que o objeto e sujeito são igualmente reduzidos ao ‘grau zero’” (ARGAN, Giulio Carlo, 2006, p. 325). Esse grau zero talvez fosse o absoluto, mas não um absoluto histórico, como o hegeliano, e sim atemporal, amórfico, existente no não-ser. Deve-se a essa contradição, de buscar um existir sem parâmetros formais, o fato de que os próprios signos abstratos pintados pelo artista não conseguiram abarcar a espiritualização que Malevich pretendia, esgotando seu propósito no próprio fim e no próprio meio, com os dois quadros já citados anteriormente, “Quadro negro sobre fundo branco” (Figura 14) e “Quadro branco sobre fundo branco”.

A experiência de Malevich trouxe uma amostragem do limite formal para o abstracionismo na pintura, a partir do que não havia mais para onde se desdobrar o exercício abstracionista, sem um retrocesso a procedimentos anteriores. Se a pintura abstrata havia se mostrado como uma resposta contrária à suposta necessidade de representar algo, tornando a pintura não um suporte para transcrever imagetivamente uma realidade exterior, mas uma realidade em si, dotada dos atributos materiais livres de que se constitui autonomamente, a fronteira final a que chegou Malevich com seu Suprematismo tornou-se, por extensão, o fim da própria pintura. E é a esse fim que artistas conceituais, como Ramsden, apelaram como influência histórica para situar e fomentar o seu questionamento com relação às práticas artísticas tradicionais. Mais do que isso, não somente o fim da pintura era emulado, mas também o fim de todas as manifestações artísticas amplamente embasadas no aspecto formal. O deslocamento que visavam operar, do caráter morfológico para o que estava sendo dito com o objeto artístico, todavia, necessitava de construir a sua alteridade justamente a partir das formas de arte precedentes e, nesse sentido, as duas frentes de escolha mais proeminentes para realização da operação foram a negação – uma espécie de apagamento – e o uso da linguagem escrita.

A negação, entretanto, não poderia ser completa. Ela haveria de remeter-se ao que nega. Como uma transição dialética entre um estado formal e outro, não se poderia simplesmente promover a ruptura, mas sim utilizar de mecanismos que evidenciassem essa ruptura, remetendo às formas artísticas precedentes, mas reelaborando-as de maneira a demonstrar sua

inviabilidade naquele momento. O método conceitual voltou-se, portanto, para a investigação analítica de toda a instrumentalização que fomenta o ideal da obra de arte no seu meio sociocultural, desde o espaço expositivo até as tipologias de expressão que já eram assimiladas convencionalmente como arte. Contudo, para fazer uma arte que negasse ou, ao menos, questionasse, toda essa instrumentalização, e situar esse tipo de proposta negativa como arte, dentro da dinâmica artística do contexto cultural, tornou-se procedente configurar projetos artísticos que desempenhassem a tarefa de tanto explicitar quanto velar o que se questionava. Desse modo, Barry expõe e vela a arquitetura do espaço expositivo, validadora da qualidade e relevância artística aferidas aos objetos que apresenta; Ramsden expõe e vela a linguagem de expressão tradicional da pintura; Sol LeWitt expõe e vela a materialidade escultórica com os seu cubos, como que emoldurasse a inocuidade espacial com o próprio objeto tridimensional e exaltasse a inexistência de algo mais denso que preencheria o espaço delimitado pelos vértices das formas geométricas vazadas; dentre outros exemplos.

Além do seu nome, por assim dizer, primordial, “*Secret Painting*” também é denominada, entre parênteses, no livro “*Writing On The Wall*”, como “*Ghost*”, fantasma em inglês. Essa denominação adjacente é de interesse, porque não apenas remete à já mencionada morte da pintura, mas também à conservação da impressão de sua essência. A pintura não está, de modo algum, extinta por completo. Ao abordar a invisibilidade da pintura que, segundo o letrado que acompanha a sua negação imagética, é de conteúdo sabido apenas pelo artista, ocorre, inversamente, a conservação da sua aura. Não, é claro, a aura singular de cada pintura como um objeto autônomo, sua denominada “aparição única” (BENJAMIN, Walter, 1996, p. 170) que intermedia uma transcendência calcada na sua singularidade, no momento de sua percepção como algo único. Mas sim uma aura que comporta essencialmente todas as impressões relacionadas à pintura, como um denominador invisível que engloba a idealidade do que se pode considerar a totalidade da essência pictórica. O fantasma que se apresenta não é de uma pintura determinada, mas da categoria pintura como um todo. O interessante é que essa restauração de uma aparição áurica ocorre justamente porque se nega à pintura sua exposição e, ao mesmo tempo, expõe-se essa negação, que é carregada, como colocado pela própria descrição que acompanha a obra, por sua invisibilidade, mas não inexistência.

O filósofo Walter Benjamin, no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” aborda a oposição dialética entre o “valor de culto” e “valor de exposição”. Segundo ele, a produção da arte é iniciada como uma forma de fetiche imagético, a serviço da magia e

de propósitos espirituais. Desse modo, não é importante que a obra seja apreciada, mas que sirva ao seu interesse ritualístico. O filósofo exemplifica essa condição com os desenhos de cavernas paleolíticas, cujo intuito de servir magicamente sobressaía a qualquer necessidade de exibição aos olhos de outros humanos. Seria melhor, inclusive, que fossem vistos apenas pelos espíritos. Esse tipo de procedimento restritivo não é, todavia, empregado apenas em épocas pré-históricas. Objetos de arte para uso em cultos seriam de acesso apenas aos sacerdotes em períodos que variam do egípcio ao medieval. A conservação do “valor de culto” torna quase obrigatória a necessidade de tornar a obra um segredo, recobrando-a do mistério que a imanta com a sacralidade e a aura única aos objetos que ligam o plano sensível ao plano divino. Todavia, “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para elas sejam expostas” (BENJAMIN, Walter, 1996, p. 173).

Como um alijamento progressivo do valor ritualístico, quanto mais as obras são expostas, abrindo-se, cada vez mais, ao contato público, mais se perde a sua qualidade mística e menos elas encontram-se relacionadas a uma instrumentalização sacra, tomando autonomia como objetos puramente artísticos. A exponibilidade é determinante, desse modo, para que a obra liberte-se de uma função plasmada à religiosidade e assuma a função de arte, e tal exponibilidade aumenta em consonância ao desenvolvimento de técnicas que caminham tanto em direção à viabilização da reprodutibilidade quanto à emancipação das obras com relação a um espaço-temporal específico, enfraquecendo a singularidade espacial da sua aura. Com efeito, uma estátua móvel é mais passível de exposição do que uma fixa, assim como uma pintura em quadro tem mais mobilidade do que um afresco. A pintura no quadro, por sua vez, tem menor possibilidade de transitar do que as cópias de uma gravura, e assim por diante, de modo que, quanto maior seja a possibilidade de exposição, mais a obra se despoja do seu “valor de culto”.

Embora o movimento da Arte Conceitual seja descendente direto do minimalismo e, portanto, abdique-se do feitura manual do objeto da arte, podendo ele ser produzido industrialmente, inclusive em forma serial, como bem atesta a própria “*Secret Painting*”, da qual existem múltiplos exemplares, há uma similaridade no movimento conceitual, nas obras que expõem e velam o objeto, à dinâmica do “valor de culto”. Se, como Walter Benjamin diz, quanto mais as obras são expostas, mais elas perdem o seu “valor de culto”, adquirindo status artístico, é possível pensar, por oposição inversamente proporcional, que, quanto menos expostas, mais elas tenderiam a recobrar a qualidade ritual. No caso de determinadas obras do

movimento da Arte Conceitual, a natureza do segredo é reivindicada como a expressão direta do conteúdo da obra, mas, adjacientemente, esse conteúdo objetivo parece ser contaminado por uma ideia transcendente, remete a outra obra que não está visível, a um outro conteúdo inacessível.

Desta forma, a obra “*Secret Painting*” é, objetivamente, a própria pintura chapada e a sentença que a acompanha. Contudo, nessa mesma sentença é apontada a existência de uma pintura invisível, a qual só o artista tem acesso. A obra diz sobre si referenciando-se a outra obra virtual. No caso do aviso de Barry, colocado na frente da galeria, a explicação que atesta que se esteja em um período expositivo, mas delimita a inacessibilidade ao espaço, induz à percepção de que há algo oculto; objetos que existem, mas que não podem ser vistos. Como que houvesse um retorno à restrição expositiva da obra de arte, há, aparentemente, um conteúdo artístico que é colocado novamente como inacessível, embora, nesse caso, a apresentação da sua inacessibilidade seja o próprio conteúdo artístico. O caráter de ocultamento de que a obra aparentemente é dotada promove um retorno poético gradual a um tipo de índice de inexponibilidade que é concomitante a restituição de um valor que ultrapassa o estético no sentido visual, e que se funda na base do antigo “valor de culto”.

De fato, o ato de tornar a arte tão restritiva pode ser visto como uma forma de estratégia análoga ao reestabelecimento de uma hierarquia de acessibilidade em acordo às diretrizes antes religiosas, mas, agora, com implicações políticas para o meio da arte. Se, anteriormente, o acesso a determinadas obras só era permitido a alguns sacerdotes, agora o acesso ao verdadeiro conteúdo artístico só é permitido ao próprio artista, que, como exemplificado por Ramsden, guarda para si o segredo da sua pintura original. O motivo para essa restrição é o de assumir novamente o controle intelectual da conduta artística, e não apenas deixar-se agir em modos que seguem a cartilha de tipos de aplicabilidade plástica, relacionados às categorias de expressão tradicionais, pelos quais há todo um aparato cultural já predisposto a incorporá-los, sem reflexão crítica, ou dispondo-se de uma validação que escapa ao alcance dos próprios artistas. O artista almejava reivindicar para si o direito de não apenas fazer arte, mas de pensar como a arte está sendo feita e como a arte pode ser feita. Ou seja, busca-se não mais dissociar as funções de produtor e crítico, e sim associá-las num único indivíduo, cuja característica mais proeminente seria a de produção, em função da assunção de que o próprio ato de criticar a arte seria uma forma de fazer arte, mas essa produção estaria justamente atrelada à sua capacidade crítica; um circuito que novamente o encerraria longe da separação consagrada entre crítico e

artista, bem como o protegeria de ataques dos exclusivamente críticos, opositores da ideologia, exatamente por considerá-los inaptos ao exercício artístico.

É um ataque ao poderio de críticos de renome, cuja influência era capaz de manipular a ascensão e decadência de inúmeras artísticas, de acordo com seus próprios gostos e parâmetros para avaliação da arte. Ora, como avaliar o conteúdo de uma pintura que só está à disposição do próprio artista, como “*Secret Painting*”? A lógica implicaria em desviar um modelo de apreensão crítica baseado no caráter estético da obra para o que ela estaria dizendo conceitualmente, através da sua articulação formal. Mas essa alteração seria inviável de acordo com os preceitos artísticos de muitos desses críticos, em geral, focados na construção formal da obra de acordo com o seu meio de expressão. Como Clement Greenberg, defensor do expressionismo abstrato e da planalidade da pintura, objetivando a ausência da necessidade de se transmitir a ilusão de tridimensionalidade no âmbito pictórico. Clement Greenberg é considerado pelo artista Joseph Kosuth um crítico do gosto, não um crítico da arte, porque seu objeto de análise é a especificidade do meio de expressão, de acordo com o que, segundo seu juízo, seriam as melhores maneiras formais de trabalhá-lo de maneira artística. Ele considera a linguagem de expressão a partir dos seus ideais de agradabilidade imagética, e intenta criar escolas de produção da arte que sigam sua metodologia criativa.

Para os conceitualistas, aqueles que se submetem irrestritamente, sem reflexão crítica, ao alinhamento com os parâmetros instituídos por Greenberg, por exemplo, não seriam artistas, mas artesãos, habilitados tecnicamente a atender uma demanda de um terceiro que canoniza as regras estéticas mais adequadas para se construir e medir qualitativamente o caráter artístico de uma obra. A característica canônica das resoluções de Greenberg, guardadas as devidas proporções, oferece a possibilidade de traçar um contraponto com o intuito dos artistas conceituais. Enquanto aqueles que seguiam as normatizações do crítico poderiam ver-se, em muito, alijados de suas faculdades de discernimento e análise próprias com relação à arte, mimetizando tipos de fazer técnico intuitivamente, agindo como fiéis seguidores de uma forma produtiva institucionalizada e, portanto, tornando-se discípulos da sua escola, os artistas conceituais requeriam o direito e o dever de eles próprios serem os doutrinários do fazer artístico. De eles próprios terem, sob sua tutela, o poder de designar e produzir a arte, independentemente, inclusive, da necessidade de existência de um objeto material para demonstrar essa produção. É óbvio que muitos artistas que se enquadram, por associação histórica, à corrente do expressionismo abstrato, como Wassily Kandinsky, não eram, de modo

algum, obtusos em relação à elaboração mental da arte, estabelecendo perspectivas intelectuais de grande refinamento para o objeto do seu labor plástico e atenuando toda a sua produção técnica por filosofias investigativas segundo interesses específicos e variados de artista para artista, seja eles poéticos, compositivos, espirituais, representacionais, morais, conceituais, etc.

A crítica que se faz às escolas de críticos como Greenberg refere-se a uma generalização de tipo, associada àqueles artistas que seguiam apenas a superficialidade do modelo formal por eles defendidos, com o intuito de inserir sua produção no organismo sociocultural, em razão do paratexto imagético que essa produção teria com outras obras reconhecidas que seguiam tais preceitos, e pelas quais há uma demanda estética instaurada. Em determinado aspecto, esse tipo de produtor atuaria como os antigos artesãos medievais que, embora criassem manualmente as obras, elas não eram de sua autoria, mas da autoria de Deus, que manifestava a sua graça na excelência de uma forma artística, utilizando, como instrumento, a sua mais perfeita criação, o homem. Nesse caso, o deus seria o próprio Greenberg, que manifestaria, segundo os conceitualistas, as raízes do seu gosto na produção alheia. Ao endeuamento de críticos como esse, opõe-se a corrente conceitual, realizando uma operação semelhante à empreendida séculos antes por artistas na transição entre o período medieval e o renascimento, quando começaram a reivindicar o estatuto de intelectuais e autores efetivos das obras, e não mais de meros artífices regidos pelo divino.

É claro que, à época, ainda não havia o questionamento da presença divina como precedente e determinante à toda criação. Mas o que era antes a criação do próprio Deus, tornou-se criação do homem, embora este fosse criado por uma força superior. E tal homem, como um humanista, não era só mais um reproduzidor imagético, mas um filósofo, cuja criação técnica era reflexo do empreendimento racional. Não obstante, há uma citação de Kosuth, no mesmo capítulo do livro *“Writing On The Wall”*, mencionado no início deste capítulo, em que o artista declara querer fazer *“art itself philosophy made concrete¹⁷”* (KOSUTH, Joseph apud MORLEY, Simon, 2003, p.145). Se as filosofias se divergem por força do próprio contexto, há um ideal semelhante, em ambos os casos, de autonomia intelectual do produtor.

O artista acadêmico, fruto do renascimento, contudo, mantinha, em geral, o intuito da boa representação da natureza, com visões a atingir a agradabilidade, embora se fomentassem

¹⁷ A arte ela própria uma filosofia concreta (Tradução do autor).

fervorosos debates entre correntes intelectuais que discutiam as melhores formas de se proceder artisticamente. Um dos quais, por exemplo, entre a corrente que defendia que o artista deveria representar a natureza da maneira mais condizente possível com a realidade, e a corrente que exaltava a capacidade do artista idealizar o natural, tornando-o mais belo. Uma série de contradições se estabelece em longas etapas que marcam a transição histórica do artífice para o acadêmico e, principalmente, no próprio estabelecimento do academicismo, muitas das quais possuem conexão direta à alegação de Walter Benjamin de que

Seria possível reconstruir a História da Arte a partir do confronto entre dois pólos, no interior da própria arte e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um pólo, seja a outro. Os dois pólos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição (BENJAMIN, Walter, 1996, p. 173).

No séc. XVIII, essas contradições atingem grande proporção. Naquele período, os artistas acadêmicos, ao mesmo tempo em que visavam se distanciar do feitio da arte associada à falta de erudição de uma Guilda, eram também impelidos a tentar copiar as grandes obras passadas dos antigos mestres, visto que havia uma exaltação à grandeza das obras do passado. Todavia, embora as academias recebessem patrocínio régio, era também necessário que houvesse um mercado aquecido que comprasse obras de artistas vivos para fomentar o florescimento cultural. Contudo, como as próprias academias geravam o interesse não pelos seus artistas contemporâneos, mas pelos grandes mestres, o mercado, seguindo a tendência instituída, abdicava de encomendar obras a novos artistas, em favor da compra das obras dos mestres anteriores. A fim de reverter essa situação, as academias começaram a organizar exposições, a cada ano, de seus membros, aumentando consideravelmente a exponibilidade das obras de arte e, como poderia dizer Benjamin, deslocando, por muito, o peso da balança da mensuração histórica de processos artísticos do pólo do “valor de culto” para o pólo do “valor de exposição”.

A valorização expositiva condiz com o gradativo aumento da pluralidade técnica e temática explorada pelo artista. Segundo Gombrich:

Em lugar de trabalharem para mecenas individuais cujos desejos entendiam, ou para o grande público, cujo gosto podiam aferir, os artistas tinham que trabalhar para o êxito numa exposição onde havia sempre o perigo do espetacular e pretencioso superar o simples e sincero (GOMBRICH, E. H., 1993, p. 380).

Está, nesse início da construção de um modelo expositivo, o embrião do que veio a se estabelecer como uma incondicional necessidade de ineditismo, muito utilizada como índice de validação da obra de arte na modernidade e, principalmente, na pós-contemporaneidade. É do estabelecimento do ciclo de exposição que também deriva o aumento de importância experimentado pela figura do crítico, como detentor do poder de ajuizar esteticamente o gosto que vigora em certo ambiente cultural. A relação crítico-artista não vai se dar, é claro, de maneira pacífica, mas se estabelece um jogo relacional cujas funções de cada um estarão, mais ou menos, já preestabelecidas, embora não deixe de haver, evidentemente, aqueles que exercerão a dupla função de crítico e de artista, como nas associações entre membros de um movimento, em que poetas ou mesmo os próprios artistas poderiam redigir seus manifestos, etc. Entretanto, mesmo que os interesses fossem conflitivos, ainda haveria a chancela do idubitaavelmente artístico, estabelecida pelo parentesco formal com tipos de expressão consideradas da ordem das artes plásticas, como a pintura e a escultura. Mesmo a lógica negativa da escultura modernista, destituída da figuração, do pedestal e do espaço físico ainda sabia da sua descendência.

Essa formatação da arte, como um todo, através do uso de categorias de expressão tradicionais e pela definição de papéis relativamente reconhecíveis dos agentes culturais artista e crítico, abalada inicialmente por Duchamp, com seus *readymade*, é que foi resgatada com plena força pelos conceitualistas. Talvez, como resposta a uma arte que, para eles, caminhava novamente à homogeneização, à ditadura das regras do gosto, das quais o artista não era, em muitos casos, nem mesmo o ditador. Contudo, como um esforço para abandonar todo um viés estético impregnado pela tradição, mas sem deixar a autonomia da arte decair, sem restabelecer vínculos, como diria Benjamin, parasitários com outros sistemas culturais, como a própria doutrina de uma religião específica, voltaram-se, inicialmente, para própria arte, e, em algumas obras, eles reouveram uma espécie de “valor de culto” ambíguo, em que se expõe inexoravelmente sua inacessibilidade, sua recusa ao apelo visual. Talvez, o suposto conteúdo invisível de “*Secret Painting*” fosse agradável, talvez não. Isso é de pouca importância, porque a sua função é o mistério, não a revelação. A revelação está, como um segredo religioso, sob a tutela daqueles aptos, na hierarquia teológica, ao seu conhecimento.

Ela está no território sacro, nesse caso, da autonomia intelectual do seu indivíduo criador e crítico. E, dessa forma, ao invés de estabelecer uma transcendência que, a partir da arte, estabelece uma ligação com o plano divino, mesmo que fosse uma espiritualização destituída

de alguma ideologia religiosa concreta, como o Suprematismo de Malevich, cujo intento era o uso da pintura como um suporte para o acesso ao seu platônico plano espiritual, desprovido das vicissitudes da realidade humana, estabelece-se uma transcendência contrária, que se encerra na própria arte, na mudança de seu paradigma, da sua morfologia, para o que ela diz. E, ainda que haja plena citação das linguagens tradicionais, não se opera a criação de uma nova vertente inserida dentro de alguma delas, como, por exemplo, o expressionismo abstrato, que se funda dentro da linguagem da pintura. Muito mais do que isso, há um sentido geral de recuperação de uma autenticidade da arte, também ambíguo, cujos critérios se estabelecem dispersamente entre os artistas praticantes e, ironicamente, segundo os seus próprios gostos, mas que caminha dentro de algumas tendências mais demarcadas, como a indisposição ao formalismo tradicional, a não necessidade da arte se referenciar a um elemento externo, e o ideal progressista da arte ser um comentário crítico acerca da arte.

Como uma disciplina autônoma, mas amórfica, a transcendência que ocorre é da “arte pela arte”, no seu progresso como fim em si, já que, como dito por Kosuth, no seu texto “A arte depois da filosofia”, “a arte só existe para o seu próprio bem”, como se houvesse uma unicidade áurica para sua essência como um todo, fora da materialidade, como uma “aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, Walter, 1996, p. 172). Em relação a ela, os objetos artísticos seriam um tipo de resíduo material que guarda uma conexão intrínseca com essa aura maior, que não é atemporal, mas sim modificável continuamente pelo exercício de fazer e pensar a arte. O retorno a certa inacessibilidade de uma obra hipotética, como em “*Secret Painting*” representa a conjugação estratégica de pontos-chave do pensamento conceitual numa forma, incluindo a construção teórico-artística de uma tendência à desmaterialização e a ideia de liberdade subjetiva do artista com relação ao gosto. Aliás, a liberdade da arte por inteiro com relação ao gosto. Isso é considerado, pelos conceitualistas, uma aproximação a uma arte mais autêntica, não subjugada mercadologicamente ou formalmente. E, segundo Walter Benjamin:

O valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja...” (BENJAMIN, Walter, 1996, p. 171).

Ou por mais que, como na Arte Conceitual, a transcendência proposta seja, paradoxalmente, tautológica.

3.2 A Tautológica Transcendência na Arte Conceitual

Em um texto denominado “Espaços-tempos na arte dos anos 1990”, presente no seu livro “Estética Relacional”, Nicolas Bourriaud traça alguns paralelos entre a Arte Conceitual e a prática artística que ele chama de relacional, a qual, segundo o teórico, teria sido a forma artística mais proeminente, e de maior interesse crítico, a partir dos anos 1990. Nicolas vê na Arte Conceitual da década de 1960 uma conexão direta com a arte relacional, na medida em que ambas não buscam, ou buscaram, no caso de se pensar o encerramento temporal da Arte Conceitual, reinterpretar esteticamente um movimento do passado. Segundo ele, tanto a Arte Conceitual, como a relacional, fundam-se em metodologias práticas próprias que, embora pudessem e, em muitos casos, inclusive, tendessem ao diálogo com formas artísticas passadas, são completamente autônomas com relação aos estilos arraigados à necessidade do uso de formalismo reconhecível. Desconsiderando as lacunas na formulação da genealogia de uma arte relacional traçada pelo autor, que não reconhece determinadas práticas artísticas anteriores à década de 1990 com maior propensão a se situar como ascendentes diretas da dita “arte relacional”, tais como as investigações artístico-terapêuticas de Lygia Clarck, o seu raciocínio relativo ao conceitualismo tem fundamento.

A Arte Conceitual tornou-se uma vertente da arte nela mesma, e não uma arte que se afluí dentro de uma categorização expressiva. Ela buscou fomentar sua própria linguagem, tomando como traço elementar da sua práxis a recusa de ser a arte que se espera quando se pensa na arte de modo, por assim dizer, instintivo. Um conceito particular de instinto, utilizado por alguns teóricos, é interessante para metaforizar o modo como a Arte Conceitual intentou confrontar a tradição estética. Nesse conceito, instinto seria aquela ação de resposta a alguma demanda fisiológica que é completamente atrelada a uma forma específica, um modo objetivo e irrevogável de procedimento do qual não se pode escapar para que se atenda essa demanda. O instinto se reconhece na inexistência da possibilidade de particularização subjetiva. Ele é uma ferramenta universal de respostas comportamentais que se ativa em virtude das situações, como, por exemplo, o ronronar de um gato. Aqui, como aporte para uma analogia, o instinto pode ser visto como a ideia intuitiva da arte estar atrelada a determinadas linguagens de expressão e ao conjunto de procedimentos que se pode desenvolver e criar dentro dessas linguagens. Ideia contra qual a Arte Conceitual colocou-se de maneira veemente, utilizando, como um dos seus grandes artifícios, a desmaterialização objetual. É nesse processo de negação ao objeto que se

encontra, ironicamente, a possibilidade formal para o que se pode denominar a transcendência do conceitualismo.

O termo “transcendência” é, essencialmente, empregado com dois sentidos bastante diferentes. Um dos quais dá conta do que está para além de certos limites inalcançáveis, ou que supera o plano genérico da realidade sensível, situando-se em um plano universal distinto e absoluto. O outro sentido é relativo a uma condição de possibilidade. Nesse caso, o que é transcendente é aquilo que possibilita a ascensão a partir de si. Ou seja, um objeto de transcendência seria aquele que permitiria, através da sua condição formal, a construção de um sentido que supere o seu limite matérico, mas que esteja embasado nessa materialidade. Na crítica da razão pura kantiana, transcendente determina aquilo que excede a experiência sensível, mas que considera os limites dessa experiência, como que ela fosse um anteparo para aplicabilidade do que transcende e permite formular noções de conhecimento. A transcendência da Arte Conceitual caminha, de modo difuso, pelos dois sentidos. Em virtude do tema da Arte Conceitual ser a própria arte e sua análise crítica, a prática conceitualista tornou-se a sua própria condição formal de ascender o espírito artístico. Mas essa prática consistia antes de tudo no fazer intelectual, no pensar e propor a arte, mais do que produzi-la concretamente.

A condição formal do fazer artístico conceitual era, por si, algo já fora de uma experiência concreta, posto que considerava um espírito da arte, carregado por sua tradição estética. A transcendência a que ele se propunha era a superação desse espírito estético, cujos resíduos poderia se verificar em cada obra formalista existente e já de antemão considerada como arte apenas por sua condição morfológica. A arte dita como estética, no sentido de estar fortemente atrelada ao formalismo, era, por si, um senso comum, um objeto genérico que delimitava as possibilidades de se agir artisticamente, cujo valor espiritual intrínseco do seu caráter de arte deveria ser contestado. Colocam-se, dessa forma, o que se pode chamar de etapas de transcendência na Arte Conceitual. A princípio, deve-se superar a condição objetual das linguagens de expressão tradicionais, a favor da mentalização, da elaboração intelectual de propostas para arte. Para que isso ocorra, no entanto, é necessário considerar não apenas uma ou outra obra de arte formal, mas o espírito estético como uma totalidade a ser ultrapassada. A ambiguidade é tornar um próprio espírito universal que modularia a arte sob o caráter formalista como uma formulação genérica. Resulta dessa generalização, em certo aspecto apressada, a desconsideração de obras formalistas portadoras de grande conotação conceitual como somente

exercícios estéticos. O que está em consideração não é a particularidade de uma obra, mas o conjunto que compõe a idealização do que implica a prática formal, seu denominador comum.

Deste modo, a própria condição formal para transcendência não é uma experiência objetiva, mas uma tradição categórica do formalismo assimilada genericamente, é uma condição formal num extrato já não-matérico. Está-se, portanto, na segunda definição de transcendência, mas de modo contaminado pela primeira definição, porque o próprio princípio denominador da possibilidade de ultrapassagem é uma condição universal das obras estéticas. Ele já é uma ultrapassagem em relação aos limites físicos. Ao mesmo tempo, a elaboração de questionar a natureza da arte, que situa-se na particularidade de cada artista conceitualista, o qual deve tomar para si a tarefa de pensar a arte fora do seu cunho tradicionalista, representa uma manifestação subjetiva que se integra a um todo conceitual maior. A integração dessas parcelas subjetivas questionadoras procura constituir o absoluto de uma arte pura, não contaminada com a formatação de estilos próprios à tradição da arte. É tarefa de extrema(s) ambiguidade(s).

Para superar os limites impostos por linguagens de expressão, é necessário, ao mesmo tempo, considera-las, *a priori*, como arte, mas também desconsiderar o seu estatuto artístico. Essa desconsideração caminha, portanto, dialeticamente, em conjunto a uma validação indireta. Quando, por exemplo, a obra “*Secret Painting*” ressalta, no seu constructo, uma negação ao tradicionalismo expositivo pictórico, ela também atesta a qualidade de arte a esse padrão de formalização, ainda que seja para questionar essa qualidade, que existe de maneira quase intuitiva pelo simples fato de uma pintura corresponder à arte. Em outro aspecto, para reforçar a autonomia do indivíduo criador, faz-se necessário dar-lhe tamanha liberdade subjetiva que ele se vê desobrigado da necessidade de produzir o objeto da arte. O objeto da arte torna-se a sua máquina motora, ou seja, o próprio pensamento. Mas essa autonomia é sujeita ao ideal de pensar analiticamente a arte, de estabelecer um pensamento crítico acerca do próprio tema da arte, o qual seria nada mais do que ela mesmo.

Esse ato pensador que se mescla ao ato criativo, tornando a arte, antes de tudo, o que se pensa e não o que se produz, estaria indiretamente ligado a um sistema maior, um plano transcendente no sentido daquilo que é inalcançável, que é uma espécie de arte na plenitude do seu absoluto. Este, por sua vez, seria o verdadeiro plano em que se situa a arte, um objeto mental que, embora particular, seria compartilhado por uma voz universal entre os artistas da prática

conceitual. Em contrapartida, também é necessário, cristalizar a transcendência mental num objeto através do qual seja possível reconhecê-la, mensurá-la e validar a existência e a experiência da arte. O objeto artístico seria não tanto a obra propriamente dita, mas um testemunho da existência de uma experiência de pensar a arte. Como dita na segunda parte do primeiro capítulo, seria uma espécie de simulacro da ideia originária, um totem que marca a existência e aponta a possibilidade de se ascender a partir dele ao processo mental.

É nesse sentido, provavelmente, que Nicolas Bourriaud, ainda no texto “Espaços-tempos na arte dos anos 1990”, determina que a Arte Conceitual tendia “a fetichizar o processo mental em detrimento do objeto” (BOURRIAUD, Nicolas, 2009, p. 66). O significado do verbo fetichizar no texto do autor é relativo à conotação de apego excessivo, uma desvirtuação genérica, utilizada cotidianamente, do seu significado psicanalítico. Na psicanálise, o objeto fetichizado é aquele para o qual o interesse libidinal é completamente direcionado, conferindo-lhe a conotação de um objeto sexual. Embora, na Arte Conceitual, evidentemente houvesse demasiado apego pelo procedimento mental, visto que este era o próprio pilar da sua manifestação artística, é interessante analisar a citação de Bourriaud, a partir da ideia do fetiche sob sua conotação original, pré-psicanalítica, a conotação religiosa. Fetiche, derivado do termo francês *fétiche*, que significa “feitiço”, é uma denominação aplicada a objetos que possuam atributos mágicos, cuja manipulação poderia implicar em alterações imputadas na realidade por intermédio sobrenatural. Objetos que, portanto, eram imantados de poderio para transcender a sua limitação material inata, e fomentar, de maneira extramatérica, por vínculo espiritual, alguma alteração na realidade. Tais objetos de fetiche, contudo, possuem uma ambivalência na forma com que se relacionam com a totalidade sobrenatural da transcendência. Embora escapem à sua limitação física e consigam, por meios mágicos, alcançar à universalidade de um poder fora do mundo sensível, o seu uso é empregado justamente para que se retorne a esse mundo, e para que se alcance mudanças palpáveis e diretas na realidade objetiva. A transcendência é, por assim dizer, impedida na totalidade, em razão de um motivo particular.

As obras de arte conceituais também possuem um caráter de interrupção da transcendência, embora esta seja completamente desprovida de características sobrenaturais, ou mágicas. A diferença fundamental entre o modo como se dá a transcendência e sua interrupção no fetiche religioso com relação ao modo como ela ocorre na Arte Conceitual é que, enquanto no fetiche mágico, o objeto se mostra como o instrumento fundamental através do qual se pode transcender, na Arte Conceitual, o objeto é ele próprio a interrupção da experiência de

transcender, aparecendo como apenas um marco para demarcação da existência de um procedimento de transcendência intelectual, que não é passível de ser a obra por inteiro pela necessidade de comprovação de alguma existência palpável na figura de um objeto artístico. O artista conceitual transcende, portanto, o espírito estético dominante, visto até então como delimitador formal dos modos de se fazer arte, através da elaboração mental do pensar artisticamente, o que, por si, já é o ato de criar a arte. Mas essa ultrapassagem intelectual necessita de atestar a própria existência na conformação do objeto, e assim se retorna à materialidade, ainda que esta possa ser, ao máximo, desmaterializada, tornando a arte propostas textuais, comentários acerca da arte, transferido a densidade, antes formal, para uma densidade de significado conceitual. Ao invés de o objeto artístico ser, portanto, um ponto concreto pelo qual se aspira à transcendência, ele seria uma interdição dela. O que transcende é aquilo que está para além dos limites da materialidade.

Theodor W. Adorno também usa os termos fetiche e transcendência para tratar da arte. Segundo o filósofo, o caráter fetichista da arte, nesse caso trata-se da arte moderna e início da pós-moderna como um todo, seria relativo à sua necessidade de não se comprometer à agradabilidade daquilo que é socialmente aceitável. O seu fetichismo residiria no fato de que a arte supera a metodologia organizacional da sociedade, não se dispondo a enquadrar-se nos parâmetros de integração social, que a mensurariam por valores de funcionalidade no sistema. O fetiche da arte seria a sua autonomia, a sua recusa em satisfazer o utilitarismo e a despenhar alguma atribuição que seguisse modelos, seja éticos, religiosos, políticos, etc. O fetiche conceitual talvez tenha o intuito de superar o fetiche determinado por Adorno, na medida em que a arte recusaria a sua própria essência estética precedente. Ela se situaria para além do que já foi estabelecido como sua metodologia de suporte. A Arte Conceitual supera o tratamento temático no âmbito formal, e considera o tema da arte em si. O seu intuito é de superar a tradição da própria arte. Adorno até considera que toda nova obra deve agir como um comentário crítico de todas as obras precedentes. Mas, enquanto esse comentário pode se dar pela práxis dentro das possibilidades de determinado suporte, como foi o caso de Jackson Pollock, em que seu modo de pintar serviu como crítica a natureza de todos os procedimentos de pintura anteriores, mas não deixou de se formalizar numa pintura, a Arte Conceitual investe na crítica da arte como uma expressão ligada ao suporte. Como diz Hans Belting, no seu livro “O fim da História da Arte”, os artistas conceituais “não queriam mais criar obras, mas apenas formular questões” (BELTING, Hans, 2006, p. 38). Em verdade, as formulações de questões eram as obras, e a criação, no sentido como até então ela era entendida, é que havia sido ultrapassada.

A respeito da transcendência, Adorno, assim como Benjamin, ambos da escola de Frankfurt, também reafirma a conexão intrínseca entre o início da criação artística e a sua finalidade religiosa. O filósofo expõe que, embora a arte tenha tido que se despojar das pretensões mágicas para assumir sua autonomia, de fato, não apenas para assumir a sua autonomia, mas seu próprio estatuto como arte, ela conserva, em si, a condição de oferecer uma experiência ao interlocutor que supera o que é possível de se ter em contato com a realidade cotidiana. A experiência de conformar-se na leitura da obra - visto que, para Adorno, diferentemente da indústria cultural, o espectador é quem tem que se ajustar à obra para apreendê-la, e não a obra que aparece como um ajuste às suas expectativas - levaria a intuição de algo que escapa à razão e aos sentidos. Essa superação, no entanto, é bruscamente interrompida na própria condição de autonomia da arte. Não sendo ela agregada a um sistema religioso, ela não poderá mais intermediar um contato com uma totalidade divina, nem invocar poderes sobrenaturais. A transcendência que ela promove, e aqui novamente está-se a falar do seu aspecto receptivo, é legada a insatisfação da plenitude de um contato com o absoluto, fechado no enigma da própria obra. É o que Adorno denomina de “antecipação figurada insuficiente” do contato com uma universalidade em outro plano de existência. A oferta de uma transcendência inacessível, por completo, ao espectador, torna-se, desse modo, um convite à reflexão.

No âmbito da produção, na Arte Conceitual, há, paradoxalmente, tanto uma antecipação da insuficiência do transcender quanto uma regressão a ela pós-transcendência, e esses dois polos, a antecipação e a regressão, funcionam como demarcadores do início e do fim do desenvolvimento intelectual de uma proposição artística.

A antecipação da insuficiência do transcender marca a determinação de que é necessário superar a natureza da arte através do seu questionamento, mas que essa superação não será capaz de alcançar o absoluto do fazer artístico. Em contrapartida, se uma ideia de arte transcende intelectualmente e torna-se um questionamento válido, sob a determinação do artista conceitual, esse processo mental deve regredir para alguma forma de materialização que demonstre a sua existência. E, dessa forma, numa espécie de contínuo progresso de transcendências interrompidas, a Arte Conceitual se desenvolveria, questionando e reformulando a própria definição de arte, sem, contudo, atingir a sua totalidade, posto que, a

cada intervenção artística transcendente, sempre vai haver um pronto retorno, formulando um limite à transcendência.

Isso se dá sobre a base primordial de uma transcendência fundadora, que promoveu a mudança da condição da arte do plano estético formal para o plano intelectual. Em ambos os casos, há uma interseção entre a ideia de transcendência como contato com o absoluto e como condição de possibilidade. No âmbito receptivo, a transcendência se encontra numa inversão do paradigma da expectativa do visitante. Como coloca Umberto Eco, uma obra como as produzidas pelo conceitualistas seria uma “recusa da inércia psicológica como contemplação da ordem reencontrada” (ECO, Umberto, 2010, p. 144). Ou seja, diferentemente da contemplação moderna, em que o expectador se sente, de antemão, dotado das ferramentas para compreensão do que está sendo exposto (algo cuja essência está na formalidade, buscando encontrar, no constructo artístico, a familiaridade não somente do que já é de antemão obra, mas do que provê, pelo jogo composicional de sua visualidade, uma possibilidade de reorganização e descanso mental), a Arte Conceitual visa fomentar o inesperado e o pensamento. Poder-se-ia dizer que a transcendência da Arte Conceitual é o convite para sair da passividade à atividade contemplativa. Contudo, há sempre algum grau de atividade na contemplação, qualquer que seja. Antes, talvez, seja melhor colocado se dito que a Arte Conceitual convoca veementemente o visitante a sair da atividade contemplativa para se aprofundar na atividade reflexiva. Ao invés de organizar com o que já é tradicional, ela desorganiza com suas novas vias e demanda uma nova postura na lida com o que oferece. Transcende aquele que aceita o seu convite e vê na visualidade das obras uma porta para o universo do conceito e uma possibilidade de pensar continuamente nas implicações do que representa a arte.

Parafraseando Joseph Kosuth, com sua série de obras denominada “*Art as Idea as Idea*”, a Arte Conceitual seria, portanto, uma *arte como transcendência como transcendência...*

CAPÍTULO 4

A TRAIÇÃO DAS IMAGENS: A ICONOCLASTIA CONCEITUAL

4.1 Filosofia e Teologia Iconoclasta: Uma Breve História

Filosoficamente, talvez o primeiro e mais enfático postulado a favor da iconoclastia seja proveniente de Platão. Embora o filósofo nunca tenha escrito uma teoria estética propriamente dita, sua teoria, por tratar da dicotomia entre o mundo das aparências e o mundo das ideias, inescapavelmente haveria de abarcar tópicos acerca das artes, para as quais Platão sempre demonstrou ressalvas consideráveis. Segundo a teórica Anne Cauquelin, dos diálogos de Platão, apenas o *Hípias Maior* se mostra voltado à investigação do que seria o belo. Contudo, trata-se de um belo em termos de unidade de conceito, que busca essa resposta no que está para além da aparência sensível, e das vicissitudes dos objetos particulares. Ou seja, ao excluir os objetos particulares, exclui-se, também, por certo, as obras de arte. O belo está em outra esfera, que não naquela acessível diretamente no plano sensível. Tal busca se refere ao belo no plano do mundo das ideias que, com efeito, é o que constitui o princípio da restrição que o filósofo impõe às artes, tendo seu ápice na sua já notória expulsão do Poeta do seu ideal de Polis.

O que move tamanha impetuosidade crítica com relação ao fazer artístico parte de dois pressupostos básicos; um que torna indissociável o belo da verdade, o que também implica na aquisição de uma implicação pragmática, que forma a tríade entre o bom, o belo e o verdadeiro. Assim, diferentemente das considerações kantianas, vistas no capítulo sobre a transcendência, dentre as quais há as ideias de que a arte é um fim em si, e de que o juízo do bom se difere do juízo do belo justamente por razão de que o belo se move para uma satisfação subjetiva e o bom se move para uma satisfação objetiva, para Platão, a arte não poderia gozar de autonomia semelhante. A mescla entre belo e bom dilui a satisfação subjetiva a favor da utilidade pública. Bom e belo é aquilo cuja funcionalidade esteja aparente para a manutenção da dinâmica da Polis, e acima de tudo aquilo que seja feito sob a tutela do rigor matemático. Deriva-se, desses dois predicados, a ligeira concessão feita pelo filósofo à música, arte cuja mensuração da escala tonal de afinação é toda embasada em princípios matemáticos, desde que ela fosse empregada como forma educativa às crianças.

Não obstante, mesmo algo belo e bom não seria em si a verdade, mas uma representação, em gradação mais próxima, do que é a verdade. Esta sempre estaria no que Platão denominou de *Mundo Suprassensível* que, como o próprio nome já implica, é uma realidade superior e, portanto, o princípio motor da realidade aparente. O *Mundo Suprassensível* seria regido por princípios atemporais e imutáveis, todos eles derivados das relações matemáticas, com especial ênfase para a geometria, até então o campo mais desenvolvido da ciência da matemática. A ideia de um *Mundo Suprassensível* é evidentemente um marco teórico que possibilita a criação de uma concepção científica de acúmulo e mensuração do saber, sob o intento de se conseguir um conhecimento que se mostre desprovido da transitoriedade dos elementos anódinos, conflitivos e heterogêneos dos fenômenos do mundo sensível, um saber passível de correção autônoma. Essa ideia representa a busca por uma ordem que se instaura *a priori* à realidade passada, uma essência. É um ideal que ainda hoje se mostra proeminentemente presente nas ciências exatas, ainda que, de tempos em tempos, seja maculado por descobertas que depõem contra uma ordenação simétrica e auto-corrigível dos elementos constitutivos da realidade, como, por exemplo, a impossibilidade atual de unificar a gravidade às leis da mecânica quântica. Jaz, entretanto, nesse pensamento, de uma realidade verdadeira aparte da realidade em que se vive, a raiz para a proposição iconoclasta platônica. Havendo um mundo perfeito, ideal, e regido pelas leis da matemática, sob fundamentos geométricos, esse mundo seria, de fato, detentor de formas ideais. Formas essas que são copiadas pela realidade sensível e pela ação de indivíduos que a ela trazem objetos para seu uso social.

Para Platão, se um artesão produz uma cama, por exemplo, ele está imitando na realidade uma ideia de cama no mundo das ideias, o mundo verdadeiro e uno. Um artista que, por sua vez, represente uma cama na forma de pintura está, seguindo esse raciocínio, afastando-se duplamente da verdade. O que ele teria produzido seria a cópia, pictórica e inutilizável, de uma cama utilitária que, sozinha, já seria a cópia da ideia de cama. A arte figurativa se encaminha, dessa forma, para Platão, em direção a uma “distância infinita da realidade” (CAUQUELIN, Anne, 2005, p. 29). Isso significa que a pluralidade de estilos, formas, cores e modos composicionais com que se pode conceber uma pintura de uma cama resultaria, segundo o filósofo, somente na criação de “fantasmas” e mais “fantasmas”, os quais estariam indo numa via oposta ao caminho daquilo que se denomina “dianóia”.

Dianóia é a aspiração e busca gradativa pelo conhecimento, empreendida no exercício intelectual. Seu estímulo pode provir dos mais banais elementos com o que o ser entra em

contato, mas que o motivam à investigação e à adentrar numa perspectiva abstrata de compreensão do que está por trás da sua aparência.

[Segundo Platão], se a arte vale alguma coisa, é talvez apenas na medida em que percorre a via da *dianóia* (ou inteligência que atravessa) e permite desvendar nos seres e nas coisas uma ponta de inteligibilidade. Um belo corpo, uma bela coisa, uma bela imagem podem dar o impulso necessário à busca do princípio que governa o universo (CAUQUELIN, Anne, 2005, p. 31).

Na teoria platônica, a arte, então, apresenta-se, no máximo, como um meio para o conhecimento último. Isso sob uma leitura otimista de Cauquelin.

Ao se tratar do platonismo, a figura iminente do filósofo e a existência de registros escritos deixados pelo próprio permitem a delimitação e interpretação dos seus postulados teóricos de maneira bastante precisa, de modo que é possível laborar intelectualmente sobre a sua teoria nos moldes como ela se apresenta. Em contrapartida, o que se convencionou chamar de neoplatonismo não dispõe de caráter tão objetivo. Neoplatonismo é o nome dado, *a posteriori*, por uma leitura histórica que pretende distinguir duas correntes de pensamento cujo vértice é a teoria platônica. Em primeira instância, há os discípulos diretos de Platão, frequentadores de sua academia, fundada em cerca de 387 a.c. Estes constituem-se dos denominados “platônicos”. “Neoplatônicos” é a titulação dada àqueles que se propuseram a resgatar a teoria platônica, já no séc. III, e que têm sua figura central no filósofo Plotino. Tanto os platônicos quanto os neoplatônicos se consideravam menos pensadores autônomos, e mais discípulos dedicados à exegese, ou seja, à interpretação mais acurada dos ensinamentos de seu mestre, Platão.

Contudo, ainda que assim quisessem se mostrar, ambos foram responsáveis por alterações substanciais nos pressupostos do pensamento originário. Algo que se mostra mais proeminente no neoplatonismo, especialmente por razão de que nele há menor indício de uma linha a ser seguida, mas sim múltiplas interpretações provindas de pensadores variados, as quais nem sempre se conjugam. Genericamente, contudo, é possível apontar tendências universais do pensamento neoplatônico, e o interessante é justamente a sua completa subversão em relação às ideias de Platão. A princípio, há uma desvirtuação do que seria o *Mundo Suprassensível*, ou o plano ideário, levando-o a ter uma conotação mais espiritualizada. De fato, a espiritualidade em sentido divino se sobressai de maneira desconcertante no neoplatonismo. O que se tem não é a ideia de que existe um mundo essencialmente racional, regido por leis matemáticas,

estruturando este mundo aparente. O outro mundo é, ao invés disso, reunido sob a tutela do Uno, um ser inefável, que age como fonte e prisma de uma energia que se aplaina na conformação da realidade em que se vive.

Em verdade, ainda que Plotino tenha produzido escritos teóricos, os quais foram reunidos por Porfírio, organizar o conhecimento de sua doutrina na forma de palavras era proibido durante o estágio inicial do neoplatonismo. Amônio Sacas, considerado fundador da escola neoplatônica, de quem Plotino foi discípulo, não deixou nenhum texto escrito, à maneira de Sócrates. Ele também não permitia que seus alunos registrassem seus ensinamentos, sendo a experiência da aula única e irreplicável – algo semelhante a uma sessão de cunho espiritual. O que aponta para a existência, na teoria geral neoplatônica, de um aspecto ininteligível e imperscrutável. Nesse sistema, a galgada intelectual em direção à verdade diminui o tônus racional, a favor do arrebatamento, deixa de ser uma “dianóia” e tornar-se um princípio do sublime; o êxtase. Com isso, se para Platão, a arte, particularmente a pintura, mostrava-se como fonte de dissimulação da realidade, estando dois graus aparte da verdade, a grande subversão neoplatônica é torna-la a via de acesso direta ao princípio das coisas, o Uno, em seu plano superior. Isso ocorre em função de uma modificação acerca das ideias de verossimilhança e da verdade.

Verossimilhança concerne, no campo estético, à relação entre a obra e a realidade. Quanto maior for a verossimilhança de uma representação, mais significa que ela se aproxima da realidade do fato, ou seja, é passível de ser tomada como fidedigna. Numa pintura, a verossimilhança pressupõe o uso mais correto de proporções, formas e cores adequadas, de modo que, seguindo os preceitos platônicos, a verossimilhança possivelmente seria tida como inversamente proporcional à verdade. Afinal, sendo maior o potencial de se assemelhar à realidade, maior também é a sua dissimulação, a conquista imediata dos sentidos por uma aparência no seu extrato mais superficial. No neoplatonismo, a verossimilhança se desloca a outro patamar. A arte pode prescindir da necessidade de representar a realidade acertadamente, porque seu potencial é outro, muito maior: ela tem em mãos o poder de idealizar a natureza. E, se ela pode idealizar a natureza, torná-la mais bela, ela não se afasta da verdade, antes é uma porta para a verdade, a via de acesso para a beleza suprema que está associada à ideia seminal de tudo o que existe.

Segundo Anne Cauquelin, replicando conjecturas de um ensaio de Erwin Panofsky, é Cícero o primeiro responsável por trazer o belo para o domínio da arte, num discurso que, posteriormente, sofreria retoques, de forma a progressivamente retirar de cena as noções de Platão sobre a arte. Todavia, embora as considerações do filósofo sobre arte tenham sido desvirtuadas, os neoplatônicos mantiveram, em sua teoria, mesmo que também de modo deturpado, a fundamentação acerca de um plano superior, uma forma elementar de que se origina o mundo. Há, nessa releitura, uma correlação inusitada entre o preceito Aristotélico da “arte como espelho do mundo” e a teoria platônica. Como Aristóteles não crê que a *mimesis* tenha somente uma face restrita à imitação, mas também uma face relacionada à elaboração (vide a noção de que, quando a criança aprende imitando o adulto, ela está, além de tentando emular o que vê, construindo e constituindo a si), a arte também não seria apenas pura imitação, mas uma possibilidade de decompor e reestruturar a realidade, revelando algo que escapa da esfera da aparência. Isso coaduna com uma das mais notáveis e influentes colocações de Cícero, que diz exatamente da arte como possibilidade de reformular a natureza, trazendo em si mais do que o real como ele se mostra, e que nisso jaz sua real beleza. Esse potencial de revelação, intermediado pela predileção ao belo, é, então, ajuntado, no neoplatonismo, a outro para-além, o plano superior da ideia primeira, o Uno.

Dessa forma, em um só tempo, a arte adquire a capacidade de revelar algo do real além do real e de ser a possibilidade de acesso imediato a esse outro plano, cujo caráter espiritual e unificado será apropriado pelo cristianismo como modelo para fundamentação de noções acerca de Deus. Ao mesmo tempo, a idealização platônica a respeito do rigor matemático que, em verdade, é a essência do seu modelo de *Mundo Suprassensível*, não é esquecida. Ela se torna instrumento para a mensuração do belo na esfera artística. O belo, instrumentalizado, lidera o processo da transformação do artista, de não-intelectualizado a intelectual, e faz da arte um predicado, ao mesmo tempo, matemático e sensível, que reflete a alma do universo. Resulta disso a consideração ainda hoje sintomática de que um universo dotado de tamanho rigor matemático só poderia ser fruto da ação de um ser superior. Assim como, é nessas inter-relações teóricas que se encontra a chave para compreensão da arte sacra renascentista. Da mesma forma, através das duas teorias, platônica e neoplatônica, é possível compreender o uso e os atributos da imagem no cristianismo.

É praticamente impossível traçar uma genealogia que consiga desmembrar historicamente linhas de influência, demonstrando onde, como e para quem e o que tais teorias

agiram ativamente, gerando os desdobramentos que culminam com o entendimento do uso da imagem na esfera cristã. As estruturas do neoplatonismo, por exemplo, de acordo com a forma como eram interpretadas, serviram tanto à defesa do paganismo e do politeísmo, quanto do monoteísmo. É sabido, no entanto, que a teoria neoplatônica foi de grande influência a Agostinho de Hipona, o Santo Agostinho. Adaptada ao cristianismo, o Uno, a essência espiritual da qual se emana o universo, torna-se Deus em pessoa e, considerando a possibilidade da imagem servir como aporte para aproximação com essa figura além, fica claro o benefício do uso das imagens como mote devocional, principalmente levando em conta o seu poder doutrinário aos fiéis. Em termos teóricos, o cristianismo, todavia, enfrentou problemas mais enfáticos, de ordem moral, os quais encontram ecos na teoria platônica, acerca da honestidade do emprego da imagem em relação aos seus princípios espirituais.

Como visto, muito da preocupação de Platão sobre as artes provém de vê-las como um instrumento que dissimula a verdade por detrás de uma aparência atrativa. Essa preocupação é associada a uma questão ainda mais fundamental que é a separação entre corpo e alma. Para Platão, a alma, separada do corpo, se direcionaria para a razão, através da possibilidade de pleno exercício do poder do discurso, o *logos*. O corpo, por sua vez, devido à sua condição carnal, seria movido pelo desejo, que motiva as paixões, cuja possibilidade de promover à ascese intelectual é baixa e que, não obstante, agem como forças que desviam a alma do seu itinerário intelectual. No neoplatonismo, a distinção entre alma e corpo é ainda mais acentuada, tutelada pela noção da existência de um plano ideário imutável e inefável, em relação ao qual a matéria seria uma entidade inexata, que não se fixa, substância indefinível sujeita às implicações da temporalidade. Inquirido sobre a possibilidade de se deixar retratar por um escultor, Plotino teria replicado negativamente, demandando um motivo para preservar o simulacro que a natureza dera à sua alma. Ora, retratar-se acuradamente, nesse caso, não conciliaria à função da arte como portal para transcendência ao outro plano, em virtude de que descumpriria o papel da arte como fonte de idealização, mantendo, na verdade, conservada em matéria, o signo da imperfeição terrena.

Teologicamente, esse problema da separação entre a alma e o corpo se mostra como uma incompatibilidade, principalmente sob a ótica neoplatônica, de passagens bíblicas seminais do cristianismo com a ideia da progressiva repressão da experiência sensível, a favor da emancipação da alma e da sua conjugação com a universalidade, a saber: as passagens da Encarnação e da Ressurreição dos Corpos.

Como poderia o divino assumir um corpo, passar por um processo de crescimento e corrupção, morrer, ressuscitar – enfim: ter uma história, e no entanto permanecer divino? Por outro lado: como os corpos, após o juízo final, podiam, sendo matéria, tornar-se incorruptíveis e eternos – ou seja: como o não ser da matéria podia participar do verdadeiro Ser? (MAMMÌ, Lorenzo, 2012, p. 120).

A resposta ao dilema é dada por Santo Agostinho, através de uma inversão da concepção da ascese através do *logos*, vinda de Platão, em acordo às escrituras sagradas. Se é dito em João que “o Verbo se fez carne”, assume-se que o divino não “assumiu apenas um corpo, mas também uma alma humana” (MAMMÌ, Lorenzo, 2012, p. 121). O *logos* divino tece, por sua vontade, o caminho contrário das gradações do entendimento universal, em direção à corporeidade e, para tal, se encarrega das implicações da experiência humana não apenas na face da matéria, mas também na sua face espiritual. Esta pequena resolução interpretativa é de importância, pois que altera toda a dicotomia explicitada anteriormente entre e corpo e alma. Trazendo a alma ao plano humano, e imantando-a com o signo da imperfeição que pressupõe a natureza humana, o que há não é mais a cisão corpo-alma. Ambos são, por sua condição terrena, uma mescla. A cisão que há se dá é entre almas boas e almas más, *bona volutas* e *cupidas*. Assim “não é o corpo corruptível que tornou a alma pecadora, mas a alma pecadora que tornou o corpo corruptível” (AGOSTINHO, Santo apud MAMMÌ, Lorenzo, 2012, p. 121).

As implicações dessa nova concepção entre corpo e alma são fundamentais para a resolução dos problemas sobre a legitimidade do uso imagético pela igreja que concernem, por um lado, à sensualidade inerente das imagens e, por outro, à somatória conflitiva de duas tradições religiosas. À tradição provinda da arte clássica, segundo a qual a arte permitiria a idealização do visível, através da aplicação de um sistema superior de proporções, reflexo da perfeição da alma universal, embate-se a tradição hebraica, segundo a qual Deus não pode ser visto, de modo que toda representação é banida e vista como forma de idolatria. Uma situação limite em que, sob as égides de uma interpretação religiosa, neoplatonismo e platonismo entram em rotas colidentes.

Em suma, o problema que se coloca ainda diz respeito à encarnação. Se antes não havia corpo para Deus, uma unidade invisível e incompreensível, a partir do momento em que Cristo anda entre os homens, ele adquire forma sensível, tornando-se, portanto, passível de representação. Ao tomar um aspecto físico para si, o problema que a encarnação de Cristo traz para o horizonte imagético na teoria cristã torna-se de teor conceitual; como seria possível conciliar forma e matéria numa representação que não imputasse uma ferida nos ideais

religiosos? Em síntese, a forma é possível de ser emulada, mas a matéria será sempre outra coisa que não a realidade corpórea da divindade. Um simulacro seria, nesse sentido, antes de tudo, uma idealização negativa, pois que humano algum haveria de ter o direito de representar o divino, ou mesmo se atreveria a fazê-lo. Neste ponto, além do sacrilégio iminente de escolher um “cânone representativo” que se confrontaria ao corpo que “o próprio Deus escolheu para si” (MAMMÌ, Lorenzo, 2012, p. 122), há, também, a questão mais ampla sobre o direito criativo. Até que ponto a subjetividade do artista estaria atuante na criação de uma imagem cujo tema fosse Deus? Inúmero são os relatos de artistas em que foram infringidas punições corpóreas por tentarem representar Jesus. Lorenzo Mammì, filósofo italiano radicado no Brasil, destaca uma lenda em particular, do século VI, que aborda a história de um pintor que teve suas mãos secas, quando objetivou representar Jesus com a mesma iconografia empregada para representar Júpiter.

Paradoxalmente, a resolução para o uso das imagens, na vertente católica do cristianismo, é encontrada no cerne de seu próprio teor conflitivo. Søren Kierkegaard, filósofo e teólogo dinamarquês, coloca que o cristianismo é responsável por trazer a sensualidade para o plano espiritual. Em interpretação dos escritos de Kierkegaard, Lorenzo Mammì expõe que, na antiguidade, o erotismo era tido como um agente externo do plano psíquico, algo que provém de um poder exterior que reconfigura as inclinações individuais, de modo a desviar o seu alvo de seu percurso natural, pois que é indiferente à sua alma. “O cristianismo, ao contrário, colocaria o Eros como potência da alma, algo que é determinado pela consciência individual e que a consciência individual deve, no entanto, expulsar de si” (MAMMÌ, Lorenzo, 2012, p. 118).

Deste modo, ainda que obviamente a sensualidade fosse existente em sentido lato muito antes do cristianismo, em sentido estrito, ela adquire evidência no preciso instante de sua exclusão. Ou melhor, ela adquire corpo, como um objeto a ser alçado fora do corpo, e não como uma forma que age sobre ele. Noutra ponto, assim como a sensualidade se define ante a sua exclusão, em uma interessante analogia colocada por Mammì, a partir de Kierkegaard, a música, no cristianismo, também se define ao ser excluída da linguagem. Retirado dela o discurso, o *logos*, a música torna ela mesma uma forma pura de sensualidade, como objeto autônomo. O interesse nesse aspecto comparativo jaz no fato de ele remeter diretamente a Platão, que condenava a sensualidade da música, concedendo-lhe apenas motivo existencial porquanto servisse de forma educativa. Mais interessante é que o que se exclui da música para

que ela se defina a si é a instância pura da razão. Como, então, conservar a possibilidade de uso da imagem, levando em conta a noção da imagem como sensualidade visual e fuga da verdade? A resposta: nessa mesma ideia de que algo se evidencia na explicitação da exclusão de sua realidade.

A imagem se define pela exclusão de si da potência espiritual daquilo que representa, alcançando, com isso, uma fusão estranha entre platonismo e neoplatonismo. As características de artificialidade, simulação, afastamento da verdade que pressupõem uma imagem são conservadas. Todavia, paradoxalmente, é na existência e sapiência desse grau de afastamento que se configura a promessa transcendental de estar em contato com a sua verdadeira condição espiritual. A sua resolução final está num pressuposto implícito de que, por maior que seja o arrebatamento que ela proporcione, ela não é aquilo pelo que se delineia, mas fonte para a ideia-forma-espiritual verdadeira, o conceito. Assim, ela é sensual, mas não é sexualizada, ela encarna a vontade, mas não encarna o espírito, ela é a forma, mas não é a matéria, ela é idealizada, mas não o ideal, embora representante deste. A imagem cristã, instaurada nessa série de dicotomias, é amplamente determinante, inclusive, para a compreensão do uso histórico geral da imagem, fora da esfera religiosa.

É fácil notar suas características atuantes, por exemplo, ainda hoje na indústria e na compreensão geral que se tem de uma imagem propagandística. Uma publicidade que apresenta a imagem de uma modelo evidentemente retocada é tida de antemão como um afastamento da realidade, mas, por outro lado, traz uma impregnada uma promessa de uma verdade ideal passível de ser alcançada. Evidentemente, nesse caso, através da aquisição do produto à venda. Não é do interesse desse texto criticar a perversidade por detrás do uso da imagem, quer seja no âmbito religioso, ou industrial, mas demonstrar a base do entendimento da imagem fundamentada na dicotomia entre aparente irreal/não-aparente real, princípio que se estabelece na colocação da imagem como uma espécie de exclusão de si, de modo que nela se revele uma outra conotação, transcendental. É desse jogo de forças opostas que vai se servir a teorização católica, a partir do que será bem difundida, embasada em passagens bíblicas, a tênue distinção entre “veneração” e “idolatria”.

Segundo declaração do Papa Adriano, no II Concílio Ecumênico de Nicéia: “Quem venera uma imagem, venera a pessoa que ela representa”. Venerar consiste, então, em prestar deferência ao ideal subjacente à imagem. Idolatrar, por sua vez, seria tomar ela própria como o

objeto divino para o qual se converge a fé. É tendo em vista essa separação, a qual define a instrumentalização do uso da fé, que se concebe uma espécie de noção psicológica sobre a imagética cristã no catolicismo; não o neoplatonismo somente, mas uma mescla platônica e neoplatônica. Seu polo oposto será a retomada de um platonismo em sentido essencial pela reforma protestante. Nela, o que ocorre é o resgate de um princípio fundamental da filosofia platônica e, não obstante, da tradição hebraica, correspondente ao *logos* discursivo, ideia de que a aspiração do conteúdo da verdade se dá através do uso da palavra, mesmo ela sendo já uma forma imperfeita de uma forma ideal. Em Platão, são as palavras e, por certo, as fórmulas matemáticas, que permitem fundar e acumular o conhecimento e emular o conceito a se desenvolver a si, de forma que este se aproxime o máximo da verdade. Nesse caso, a ideia da abstração com relação às vicissitudes e heterogeneidades do que está aparente no Mundo Sensível é sumária. As palavras e fórmulas matemáticas são os instrumentos capazes de captar a essência das coisas, abandonar a particularidade e caminhar em direção às generalizações que, se tidas como coerentes segundo preceitos lógicos, são capazes de explicar a realidade.

O *logos*, por essa via, é então uma porta para o caminho à universalidade, ao *Mundo Suprassensível*. Sua condição de chave para outro plano é a mesma que assume a imagem no neoplatonismo. Não é difícil perceber que a concepção da possibilidade de transcendência intelectual contida no discurso é facilmente relacionável, numa leitura bíblica, ao mito da criação, segundo o qual inicialmente Deus era o “Verbo”. Deus assume a figura do *logos* em si, e do *logos* que encarna. Ele é a Verdade abstrata que toma forma. Sob este ponto de vista, é simples compreender o predicado de que a Bíblia, tida, por uma associação direta ao Verbo encarnado, como a palavra de Deus, seja a única e verdadeira fonte para exercício da fé e prospecção para o contato com a universalidade. Deve-se a isso a iconoclastia protestante; tratando-se, é claro, de uma concepção do protestantismo em essência, pois que algumas de suas muitas vertentes, constituídas ao longo dos anos, são adeptas do uso da imagem.

A palavra que, em Platão, evolui para a verdade lógica tem, no protestantismo, a função de indicar o caminho para a verdade espiritual. Ela formula, afinal, o conjunto das Escrituras Sagradas, para as quais o exercício da exegese é mais do que interpretação, salientando o seu sentido originário, de revelação. Por isso, a tradução da Bíblia para o Alemão, feita por Lutero, representa um ato de extrema ruptura. Ao pregar o princípio da *Sola Scriptura*, ou seja, de que a iluminação espiritual só pode se dar a partir dos textos sagrados, mas colocando-a em linguagem relativamente mais acessível (já que não se pode desconsiderar o grande contingente

de analfabetos à época), ele não apenas possibilitou a disseminação do conhecimento, mas também outra condição que, em tese, seria fundamental ao protestantismo; a liberdade subjetiva de interpretação dos textos bíblicos. O acesso à verdade espiritual passa a ser de ordem autônoma, e a estar no movimento reflexivo do sujeito, como pressupõe o *logos* filosófico.

A seguir, na segunda parte do capítulo, alguns dos elementos centrais abordados nesse breve apanhado de conceitos acerca da iconoclastia serão filtrados através do prisma da Arte Conceitual, demonstrando como eles podem se relacionar, em algum grau, à recusa conceitual por uma arte focada na imagem.

4.2 Logos vs. Belo – Arte Conceitual: Uma Estética Iconoclasta

Compreender a iconoclastia na Arte Conceitual pressupõe articular uma série de conceitos fragmentados que a influenciam, e que têm correlação ativa com a dicotomia platônica e neoplatônica, da qual muito se serviu as noções de uso imagético religioso. Estas, por consequência, foram de bastante influência para o entendimento da imagem, de modo geral, no ocidente. Em grande parte dos textos, feitos por artistas conceituais, a ideia de ruptura com relação à tradição é particularmente proeminente. A questão central passa por dois pontos principais, a saber: a reflexão acerca da linguagem da arte e, por consequência, sobre uma – suposta – “verdade¹⁸” da arte.

Em texto da revista *Art&Language*, nome sinônimo ao do coletivo de artistas ingleses da qual ela é originária, e uma das muitas publicações concebidas por artistas conceituais a fim de experimentar, teorizar e divulgar suas concepções artísticas, é exposta a ideia de que “o que a Arte Conceitual parece estar fazendo é questionar a condição que parece governar rigidamente a forma das artes visuais – a de que as artes visuais permaneçam algo visual” (*Art&Language* apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 236). O texto continua expressando uma ideia, cujo cerne já se encontrava no texto “A arte depois da filosofia”, de Kosuth, segundo a qual o desenvolvimento da arte, das rupturas e inovações que trouxeram novas concepções e possibilidades de produção e entendimento artístico, tendeu-se, por muito tempo, a se limitar às subversões dentro das categorias tradicionais. Caso do cubismo, que delineou uma nova forma de pensamento visual filiada à categoria da pintura. Todavia, segundo os autores,

¹⁸ O termo “verdade” deve ser entendido aqui com algumas ressalvas. No texto “A arte depois da filosofia”, Joseph Kosuth diz claramente que é factual que não haja “nenhuma ‘verdade’ a respeito do que é arte” (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 236). E, de fato, esse preceito é necessário, inclusive, para a própria proposta da Arte Conceitual. Se houvesse uma “verdade” exata para a arte, não seria possível conjecturar programas artísticos alternativos àquilo já instituído. A Arte Conceitual atua justamente atacando determinados *status quo* da arte que poderiam ser vistos como “verdades” da arte, como a ideia de que a arte necessita de meios tradicionais para se fazer enquanto tal. Todavia, ao atacar essas supostas verdades da arte, ela, por oposição, quer instituir ou dizer de novas verdades possíveis para a matéria da arte. É nesse sentido que o termo “verdade” deve ser entendido neste texto. O “verdadeiro”, neste aspecto, se correlaciona a uma espécie de “autenticidade” relacionada a uma arte que foge da padronização, da repetição inercial de procedimentos e técnicas, e se alinha à reflexão crítica do fazer com um viés conceitual. Uma arte para além do que é definido como arte e que, por isso, é até mais “verdadeira”, pois que escapa de noções de arte aderidas por um tipo de senso comum, derivado de uma tradição histórica. Ela escapa à redução ao estereótipo do que é arte. Essa busca por uma “verdade” para a arte que questione a tradição não implica necessariamente em encontrar uma verdade definitiva, mas em um movimento criativo-teórico contínuo que impede a estagnação da arte, fomenta a e institui novas possibilidades de concepção e lida com a matéria artística, e aproveita-se especificamente da noção de que não existe uma verdade “do que é arte” para constituir novas possibilidades que alimentem e aumentem a natureza do campo artístico. A ideia de busca pela “verdade”, portanto, é um questionamento de condição da arte de modo geral que leva a um repensamento das potencialidades da arte.

projetos, à época da escrita do texto, em 1969, mais recentes de produção plástica haviam evoluído “de tal maneira que a sua relação com as convenções das artes visuais se tornou cada vez mais tênue” (Art&Language apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 236 e 237).

A partir disso a evolução da criação artística caminhou no sentido de se expressar através das qualidades semânticas da linguagem, o que motivou com que ela viesse ser muito mais encarada como crítica ou teoria de arte, do que como arte propriamente dita. O texto da *Art&Language* se engaja, então, numa discussão acerca dessas designações, buscando mapear possibilidades de que a teoria/crítica da arte e a arte propriamente dita não sejam instâncias mutuamente excludentes, assim como não devem ser o teórico e o artista, podendo ambas as funções serem exercidas pela mesma pessoa, e cabendo ao último, ao artista, arcar com as decisões que impliquem determinar a sua arte, podendo, sem dúvida, expor um texto teórico como forma artística.

O importante, todavia, tratando-se da iconoclastia Conceitual, é a assunção primordial da falácia imagética. Qual Platão, os artistas Conceituais tendem a ver as artes, no seu teor visual e categórico fundamental, como uma barreira à “verdade” da arte. O conceito por trás dessa implicação é de que a arte, mais do que uma definição, é uma exegese, no sentido de que é uma interpretação reflexiva do rastro deixado pelas propostas artísticas passadas no seu movimento histórico, com o intuito de emular seu desenvolvimento. Isso se constitui, em síntese, de uma crítica morfológica. Refletir sobre a linguagem da arte é refletir sobre o conceito da arte e caminhar, através desse *logos* reflexivo, para a busca de instrumentalizações para a atuação artística inclusas dentro desse conceito, pensando em como elas podem ser rearranjadas para criar novas condições e opções de práticas de arte. Essa ideia tende a, de forma análoga à concepção platônica, a colocar a arte numa outra esfera.

A arte é, então, uma ideia-forma em perene construção. Portanto, como a verdade platônica, ela é fundamentalmente inacessível, mas, por outro lado, é possível se aproximar dela exercendo a ascense intelectual. Por isso, uma pintura pode representar a arte, mas tê-la como arte é capcioso. A Arte, aqui com “A” maiúsculo mesmo, como uma estrutura que está além dos objetos particulares da realidade, é, como o verbo divino, algo suprassensível, mas passível de se encarnar em formas e linguagens que permitem seu reconhecimento, assumindo uma presença terrena através da práxis artística que institui a realidade de sua existência. A arte pode

transparecer através da linguagem da pintura, escultura, ou, a um nível mais intelectualizado e reflexivo (e, talvez, mais próximo da sua essência) da linguagem escrita. Por outro lado, tais configurações são nada mais do que códigos de acesso à experiência artística. E, no caso da Arte Conceitual, essa experiência invariavelmente vem plasmada a uma estranha noção de pureza. Qual ao pressuposto religioso de despojamento de bens materiais, em virtude de alçar uma via espiritual, a verdadeira arte implica na libertação, ao máximo, de sua materialidade. Assim, sua forma, se bem estruturada, é menos a coisa por si, e mais um código, a porta de entrada para isso que tem algo de particular e uma aspiração ao universal que é constituição de seu sentido, fora dos sentidos comuns que já estejam a impregnar a apreensão sensorial do sujeito no mundo sensível.

É de interesse notar que essa aposta de uma arte para além do que é aceito imediatamente como arte remete a um conflito lógico, próprio da relação entre uso semântico e conceito. Ao mesmo tempo em que se procura dizer de novas potencialidades artísticas, especialmente através do uso da linguagem escrita, também se afirma dialeticamente algo de indizível da arte, um mistério a sempre ser buscado, mas nunca contemplado por completo. Do contrário, ele se esgotaria. Talvez seja por isso que Sol LeWitt, no texto “Sentenças sobre Arte Conceitual”, de 1969, alegue que “artistas conceituais são mais propriamente místicos do que racionalistas. Eles chegam a conclusões que a lógica não pode alcançar” (LEWITT, Sol apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 205). No sentido diametralmente oposto, levando em conta a ideia de que os artistas conceituais não partilhavam de ditames estritamente comuns de criação, mas de algumas afinidades teóricas e práticas, Joseph Kosuth busca no uso da tautologia como forma artística uma coerência lógica, interpretando noções de tautologia propostas por Wittgenstein, no seu primeiro tratado linguístico. De acordo como filósofo, fundamentalmente, segundo determinados padrões lógicos, a tautologia é uma verdade por si, Kosuth visa transportar essa determinação para a ideia de uma verdade artística.

Wittgenstein separa, por exemplo, três tipos de sentenças; “neva e não neva”, “Sócrates escreveu muito e Platão também”, “Deus existe ou Deus não existe”. A primeira sentença não possui condições de se afirmar como verdadeira, pois que apresenta uma contradição visível. Ela é sempre falsa. A segunda sentença exige uma comprovação empírica, ela tanto pode ser falsa, quanto verdadeira, sendo depende das contingências da realidade. A terceira sentença é que possui interesse lógico divergente. Ela é verdadeira independentemente da realidade. Nesse caso, não somente porque não se pode comprovar de fato a existência de Deus, mas porque a

sentença é, logicamente, um discurso que deixa aberta a possibilidade de que uma afirmação exclua a outra. É uma sentença que *a priori* já se estabelece como uma verdade. Ou ele existe, ou não.

A esse tipo de sentença, Wittgenstein denomina tautologia. Segundo ele, o pensamento lógico é composto por diversas tautologias, jogos de linguagem que se colocam desde sua estrutura como algo verdadeiro em algum extrato. Nas obras de Kosuth há, em muitos casos, portanto, uma adaptação formal, ainda que se esteja falando de Arte Conceitual – potencialmente desmaterializada, da tautologia, que, em geral, se apresenta na sua condição mais simplificada, de referenciar exatamente o que descreve.

Todavia, há uma distância absurda entre ser uma verdade lógica e uma verdade artística. Esse impedimento da configuração lógica ser tida como uma verdade fora do campo da lógica é muito bem explicitado por duas assunções de Wittgenstein, no seu próprio “Tractatus”, ambas as quais remetem à religião. A primeira dessas assunções diz que a lógica é uma doutrina e a segunda diz que ela é transcendental. Transcendental no sentido de que cria uma realidade adjacente à realidade para tratar da realidade, e doutrinária porque essa outra realidade tem regras próprias que tanto revestem o entendimento que se pode extrair do mundo sensível, quanto limitam as funções possíveis desse entendimento. Assim, ainda que haja alguma coerência lógica nos jogos internos de uma tautologia artística de Kosuth, é necessário seguir a cartilha dita por LeWitt e chegar à conclusão não-lógica, mística, de que aquilo pode ser um trabalho de arte.

Contudo, uma proposta como a de Kosuth, mesmo não sendo a “verdade” artística por natureza, não deixa de ser uma reflexão acerca de possibilidades de formulação da arte. Antes de mais nada, ela é, como o próprio artista coloca no seu texto, analisado no capítulo 2, “A arte depois da filosofia”, uma “proposição”. Ao se mesclar duas contradições elementares, a intenção do artista de que aquilo seja tido como arte – o que basicamente representaria uma definição, e a ideia de que toda obra de arte é uma proposição – uma possibilidade, no contexto da arte, o que se expõe, na verdade, é um código de acesso ao labor do intelecto sobre a potencialidade da arte. Mais do que procurar o significado da obra, o espectador pode ser conduzido a divagações lógicas que a englobam em sua estrutura macro. Todas essas divagações podem e, é claro, se servem do *logos* da linguagem e de seu regramento, que determina as suas possibilidades. Assim, se é vista uma obra de Kosuth, ou de qualquer outro

artista conceitual que providencie uma torção na expectativa do interlocutor, apresentando um material até então não tido como arte, esse interlocutor pode adentrar em campos lógicos de raciocínio retórico, alocados sobre indagações do tipo: Isto é arte? Sim, não, talvez. E, em razão da resposta dada, pode-se determinar condições para que determinado objeto seja tido como arte, segundo os predicados de cada apreciador.

Ao se adentrar numa investigação pessoal desses predicados, a experiência artística da recepção conduzirá a uma reflexão da arte em sentido ampliado, ou seja da “Arte” nos seu extrato mais verdadeiro, que é a ideia de pensar a arte fora das suas linguagens de definição, ou seja, de pensar na sua essência. Por essa circunstância de se habilitar a pensar a arte que no programa, colocado para a “arte pela arte” Conceitual, crítica, teoria e objeto artístico tendem a se mesclar. O *logos* discursivo representa a ferramenta mais objetiva para dar corpo a esse processo, tanto por parte do artista, como para o espectador – embora sem dúvida não seja a única utilizada pelos artistas conceituais, servindo como método de transição simbólica que mais se aproxima da reflexão direita do pensamento e como uma forma que potencialmente mais tende a alijar as faculdades sensíveis de recepção, em favor da reflexão. No próprio texto da *Art&Language*, um dos mais ferrenhos tratando-se da prática conceitual, porque diz de uma metodologia bastante restrita para sua concepção estética, é colocado que, caso um artista decida expor um ensaio sobre arte como obra, a única importância, em termos formais, é sua legibilidade. O restante relativo à sua apresentação física seria decidido em função de torná-la o mais distante possível das formas de objetos de arte já estabelecidos.

Cabe, nesse ponto, frisar dois aspectos implícitos nessa experiência artística, focada na desmaterialização e na iconoclastia, que são de sumo interesse. Em primeiro lugar, chama a atenção a possibilidade colocada objetivamente pela Arte Conceitual de obter uma experiência espiritualizada da arte, sem que haja qualquer sombra de deslumbramento emotivo. A Arte Conceitual apela para uma sensibilidade ascética que procura sua identificação por intermédio da racionalidade, e não por aderência às emoções que a obra possa suscitar. Isso implica que o sublime das experiências criativa e apreensiva possibilitadas pela Arte Conceitual está ligado não à emoção imediata, mas ao conceito de sublimação. Sublimação é um termo empregado por Freud para explicar, no campo psicanalítico, o desvio da energia disponível na pisque, de sua predisposição inercial a se conectar a uma meta sexual, para sua aplicação em atividades mais valorizadas socioculturalmente. É uma explicação para como a energia da libido psíquica

pode ser redirecionada para uma função social, proporcionando grandes aquisições culturais, ao invés de se deixar guiar pelos seus impulsos primitivos.

De acordo com Freud, toda criação artística tenderia a ser vista como resultado de um processo sublimatório, uma vez que o artista estaria a direcionar suas demandas pulsionais psíquicas para o desenvolvimento de uma criação que detém reconhecimento social; a arte. Esse conceito foi muitas vezes reformulado e, inclusive, criticado por outros autores. Numa notação, em especial, Adorno, por exemplo, considera que o artista verdadeiro não sublima, ele antes demonstra, na sua arte, impulsos colidentes, neuróticos, e violentos contra a realidade. Uma leitura errônea do conceito freudiano, pois que é indiferente o conteúdo da arte nessa questão, mas o meio. A arte pode abordar temas neuróticos e conflituosos, mas se está formatada dentro de algum modelo artístico passível de reconhecimento social, e que não seja a exposição direta de uma perversão, sob os termos psicanalíticos, ela é fruto da sublimação.

O fundamento principal do termo “sublimação” está, contudo, na ideia de desvio de algo imediato e menos digno para um plano superior, especialmente de algo irracional para algo racional, e essa noção que é de interesse aplicativo para se tratar da relação entre Arte Conceitual e emoção. Ao negar a possibilidade de sensibilização estética, pela tomada de emoções, a Arte Conceitual visa propiciar a sublimação direta, buscando o desvio do que sensível, indefinido, emotivo e irracional da arte, a favor de sua elevação para o plano reflexivo, da *cosa mentale* que é a arte e que pode ser, inclusive, compartilhado universalmente.

Nesse momento que entra outro aspecto de interesse da iconoclastia conceitual; uma retomada diferenciada da faculdade de juízo estético promovida por Kant. É central na teoria do julgamento do gosto kantiana a criação de uma função que permitisse transpor o subjetivo para razão, o particular para o universal, o sensorial para o lógico, sem que, contudo, se perdessem as atribuições inalienáveis de cada um desses extratos no que se refere à sua participação no processo de apreensão e julgamento crítico de uma obra. Por esse motivo que os predicados de julgamento propostos por Kant são anunciados na forma de oximoros – comprazimento desinteressado, finalidade sem fim, subjetividade universal e necessidade livre.

No capítulo 3, foi abordado o comprazimento desinteressado. Agora, o aspecto de importância a ser tratado é a subjetividade universal. Em base, o pressuposto de Kant é o de que a subjetividade, quando despojada de um desejo pontual particular, por mais que seja, em

suma, um sentimento individual, pode sofrer algum grau de aderência de outros, permitindo que seu sentido seja compartilhado e receba anuência social quanto mais obtiver concordantes. O caminho desse processo é determinado pela cisão de que os sentimentos e sensações são sentidos particularmente, mas passíveis de serem comunicados e debatidos. Ou seja, se um quadro desperta determinada emoção sensorial em um visitante, essa emoção é, por certo, intransferível, ela está, por assim dizer, irremediavelmente aderida a si, dentro da compleição corpórea desse indivíduo. Todavia, enquanto a emoção não pode ser compartilhada, o labor intelectual sobre ela produz ferramentas que permitem a exteriorização do gosto. É possível que essa pessoa indique aspectos da obra que lhe chamaram atenção a outros e que esses outros concordem ou não com suas observações. Dessa maneira, a subjetividade encontra uma via pela qual aspira à universalidade, quanto maior for a aceitação que um juízo receber de outros.

O problema e a solução colocados pela Arte Conceitual, de maneira praticamente involuntária, a essa teoria particular, embora consciente de suas aplicações no campo da arte, é justamente tirar de cena o que é propriamente referente à estética, no seu caráter originário; a imagem e, por conseguinte, o belo. A iconoclastia conceitual funciona, então, quase como uma removida cirúrgica de uma estrutura sintomática da arte, com o objetivo de abrir um caminho direto para as vias reflexivas do juízo e encontrar uma nova arte, não seria errado dizer, mais bela (é claro, num sentido ascético). O estranho é que essa removida ocorre por sobre o próprio objeto artístico, o que resulta na criação de um novo oximoro, resultado da contradição entre a obra como intenção do artista e a obra como proposição; uma definição proposta. Por um lado, há a intenção, a definição, do artista de que a obra dematerializada, iconoclasta, muitas vezes focada na linguagem escrita, seja arte. Por outro, há o fato de que a obra, não aderida a uma categoria que a titule obra de arte de antemão, é uma possibilidade de entendimento artístico, uma proposta para a arte. Isso retira, em muito, a condição da obra de ser um fim em si, mesmo que se esteja tratando de obra feita a partir de uma tautologia. Kant coloca que a obra não tem outro intuito que não se adequar às limitações axiomáticas necessárias à sua construção e ao que essas limitações possibilitam em termos estéticos; sua linguagem é, portanto, seu fim, sem que haja outro objetivo predeterminado para a arte. O fim em si de cada obra tradicional é ela como um objeto particular, que tem parentesco universal com outras da mesma linguagem.

A Arte Conceitual visa conceber uma transição em que o fim em si da obra se retira da sua particularidade como objeto autônomo e vai para o universal do espírito da arte, servindo-se, para isso, da própria possibilidade de um juízo particular tornar-se objeto de debate,

aceitação ou renegação universal. Por isso que, por mais adversas que sejam as investigações e proposições dos artistas conceituais, em sua maioria elas guardam essa condição de se mostrar uma possibilidade potencial de reflexão. Toda obra conceitual quer ser um acréscimo anódino de vias de entrada ao amplo universo da “Arte Verdadeira”, que se instaura entre reflexão particular e a proposição universal. O fim da arte continua, não por menos, nela mesma, mas seu fim não é no seu objeto, mas no que o seu objeto traz subliminarmente, o fim de pertencer e potencializar a entrada no plano abstrato-reflexivo da “Arte”.

Com isso, a Arte Conceitual consegue a proeza de se identificar com o platonismo e com o neoplatonismo ao mesmo tempo. Do platonismo, ela resgata o fundamento de que a arte tradicional, que mimetiza a realidade, é um afastamento da verdade. Em verdade, o que ela faz é aumentar o grau de afastamento da verdade que a arte tradicional trás, porque, àquela altura do desenvolvimento histórico da arte, com a plena aceitação de preceitos modernistas acerca da autonomia das categorias tradicionais, a arte não estaria nem mais a mimetizar a realidade. Ela estaria a mimetizar a si, a partir das suas linguagens tradicionais. Se antes um pintor copiava uma árvore que seria uma cópia, no mundo sensível, de outro universo, suprassensível, no séc. XX o artista estaria a mimetizar a própria categoria da pintura, seus axiomas, para estabelecer uma arte que tenderia a manter uma constância *ad infinitum* de um *status quo* da arte, irrefletidamente. Ele imita a pintura no meio da pintura, representa ela mesma em si, que já é uma falácia representativa.

A Arte Conceitual vem, então, na sua iconoclastia, reinstaurar a possibilidade da *dianóia*, especialmente quando havendo a predileção pelo discurso, o *logos*, na estruturação de suas obras. A inteligência pode, portanto, atravessá-las e, levando a consideração que pensar é estar em contato com a obra verdadeira, nesse caso, ao se pensar sobre o objeto artístico e suas relações estabelecidas no meio da arte, aproxima-se do mundo suprassensível da arte, seu conjunto de regras e potencialidades, os quais determinam suas expressões visíveis. Assim, ao aderir *logos* à arte, teoria-obra, o Neoplatonismo é conservado na sua condição de aferir à obra a potencialidade de ser um mecanismo de entrada a um plano superior, nesse caso, o plano da própria “Arte”. A cisão de Platão entre arte e filosofia é reunida numa arte que já se promulga filosoficamente como uma busca por sua “verdade”, sendo ela própria seu *logos*.

Não obstante, esse percurso é favorecido pelo último predicado kantiano, o único ainda não abordado até aqui; a necessidade livre do julgamento. Necessidade livre, em Kant, é

a consideração de que a demanda do julgamento estético não vem ao sujeito como uma imposição, mas como algo que é sentido intimamente. Ela é um movimento interno, que se estimula a partir do contato com a arte, e que deve a sua existência a um senso pessoal, o qual propela ao querer julgar e que, por pertencer à natureza dos indivíduos, viabiliza e incita o compartilhamento de impressões. Esse senso, que é algo estritamente ligado ao âmbito sensorial, na Arte Conceitual se traduz, particularmente com relação ao ímpeto criativo dos seus artistas, embora também possa ser efetivo nos seus receptores, numa adesão o máximo possível desinteressada. Por mais que a vaidade esteja sempre em jogo na produção da arte, mais ainda em formas que subvertem os ditames da arte como até então ela era entendida, é latente, nos textos desses artistas, uma necessidade livre de julgar, criticar, teorizar e experimentar a arte, como se experimentassem um deleite descompromissado apenas pelo ato de fazê-lo.

Essa vontade primordial parece estar presente nos artistas conceituais, a despeito da divergência de suas concepções, de forma inequívoca, como uma prospecção não apenas superativa, mas também salvadora. Um convite a não se deixar levar pelo engano do que é aprazível visualmente e buscar a essência do bom, do “verdadeiro” para arte noutra patamar. Convite este bem ilustrado pelas palavras de Sol LeWitt, ao dizer que “idéias banais não podem ser salvas por uma bela execução” (LEWITT, Sol apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 207). Nada mais próximo ao provérbio religioso, presente em João, 7:24, “Não julgueis segundo a aparência, mas julgai segundo a reta justiça”. A justiça, no caso da Arte Conceitual, reinterpretando a associação platônica entre bom e justo, são as boas ideias que, ainda nas palavras de LeWitt, são capazes de mudar o entendimento das convenções [artísticas] e alterar a percepção.

CAPÍTULO 5

PROCEDIMENTOS RITUALÍSTICOS: DO SOLIPSISMO À APARIÇÃO DA OBRA

5.1 Transgressões Denegadas: O Rito do Egresso

Citado no texto “A arte depois da filosofia”, On Kawara é colocado, por Joseph Kosuth, como um artista que estaria realizando um trabalho “altamente conceitualizado” desde o ano de 1964. Nascido no Japão, On Kawara estabeleceu-se em Nova Iorque no ano de 1965, tendo vivido radicado lá desde então. Uma de suas séries de obras mais famosa é intitulada “*Today Series*¹⁹” (Figura 15). Iniciada no ano seguinte à sua mudança para América, exatamente a 4 de janeiro de 1966, a série é composta por pinturas cujo conteúdo imagético é tão somente a própria data em que foi feita a pintura, a qual é apresentada, usualmente, em caracteres brancos por sobre um fundo em negro chapado, embora a primeira pintura da série tenha sido feita por sobre um fundo azul e, durante determinada época, houve também o uso do vermelho.

Figura 15 – KAWARA, On – *Today Series*, 1966



Fonte: <http://www.wikipaintings.org/en/on-kawara/jan-4-1966-from-today-series-1966>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

¹⁹ Série do Hoje (Tradução do autor).

A primeira pintura da série, portanto, apresenta justamente o escrito “JAN.4.1966”. Há três aspectos bastante interessantes e, inclusive, impressionantes acerca deste trabalho que valem a pena ser ressaltados. O primeiro é a sua longevidade. A primeira pintura está a vias de completar meio século de existência em 2016, e On Kawara já conta com mais de 80 anos. Ainda assim, o projeto continua em andamento. As pinturas mais recentes expostas datam de 2006 e, segundo o texto de parede da exposição “*Sculpting Time*”, da qual o artista participou em 2008 com tais obras, a série só será finalizada em decorrência da sua morte, legando a ela, talvez, o título de série artística mais longa, e consumando a completa integração entre o transcorrer da vida do artista e essa parcela de sua obra. O trabalho age como um polo demarcativo que tanto retém simbolicamente o espaço de tempo tomado pela sua produção e, por consequência, um momento particular da existência do artista e de seu eu criador, como reaviva esse momento de acordo com sua exposição posterior e deslocamento para espaços expositivos adversos. Um misto entre a “escapabilidade” do tempo, constante passadiço, e possibilidades simbólicas de retenção do tempo, segundo uso de alguma mídia de registro, a qual, por sua vez, já é algo que também se move no espaço-tempo.

Todas essas conotações não apenas se devem ao conteúdo objetivo, visualizado na configuração final do objeto, mas a algo que o precede e que há de ser mencionado como o segundo aspecto de valor sobre o trabalho, que é a sua metodologia produtiva. On Kawara determina oito tamanhos possíveis para suas telas, que variam de cerca de 20 x 25 cm a cerca de 155 x 226 cm. Para documentar a data na face da tela, ele sempre se utiliza das convenções gramáticas e de contagem do tempo do calendário do país onde a pintura estiver sendo executada, exceto quando o país não usa o alfabeto romano, ocasião em que o artista realiza a pintura utilizando-se do Esperanto como linguagem para efetuação do registro.

Por fim, deve-se mencionar que as pinturas são minuciosamente executadas. Os caracteres, sempre apresentados em branco, aparentam ter sido feitos com rigor mecânico, demasiada é sua precisão formal, qual uma impressão industrial, dispostos extremamente centralizados nas telas, cujo modo de apresentação é sempre em sentido paisagem. Segundo algumas documentações acerca do trabalho, a cor de fundo da obra, chapada, demanda cerca de 18 camadas de tinta para adquirir sua homogeneidade. Assumindo o aspecto de um painel impresso, e dotado de uma estética de apresentação sintética, o resultado visual da pintura não demonstra, dessa forma, ser condizente ao labor requerido para sua realização. Labor este que

consiste no terceiro e último aspecto relevante a ser elencado, pois que denota a extrema conjugação entre a produção da obra e seu conceito.

Como toda pintura da série é o registro da data de um dia, se a pintura não fica pronta durante o próprio dia a que ela se refere, ela é imediatamente destruída por On Kawara. As pinturas correspondem, então, exatamente a data que apresentam. On Kawara tece, com isso, uma elegante alegoria com uma implicação fundamental da pintura, que é a de seu uso como registro imagético de um espaço-tempo. Retirando (em certo sentido) a imagem, substituindo-a pela exposição de uma data, o artista dá enfoque ao decorrer temporal do próprio processo criativo tomado pela construção da obra. Ela se apresenta como uma síntese linguística e pictórica direta do tempo demandado pelo seu processo de produção. Em determinada conotação, remete à Pollock, mas num sentido subliminar. As pinceladas de Pollock emancipam, ou trazem para o primeiro plano, o que há por detrás da execução de um trabalho. Mostram o desenlace do movimento do corpo do artista no espaço-tempo, a realizar as pinceladas que se conformam na obra. Em Pollock, a imagem não precede o artista, mas o artista precede a imagem, visto que ela nada mais é do que os resquícios de seu movimento durante o espaço temporal de sua criação.

On Kawara, ao mesmo tempo, expande e retrai esse conceito. Expande-o no sentido de que ultrapassa a fronteira de um registro focalizado na movimentação do seu corpo durante a produção da pintura, a favor de simbólico registro ambiental, do dia como um todo – um momento evanescente, mas contabilizável como parcela da totalidade da existência, e, também, da existência do artista, no seu ato criativo. E o retrai justamente porque sedimenta a atuação desse eu criativo em uma imagem que não demonstra todo o esforço pessoal que é necessário para completá-la. O artista age, assim, de uma forma que se poderia dizer “penitente”, no seu sentido virtuoso, em razão de que toda a demanda corpórea requerida para fazer o trabalho não é visualizada no seu constructo final. O seu esforço não se faz notar, como que “mortificasse” a vaidade de exaltar um trabalho árduo. Nota-se que o uso do termo “penitente” aqui não quer dizer de um ato praticado por arrependimento religioso, mas de um ato cujas razões particulares sobressaem à necessidade de demonstração do seu labor. A aparência simples vela um processo trabalhoso e complexo cuja única razão de ser é o compromisso moral para com o conceito da obra. O trabalho, talvez, pudesse ser impresso, ou feito por outros, ou feito em mais de um dia, e o impacto visual teria equivalência, todavia o significado da obra para seu autor pressupõe algo para além da sua forma final, mas que está implícito a ela. Adicionalmente, num aspecto

pouco explorado dessa obra, há ainda mais dois elementos da sua dinâmica produtiva a serem citados. O primeiro consiste no fato de que, para cada pintura feita, o artista produz uma caixa (Figura 16), dentro da qual ele cola recortes de jornais contendo notícias referentes ao dia e à localidade em que ela foi feita. Além disso, o artista registra a feitura da pintura no que ele denomina “*One-hundred year calendar*²⁰”. De fato, grande parte das obras de On Kawara envolve uma relação permanente entre tempo, registro e sua vivência.

Figura 16 – KAWARA, On – *Today Series*, de 1990 a 1999, com suas respectivas caixas



Fonte: <http://www.invaluable.com/artist/kawara-on-1iwpe8q4a9>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

O que On Kawara faz, ao seguir essa metodologia de criação, é congruente ao que é colocado por Sol LeWitt como definitivo para a Arte Conceitual, no seu texto “Parágrafos sobre Arte Conceitual”, por assim dizer, um irmão mais velho do “Sentenças sobre Arte Conceitual”, pois que o primeiro data de 1967 e o segundo de 1969. Sol LeWitt fala que:

Na Arte Conceitual, a idéia de conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório (LeWITT, Sol apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 176).

²⁰ Calendário de cem anos (Tradução do autor).

Em uma nota no mesmo texto, relativa ao primeiro parágrafo da citação anterior, o artista explica que “em outras formas de arte o conceito pode ser modificado no processo de execução”. Essa é uma colocação que entra em relativo conflito com uma face do processo de criação artística que Duchamp, tido como o grande percussor da Arte Conceitual, expõe, no seu texto, “O ato criador”. Segundo ele, a luta pela realização de um trabalho é “uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético”. Sol LeWitt tenta trazer toda essa série de encadeamentos que pressupõe a realização de um trabalho de arte para o plano mental, consciente, de modo que ela esteja engendrada antes da efetiva realização sensível do trabalho, especialmente no que tange à definição de sua forma final, de modo que o “plano estético” a que se refere Duchamp deve ser pensando enfaticamente com antecedência. Esse tipo de implicação pragmática traz alguns resultados evidentes para os mecanismos de concepção artística da Arte Conceitual.

O mais veemente é a tendência a erradicar o máximo possível a experiência objetiva na lida com os materiais. Subordinando o seu uso ao conceito, programas artísticos que consideram possibilidades e potencialidades matéricas intuitivas e casuais, como quando artistas trabalham a matéria sem foco definido, experimentando-a de diversas maneiras, e, às vezes, chegam a resultados inusitados não integram a dinâmica criativa da Arte Conceitual. A subordinação ao conceito e a ausência de uma plasticidade material levam a outras duas consequências, bastante evidentes nos trabalhos conceituais, as quais são aparentemente divergentes, mas não mutuamente excludentes; a rigidez formal e, mais além, a predisposição à desmaterialização.

Como já visto, On Kawara determina oito tipos diferentes de tamanho para fazer suas obras da “*Today Series*”, sempre na forma de retângulos, apresentados em sentido paisagem. Um tipo particular de retângulo, ainda mais estável, o quadrado, é largamente utilizando por artistas conceituais em suas obras. Em muitos casos, o modo de uso desses suportes denota, no fundo, uma utopia de que sejam desprovidos de sua conotação visual e exerçam apenas a sua conotação pragmática: sejam, assim, somente suportes. A rigidez formal expande-se até às obras tridimensionais, e também se faz presente naquelas que têm um viés visual determinante, ainda que sejam conceituais em essência.

Em muitos de seus projetos tridimensionais, Sol LeWitt explora profundamente o cubo, em sua forma primordial, ou seja, menos na sua densidade, e mais nos seus traçados

fundamentais e na relação que estes estabelecem com o espaço expositivo. Inúmeros outros trabalhos do artista empregam demais formas primárias, como o triângulo e o círculo. Até mesmo seus coloridos desenhos de parede são antes de tudo esquemas para desenhos de parede, que se traduzem em padrões visuais bem elaborados, mas minuciosamente regrados, de forma que o artista deixa o projeto em forma de instrução para que eles possam ser feitos por qualquer pessoa, com o mínimo de diferencial subjetivo entre a ideia inicial e o resultado final. A rigidez formal significa, numa engraçada subversão a valores de importância para os artistas conceituais, na criação de uma espécie de identidade visual coletiva que permeia grande parte das suas obras. O emprego de formas e cores básicas, a busca por um suporte que, em muitos casos, age como veículo para a linguagem escrita, apresentada muitas vezes de forma tipográfica, mesmo se o trabalho seja feito de forma manual (como acontece no trabalho de On Kawara), a apresentação de objetos de maneira muito limpa, harmonizada e econômica, sem excessos que sobressaltam como elementos de expressividade são características sensíveis proeminentes nas formas de apresentação da Arte Conceitual.

Essa ideia de economia visual, eliminando excessos, representa uma busca pela síntese morfológica do conceito, o que representa o limite à desmaterialização. A desmaterialização é o esforço para reduzir a apresentação da obra aos seus elementos mais fundamentais para vincular o seu conceito. Em último caso, é uma estratégia para evitar, justamente, a desvirtuação desse conceito, segundo as variações sensíveis permitidas pela inserção dos materiais, que podem levar a interpretações da obra que escapem, em muito, a sua noção originária. É nesse ponto que fundamentalmente há a cisão entre a proposta de Pollock e a de On Kawara, quando retomada a correlação entre as obras estabelecida anteriormente. Pollock vai, sem hesitação, pelo caminho da expressividade sensível, já On Kawara busca aplicar o material a favor da sintetização máxima do seu conceito – No que tange a isso, a ideia de que as pinturas são acomodadas em caixas cujo revestimento interno contém notícias de jornais acerca da realidade do local e da data em que foram produzidas, caixas que são raramente expostas, mas que são parte integrante da obra na sua totalidade, produz muitas implicações.

A âmbito pictórico, a estratégia parece remeter ao uso de veladuras – o resultado final da pintura é sempre uma camada superficial de apresentação de um conjunto de camadas anteriores. Como se trata de uma pintura que tenta referenciar sinteticamente ao prazo da sua concepção dentro de um contexto, nada mais natural que, por detrás da sua visualidade final, haja os hipertextos que registram a dinâmica do que de importante ocorreu nessa realidade, e

que passa despercebido ao tempo como elemento autônomo, dizendo somente de algo da construção histórica humana. A diferença é que esse registro não é encontrado como parte estrutural do desenvolvimento imagético da pintura, na forma de esboços e pinceladas. Em verdade, ele é adicionado posteriormente à sua produção, mas ainda é encoberta por ela. A relação entre a pintura e as notícias é bastante ambígua. Sendo elas parte de sua caixa, pode-se dizer que a pintura é revestida pelas notícias. No entanto, a pintura também as encobre. Pode-se dizer que o mesmo ocorre na obra propriamente dita. Ela é porta-voz da síntese de um dia, mas tudo o que ela sintetiza é, no fundo, o labor artístico. Ela é uma pintura moderna nesse sentido, uma pintura que, por mais que traga um dia estampado na sua frente, ela é referência de si mesma, do seu processo de feitura como objeto e código pictórico. A realidade externa que lhe escapa, por outro lado, se encontra nela sedimentada, independente do seu grau de autorreferência.

On Kawara pertence a um contexto, a uma cultura, e esse contexto está latente, não importa o grau de abstração da obra. Ao colocar as notícias como parte velada da obra, raras vezes exibidas, On Kawara refere-se à inevitabilidade da falha de se tentar produzir uma arte absolutamente autônoma, ao mesmo tempo em que produz, em certo sentido, uma pintura que se emancipa como autônoma porque, ao estampar diretamente seu referencial de tempo, ela reflete a si. As pinturas refletem a si mesmas. São a síntese estética do espaço-tempo da confecção de si.

Sem dúvida, por ironia dialética, o artista revela, com isso, um apreço grande pelo material plástico que as constituem, no sentido de utilizá-lo do modo o mais relevante possível de acordo com a sua proposta. De fato, levando em consideração que o uso feito pelos artistas conceituais da matéria é sempre econômica, correlata à sua inequívoca e máxima imprescindibilidade para a especificidade de seus conceitos, pode-se dizer que questões estéticas se tornam ainda mais importantes para os artistas conceituais, em medida inversa e proporcional ao questionamento do valor estético que eles tanto perpetraram. Isso porque a matéria só aparece quando é absolutamente necessária, e é cuidadosamente pensada de acordo com o seu propósito para o trabalho.

Dialética parecida ocorre na mecânica criativa colocada por LeWitt. Se, por um lado, a precedência do conceito, a necessidade de tomar decisões *a priori* à execução da obra, resultam numa economia matérica que afasta a experimentação plástica, mas corroboram a concepção

de uma metodologia de pensamento criativo conceitual, por outro, ela não necessariamente refuta completamente o que é dito por Duchamp sobre um domínio da intuição, ou pelo menos sobre uma intenção que tem um quê de inexplicável. Verdade seja dita, é necessário atestar que Duchamp, em seu texto, tece uma crítica dúbia, baseada num processo valorativo da obra de acordo com sua trajetória histórica. Assim, ele critica tanto a ideia de que o artista é um ser “mediúnico” que, “de um labirinto situado além do tempo e do espaço” (DUCHAMP, Marcel apud BATTCKOCK, Gregory, 1986, p. 73), traz à tona uma criação cujo significado é de importância para gerações posteriores a ele, quanto também critica a ideia de que o artista tem pleno domínio racional de seu ato criativo, como se o artista fosse capaz de traduzir plenamente suas intenções numa obra, bem como pudesse saber todas as noções e implicações contidas no trabalho e no modo como elas são interpretadas pelo público.

Embora haja, na Arte Conceitual, essa necessidade, exemplificada por Sol LeWitt, de estabelecer uma dinâmica racional para a criação, algo que diz respeito à razão consciente do artista, também há, por outro lado, a parte mediúnica, ou mística, como paradoxalmente o próprio LeWitt também fala, ao dizer que os artistas conceituais são mais místicos do que racionalistas. A chave para compreensão dessa inter-relação ambígua está no modo como o processo criativo na Arte Conceitual tende a ser o resultado de um rito composto por três ingredientes básicos; *o questionamento da natureza da arte, a precedência da ideia em relação à forma, e no* que se pode chamar de “*solipsismo*”, se considerarmos uma apropriação reinterpretada da conotação que Mel Bochner deu ao termo, no seu texto “Arte serial, sistemas e solipsismo”.

Uma concepção de *solipsismo* consiste em uma teoria filosófica fronteira, impossível de ser comprovada e também de ser refutada, qual a noção de Deus. Segundo ela, tudo o que existe pode ser reduzido às impressões de uma consciência, de modo que é possível que a realidade em que habita o ego, vivendo as experiências sensoriais e físicas do dia-a-dia, não seja, de fato, uma realidade palpável, mas uma ilusão, ou uma realidade criada mentalmente que fornece informações de uma fisicalidade concreta à consciência do ser. No *solipsismo* extremo, até mesmo a existência de outras pessoas é colocada em questionamento, em vista do fato de que estas seriam não mais do que projeções criadas pela mente, que fomenta a sua realidade, ou que tem uma realidade estimulada a si. Num sentido mais brando, o *solipsismo* pode ser visto como um egoísmo pragmático, no sentido de que toda a experiência da realidade interdepende de sua apreensão por uma substância cognoscente e que, portanto, a própria noção

de realidade só pode vigorar a partir da sua metabolização pessoal por algo que, ao mesmo tempo, institui sua própria existência, bem como a do seu universo circundante, num processo contínuo de *vir-a-ser* e de se reconhecer existente. Dessa forma, o *solipsismo* pode levar até à desconsideração das instâncias do passado e do futuro, e só valorar a efervescência presente do momento em que a consciência se reconhece a si e percebe sua realidade. Assumir a existência de uma realidade implica, portanto, em assumir sempre um sujeito que a percebe. Por isso, nesse ponto de vista, a única realidade existente é a do sujeito que reconhece, assume e constitui a si nas experiências do transcorrer de sua trajetória de vida.

O artista Mel Bochner não se dispõe a dar uma definição detalhada de *solipsismo* em “Arte serial, sistemas e solipsismo”, antes fala, de modo um pouco arbitrário, que “para o solipsista a realidade não é o bastante. Ele nega a existência de qualquer coisa fora do confinamento auto-encerrado da sua própria mente” (BOCHNER, Mel apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 173). É possível perceber que há uma ligeira contradição entre as duas afirmações. Tratando-se de um solipsista convicto, como a segunda oração leva a crer, ele não consideraria a realidade como insuficiente, mas sim como, ou inexistente – caso de ceticismo extremo, ou ilusória, mas fomentada por algo do qual não detém controle, o que levaria a uma paranoia de se viver uma realidade irreal, ou, em último caso, única, derivada do referencial projetivo do próprio eu. Não seria questão a realidade não ser o bastante para si, mas haveria sim uma inversão no entendimento dessa realidade. Ao invés de ser algo que se impõe ao sujeito, o eu seria sua fonte de emanção e demarcação completa da sua percepção, de modo que, em certa medida, ela seria sempre o que bastasse, ou o possível para o ego.

Mel Bochner não se detém muito à problematização do conceito, mas aplica-o como analogia para a autonomia de sentido de uma arte que ele denomina como “Serial”. Mais do que autonomia de sentido, seria uma autonomia da necessidade de produzir sentido. Ele diz que “a Arte Serial, em sua manipulação altamente abstrata e ordenada do pensamento, é reservada e não-referencial da mesma maneira” (BOCHNER, Mel apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 173) que o *solipsismo*. Ao falar daquele tipo de arte como solipsista, ele indiretamente poderia estar falando, por extensão, do artista como solipsista. É necessário, todavia, apontar que Mel Bochner, em momento algum do texto, fala, de forma objetiva, do artista solipsista, mas sim da própria Arte Serial como sendo algo solipsista. Sua ideia de *solipsismo* como analogia artística parte do princípio de estabelecer uma realidade alternativa, independente dos sentidos da realidade sociocultural, para a arte, afirmando sua qualidade

abstrata. A arte por ela mesma. Contudo, é não apenas possível, mas logicamente dedutível que se estabeleça, em algum grau, a correlação entre o próprio artista e o *solipsismo* – até porque o *solipsismo* é algo relativo ao ser consciente, e não ao objeto.

Assim, para o artista, reinterpretando os termos ditos por Bochner, a realidade não é o bastante como ela se apresenta, o artista a vê como matéria potencial para instauração de novas realidades que, não obstante, configuram a fundação de sua própria realidade, na experiência de dar sentido à sua vida. É um *solipsismo* evidenciado se for considerado que, a despeito do fato de que, numa das versões de *solipsismo*, a realidade já é algo, por si, particular, dependente de uma apreensão que a percebe e se reconhece como pertencente a ela, o artista ainda se dispõe a laborar sobre essa realidade, atuando nela através da experiência da produção plástica. Uma intervenção que tanto o atualiza na sua existência como pessoa, rearranjando formas e pensamentos em acordo à sua subjetividade, quanto permite que o produto artístico seja compartilhado à leitura de outros, de modo que a produção artística poderia se mostrar como uma solução possível para o problema, exposto por Mel, da insuficiência do real para o solipsista.

Todavia, Mel Bochner, por incrível que pareça, não segue, de modo algum essa linha de raciocínio. Em verdade, ele trilha o caminho oposto. A Arte Serial seria aquela que é composta por padrões de repetição de algum elemento, seguindo alguma progressão lógica, seja esse elemento uma cor, forma ou objeto, ou a conjugação padronizada de alguns desses termos – algo que visa escapar, em muito, das particularidades do artista. Essa aparente impessoalidade leva-o a denominar esse próprio tipo de configuração artística como solipsista, não-referente a uma realidade externa, tautológica – seguindo os termos de Joseph Kosuth (ou seja, uma realidade nela mesma), mas a desconsiderar a subjetividade envolvida no seu processo criativo, quase como se tais obras fossem uma entidade autônoma, que se pensam por si. De fato, o artista, que fala de Sol LeWitt no seu texto como um exemplo de alguém que trabalha a Arte Serial, diz que as estruturadas do trabalho de LeWitt são “complexas, multiparciais, são consequência de um rígido sistema lógico, que exclui fatores de personalidade individual tanto quanto possível” (BOCHNER, Mel apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 174).

É claro que as obras de Sol LeWitt não tratam objetivamente de aspectos íntimos da sua subjetividade, sentimentos de ordem pessoal, referências à sua vida, ou mesmo à realidade sociocultural. Elas são abstratas e não-emotivas, contudo, indissociáveis do eu-criador, e essa

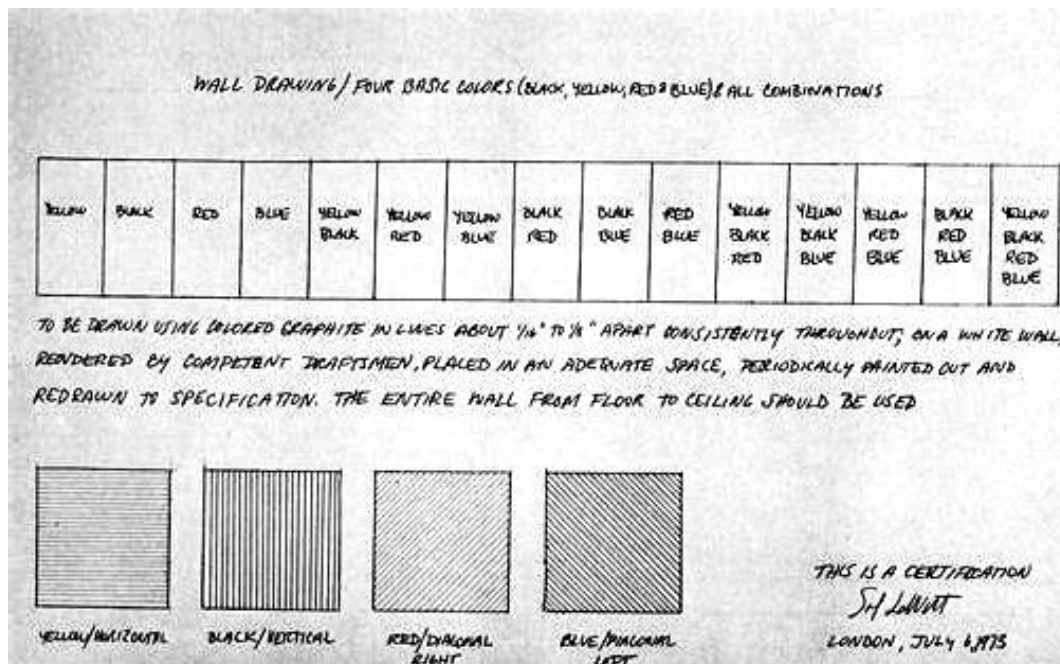
impossibilidade de dissociação ultrapassa o mero fato de que elas foram concebidas pelo artista e, por isso, não se pode excluir a criatura do criador. As obras de Sol LeWitt são características dele, facilmente reconhecíveis como suas, assim com o são as obras de Joseph Kosuth, de On Kawara, e do próprio Mel Bochner, entre outros. Por mais que essas obras possam ser conceituais, abstratas, avessas à emoção e/ou a elementos específicos da realidade social, elas são derivadas das experiências de determinado sujeito num espaço-tempo que permitiu à sua consciência formular tal concepção artística, se reconhecer nela e, portanto, reconhecer seu valor o suficiente para instaurar a sua efetividade e se saber responsável por ela. É dessa inerência da dependência do objeto ao autor e ao seu contexto cultural que, como já dito, as caixas da obra de On Kawara podem tratar, de forma indireta e direta, de acordo com seu grau de exponibilidade. On Kawara, tratado então de forma condescendente, como “altamente conceitualizado” por Kosuth, fez, não se sabe se intencionalmente ou não, uma crítica velada à Arte Conceitual e à sua noção de extrema autonomia da arte – Coisa que o próprio Kosuth questionaria anos mais tarde.

A verdade é que o artista coloca a personalidade na sua obra de alguma maneira, algumas vezes de maneira mais forte, como é o caso de On Kawara e as séries derivadas diretamente da sua vivência, outras vezes de maneira indireta, por inerência produtiva de conciliação entre autor e obra. Tanto que, ao abordar uma obra de Sol LeWitt que se tratava de uma série de instruções para construção de um desenho por qualquer pessoa, Michael Archer enfatiza a figura do criador da proposta, dizendo que “um desenho de parede para o qual as instruções eram ‘Dez mil linhas, nem curtas nem retas, cruzando-se e tocando-se’ podia ser executado por um número qualquer de pessoas. Em todo caso, o desenho iria ‘parecer diferente’, mas em cada exemplo específico ele seria uma expressão da idéia de LeWitt” (ARCHER, Michael, 2008, p. 71) (Figuras 17 e 18). Desse modo, o *solipsismo* que interessa citar como parte integrante da dinâmica criativa que há na Arte Conceitual é exatamente esse; de um sujeito que só pode atestar a realidade por ocasião da sua existência consciente nela, uma realidade dupla que determina as possibilidades de experiência dele na sua vivência sociocultural, mas que, também, só é reconhecida por ele, e que, nesse processo pendular da lida entre indivíduo e seu ambiente se modifica continuamente a partir das intervenções que o próprio a ela infere.

Foi necessário que houvesse nascido um indivíduo naquele exato contexto geográfico e histórico e vivido as exatas experiências de vida que viveu LeWitt para que se chegasse à realização das suas formas específicas de manifestação artística. A esse *solipsismo* inato e

peçoal se somam, contudo, os outros dois ingredientes mencionados que são de cunho universal, passíveis de serem apropriados por qualquer um: *a ideia do questionamento à natureza da arte, e da precedência do conceito em relação à forma, compondo a dinâmica criativa que rege a Arte Conceitual.*

Figura 17 – LEWITT, Sol – Wall drawing/Four basic colors (Black, yellow, red & blue) & all combinations – Instruções para os desenhos, 1975

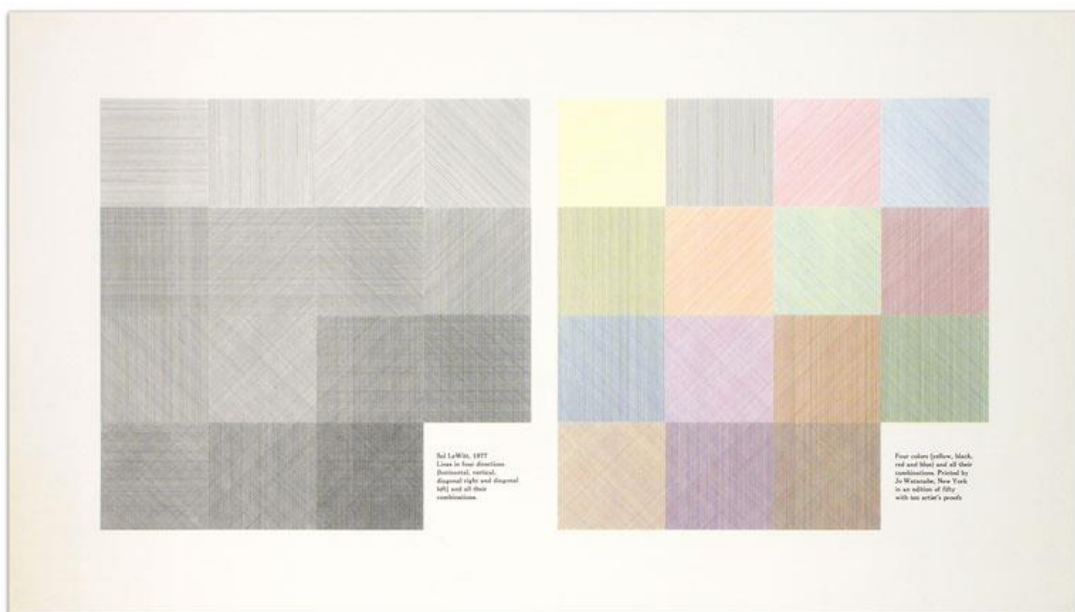


Fonte: http://www.tufts.edu/programs/mma/fah188/sol_lewitt/15partinstructions.html, acessado em 07 de fevereiro de 2014

Como já salientado, o questionamento da natureza da arte é uma premissa defendida por Joseph Kosuth no texto “A arte depois da filosofia” e que se tornou paradigmática para o empreendimento da Arte Conceitual. Ela representa a necessidade de romper com uma tradição artística, de origem europeia, considerada limitativa, cujas maiores determinações seriam a de que a arte deve ser feita segundo o uso de categorias artísticas determinadas, como a pintura e a escultura, tendo seu foco na visualidade. Esse questionamento, em primeira instância, de ordem linguística e morfológica, tende a desdobrar-se em progressão ao surgimento de novos programas artísticos. Cada novo tipo de proposta representa, também, um potencial novo ponto para investigação dos limites e possibilidades da arte. A ideia do questionamento da natureza da arte, então, é algo que objetiva um progresso, uma evolução do pensamento e da discussão acerca da arte, contudo não detém, em si, qualquer possibilidade de antecipar um desfecho específico, um resultado final para sua causa. Ela é um motor que convida o artista que a tome

como ideal a constância da reflexão acerca da arte, embora traga, no seu conceito, de antemão, o fundamento de que a arte deve transcender as suas linguagens tradicionais e de que estas, ainda que possam ter sido importantes para o desenvolvimento histórico da arte, vieram a tornar-se uma caricatura retrógada do entendimento da arte. Para os artistas conceituais, esse fundamento criativo tendia a tornar-se quase que um fundamento intuitivo, tão interiorizado o era, aderindo-se, de forma inata, a qualquer proposta que, porventura, fizessem.

Figura 18 – LEWITT, Sol – *Wall drawing/Four basic colors (Black, yellow, red & blue) & all combinations*, 1978 – Imagem de catálogo



Fonte: <http://www.solle Wittprints.org/lewitt-raisonne-1978-01>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

Se o questionamento da natureza da arte apresenta-se como um predicado mais genérico, uma diretriz básica e geral, no segundo quesito, a precedência da ideia, que torna o conceito o “aspecto mais importante da obra” (LeWitt, Sol apud Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 176), a balança já se inclina a favor da subjetividade. Ele prediz que todo o planejamento concernente à execução da obra costela o seu conceito fundador, de modo que estabelecido este, deve-se, em seguida, estabelecer o conjunto de regramentos que pressupõe a criação da obra antes de produzi-la. Isso em acordo a uma implicação sintética, de acordo com a qual a obra deve ser modulada a partir do mínimo de elementos necessários para que se adeque ao seu conceito.

Por incrível que pareça, LeWitt atenta que o objetivo de se trabalhar com uma metodologia tão definida é justamente, tal como disse Mel Bochner, evitar a subjetividade. O

que ele, aparentemente, quer dizer é que, ao se definir com antecedência os passos para execução de um projeto, o artista corre menos risco de, durante essa execução, desviar-se do intuito original da obra. Ele evita, dessa forma, ser compelido a esse desvio por elementos impensados, quer sejam materiais ou novas circunstâncias de vida, capazes de afetá-lo o suficiente para que ele reconsidere o projeto de alguma forma, ou insira nele mais elementos do que o necessário, segundo seus gostos. Mas não se pode dizer que não há subjetividade envolvida. Afinal, segundo LeWitt, “se o artista deseja explorar por completo a sua idéia, então as decisões arbitrárias ou casuais só seriam mantidas minimamente, enquanto capricho, gosto e outras extravagâncias seriam eliminados da feitura da arte (LeWitt, Sol apud Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 176). Contudo, o próprio artista faz uso de um pronome possessivo ao se referir à ideia, relacionando-a inexoravelmente ao autor, e afirmando, mais do que nunca, a proeminência da subjetividade. É nesse momento que se adentra no campo do *solipsismo*.

O *solipsismo* é o ingrediente da equação que determina a liberdade subjetiva do artista com relação àquilo que ele pretende produzir como arte. Enquanto os outros dois aspectos dão conta de diretrizes gerais, algumas coordenadas programáticas que compreendem a execução de uma obra de Arte Conceitual inespecífica, a face solipsista é o próprio repertório pessoal de que dispõe o eu-criador para estabelecer sua arte na sua especificidade, marco da autonomia poética do artista, seguindo o preceito, provido por Duchamp, de que o artista tem a liberdade, enquanto tal, de determinar não apenas qualquer coisa como arte, mas de determinar a sua arte. É nesse ponto que se resolve a contradição da necessidade da Arte Conceitual se alinhar a um pensamento racionalista, em face à impossibilidade de trabalhar uma matéria como é a arte de maneira estritamente racional, segundo convenções passíveis de comprovação empírica ou segundo convenções lógicas universais, o que cria uma mitologia do racionalismo da Arte Conceitual.

Segundo Sol LeWitt:

O plano projetaria o trabalho. Alguns planos iriam requerer milhões de variantes e alguns, um número limitado, mas em ambos as variações são finitas. Outros planos implicam o infinito. Contudo, em cada caso o artista selecionaria a forma básica e as regras que iriam orientar a solução do problema (LeWitt, Sol apud Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 178).

Esse tipo de prospecção criativa remete diretamente a um conceito básico de jogo, no qual um conjunto de regras arbitrárias, sem pré-existência instituída, dão conta da estruturação

de uma atividade, demarcando seu sistema e formas de quantificação e possibilitando, assim, a determinação de resultados, de modo que, dentro do espaço lúdico do jogo, possa haver algum tipo de disputa, quer seja de um jogador consigo mesmo, quer seja dele com outros possíveis. O jogo, por possuir regras, possui uma lógica interna, não obstante, essa lógica não é a mesma lógica que a lógica movente de princípios universais, como os valores científicos. A lógica do jogo está *tautologicamente* voltada para o jogo. Ela não se refere a nada além dele.

Não obstante, é necessário dizer que a linguagem escrita, matéria plástica para grande parcela das obras conceituais, é ela própria um jogo, composto por diversos subjogos que compõem as possibilidades de jogos de linguagem de determinada língua, suas figuras de linguagem. Cada linguagem detém seus regramentos, os quais determinam as possibilidades de arranjo dos seus elementos e, por consequência, os limites de seu sistema comunicativo para seus indivíduos falantes. Assim, ela influi determinantemente nas minúcias da estruturação do pensamento que há em certo nicho cultural (há grandes diferenças de possibilidades comunicativas e interpretativas, por exemplo, entre uma língua que tenha cinco definições diferentes, com algum grau de particularidade, para algo como “alegria”, em relação a uma língua que só tenha um termo semelhante). Do mesmo modo, ela também se serve do nicho cultural em que está instaurada, evoluindo de acordo com as demandas culturais que apareçam, em razão do desenvolvimento daquela sociedade.

A língua, contudo, é uma convenção que assume proporções territoriais e cujas regras estruturais e fonéticas, em menor ou mais grau de precisão, já tendem a ser inculcadas nos habitantes do território desde seu nascimento. Outros jogos, já validados socioculturalmente, também possuem já princípios fundamentais definidos e aceitos em vários territórios do mundo. No jogo do solipsista, entretanto, quem define as regras é ele mesmo. Neste caso, o próprio artista, através da sua ideia. É um jogo que também é um subjogo do jogo maior da arte, o qual os artistas também tendem a considerar, levando em conta diversos agentes de influência na estruturação, exposição e no entendimento que obtém uma obra de arte. Agentes tais como críticos, curadores, a potência física de validação artística provida pelos ambientes em que as obras forem mostradas, tipos de linguagem tidas como arte, a sua inter-relação com obras precedentes, etc. Estes constituem um conjunto de não necessariamente regras, mas de peças suficientemente convencionais, constituintes do contexto da arte, e que se interagem dentro do *tabuleiro de xadrez da arte*. Isso nada mais é do que a própria natureza da arte, cujo questionamento é colocado como o princípio paradigmático da criação conceitual.

É com esse jogo externo ao artista que o jogo solipsista há de interagir, dando vazão a um conceito específico proposto pelo eu-criador, criando uma metodologia, o planejamento lógico para transmutar esse conceito em uma obra de arte, sem desconsiderar o contexto da arte como um todo. O planejamento atua, então, como um ponto de convergência que cria uma adaptação entre as lógicas do jogo da arte e a lógica do modelo artístico proposto pelo artista, levando em conta a propensão a se questionar o primeiro. Juntos, estes elementos compõem um tipo específico de rito que Néstor García Canclini denominou de *ritos de egresso*.

Para o autor, esse tipo de rito, específico ao âmbito da arte, é a contraparte do rito em seu sentido tradicional. Canclini diz que os ritos costumam ser estudados como “práticas de reprodução social. Supõe-se que são lugares onde a sociedade reafirma o que é, defende sua ordem e sua homogeneidade” (CANCLINI, Néstor García, 2000, p. 45). Todavia, para o autor, isso seria uma meia verdade, posto que os rituais também podem ir em direção a uma “ordem diferente”, ainda não assimilada socialmente, uma ordem que a “sociedade ainda rejeita ou proscreeve” (CANCLINI, Néstor García, 2000, p. 45). Desta feita, há ritos destinados ao entendimento, confirmação ou autenticação de determinada dinâmica biológica e social, dando-lhe continuidade no percurso histórico da sociedade. E há aqueles cujo intuito é propiciar “condições licitas” para alguma transgressão de limites estabelecidos, de forma a intermediar um processo adaptativo das mudanças trazidas pelo desenvolvimento econômico, social, tecnológico da sociedade, em relação às suas tradições. Através do rito, a sociedade “controla o risco da mudança” (CANCLINI, Néstor García, 2000, p. 46).

Esse tipo de rito, a que o autor denomina de “*transgressões denegadas*” é o que melhor demarca a ritualidade criativa que há na Arte Conceitual. É uma transgressão quando se pretende afrontar valores tradicionais de entendimento e realização da arte. E é denegado na medida em que essa transgressão busca agir de forma positiva no contexto artístico, expandido seus limites de forma controlada, sem desconsiderar por completo sua trajetória histórica de práticas precedentes e, além disso, com a clara intenção de intervir construtivamente na realidade artística, buscando, inclusive, uma pureza da arte, que seria interessante mentalmente, e desprovida de demasiada subjetividade por parte do artista. Todavia, como a própria expressão composta que denomina o rito já demonstra, tal rito é dividido em duas partes; a princípio, há a transgressão. Esta se encontra no *rito de egresso*, o qual é antítese dos rituais que, segundo Canclini, mais ocupam a literatura, os *rituais de ingresso* ou de *passagem*. Estes

compreendem um conjunto de procedimentos que permitem ao sujeito uma transposição de um estado anterior para a inclusão em determinado segmento a que, até então, não tinha acesso, mas conservando parcela essencial de seu eu anterior à passagem. Podem dar conta tanto de uma passagem física – o ingresso em determinado local, grupo, ou de uma passagem metafísica – a transição entre idades, estados civis, etc. E, na verdade, nenhuma das duas modalidades de passagem exclui a outra, ocorrendo sempre simultaneamente.

O *rito do egresso*, por sua vez, traça o caminho contrário, o do rompimento, a descontinuidade. De acordo com Canclini:

Dado que o máximo valor estético é a renovação incessante, para pertencer ao mundo da arte não se pode repetir o já feito, o legítimo, o compartilhado. Devem-se iniciar formas de representação não codificadas (do impressionismo ao surrealismo), inventar estruturas imprevisíveis (da arte fantástica à geométrica), e relacionar imagens que, na realidade, pertencem a cadeias semânticas diversas e que ninguém tinha associado (dos *collages* às *performances*) (CANCLINI, Néstor García, 2000, p. 46).

Na Arte Conceitual, essa máxima é extremada, pois que ataca o próprio valor estético. Não repetir o feito, pressupõe mais do que uma investigação dentro dos axiomas da técnica, mas a negação da técnica propriamente dita, bem como a negação da cadeia semântica visual inerente às artes plásticas. O ataque se dá no máximo valor da arte, portanto.

A “*Today Series*”, de On Kawara, serve como ótimo suporte para exemplificação de todos esses conceitos no procedimento ritualístico de feitura da obra. A obra questiona diretamente a natureza da pintura e, por extensão, a natureza da arte. Apresenta uma imagem que se distancia do esperado de uma obra pictórica, dando ênfase aos signos do alfabeto que demarcam a data de sua feitura e que, formalmente, aparentam ser fruto de impressão industrial, questionando sua realidade enquanto pintura. Levando a série em consideração, na instância solipsista, há a intenção de se produzir tal obra, a existência de um eu-criador que concebe o conceito e vê sentido naquele tipo de expressão, determinando sua metodologia de execução, um racionalismo mítico, pois que não detém um princípio de aceitação universal, mas um princípio colocado por um eu para a universalidade do contexto da arte. Nessa metodologia se incluem os fatos de que a obra é feita manualmente pelo artista; que a data é expressa de acordo com a convenção de calendário do contexto territorial onde ela está sendo executada; que o fundo é em cor chapada e os caracteres são em cor branca, centralizados no quadro; que a pintura demanda inúmeras camadas para se realizar (outro questionamento à pintura, em virtude

de que o esforço demandado não se torna aparente na imagem resultante); que a obra é destruída caso não fique pronta na data marcada em sua face e, por último, que a obra é acomodada em uma caixa que contém recortes de jornal com notícias do dia em que foi feita.

Assim, a reunião de questionamento à *natureza da arte, solipsismo e o planejamento metodológico subserviente ao conceito* determinam o *rito do egresso* da Arte Conceitual. Nesse caso em específico criando uma forma artística ambígua em muitas camadas; questiona a pintura e é pintura, é pintada manualmente, mas parece feita por método industrial, é subjetiva, mas emocionalmente seca e, por último, é planejada racionalmente, mas, embora seu conteúdo possa fazer sentido, e fomentar discussões filosóficas acerca da passagem do tempo, de seu registro material e etc., essa racionalidade provém de uma lógica absolutamente pessoal.

Caclini diz que o *rito do egresso* segue a lógica de que “para estar na História da Arte, é preciso estar saindo constantemente dela” (CANCLINI, Néstor García, 2000, p. 49). Por isso, o autor aponta que “não há pior acusação contra um artista moderno do que apontar repetições em sua obra” (CANCLINI, Néstor García, 2000, p. 49). Todavia, como já visto, faz parte da própria metodologia da obra de On Kawara sua recriação *ad infinitum*, até que ela seja impedida de ser realizada por ocasião da morte do artista. Também, no capítulo 2 dessa Dissertação, que trata do texto “A arte depois da filosofia”, Kosuth é questionado acerca do fato de que afirma que o papel do artista é o questionamento da natureza da arte, mas cria muitas obras morfológicamente repetitivas. Qual o sentido da de se repetir constantemente uma metodologia já colocada e validada artisticamente como obra. Não haveria mais o questionamento, mas, na melhor das hipóteses, uma reafirmação.

Isso se explica porque, no *rito do egresso*, a transgressão é contemplada. Mas este rito, como mencionado, representa só a primeira parte do ritual completo que propícia à criação de muitas das obras de Arte Conceitual. A segunda etapa diz respeito à denegação. É quando o rito volta ao seu caráter originário, conservativo. Aqui, ele entra como a conservação da transgressão perpetrada. Após todo o seu processo de feitura, a obra tornar-se-á, então, uma *aparição*.

5.2 Transgressões Denegadas: *O Rito do Regresso*

Lorenzo Mammí afirma que “*One and three chairs*²¹” (Figuras 19, 20 e 21) é “provavelmente a obra mais conhecida não apenas de Joseph Kosuth, como de todo movimento da arte conceitual” (MAMMÍ, Lorenzo, 2012, p. 46). Ao fazer essa colocação, Mammí constata e outorga o valor de símbolo daquela obra como um marco cuja importância, tanto se sobressai quanto referencia à Arte Conceitual, levando-a a adentrar no panteão de obras emblemáticas que compõem a História da Arte, como uma representante icônica da totalidade do que constituiu o conceitualismo. O trabalho, todavia, encontra-se num interstício paradoxal entre sua forma sensível essencial (cuja composição física institui o seu caráter iconográfico) e sua adjacente desmaterialidade, que a possibilita reconfigurar-se sensivelmente de maneira indefinida.

Figura 19 – KOSUTH, Joseph – *One and three chairs*, 1965



Fonte: <http://worldvisitguide.com/oeuvre/O0026341.html>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

Isso se deve ao fato que, antes de tudo, “*One and three chairs*” é colocada como uma forma instrucional. “O autor não participa da montagem da obra: seu trabalho consiste apenas

²¹ Uma e três cadeiras (Tradução do autor).

em fornecer um papel com instruções bastante enxutas” (MAMMÍ, Lorenzo, 2012, p. 46). Instruções estas que, segundo Mammí, até onde ele havia pesquisado para a feitura do texto “Isto, aquilo e o valor disso”, não são encontradas em forma de transcrição, ou em reprodução imagética. A obra só se instaura nesse momento específico de sua aparição, quando montada para uma exposição. No entanto, sua existência é antes de tudo uma ideia-forma platônica, uma estrutura essencial em um plano ideário, mas que, quando estabelecida em realidade sensível representa uma aproximação a essa ideia, e não sua representação plena. Aliás, é notável o quanto que a obra de Kosuth é capaz de sintetizar a teoria platônica, embora não se possa dizer que seja esta a sua intenção.

Composta por uma cadeira, a imagem fotográfica ampliada em tamanho próximo ao real dessa cadeira e a reprodução de um verbete do dicionário que define o termo “cadeira”, a obra parece indicar as inter-relações associativas e dissociativas entre várias configurações linguísticas acerca de um mesmo objeto, indo da mais concreta e particularizada, uma cadeira propriamente dita, até a mais abstrata e essencial – o que define, por forma escrita, as condições básicas para que algo seja entendido como uma cadeira. Essa escala demonstra a dicotomia, colocada por Platão, entre objeto sensível e sua forma idearia: o conceito como “verdade suprassensível”, e o objeto como representante deste, bem como também demonstra o afastamento que seria uma imagem com relação a tal “verdade”, ao trazer a representação não-funcional correspondente ao objeto sensível. Contudo, do ponto de vista do todo da obra, não apenas a cadeira real se mostra como um objeto sensível, mas todas as peças do conjunto. As imagens também são elementos sensíveis da instalação. Mais do que isso, são objetos funcionais dentro da sua proposta como arte, são agentes artísticos.

Há, nessa obra, como diz Mammí, “uma experiência visual em jogo” (MAMMÍ, Lorenzo, 2012, p. 46). Por outro lado, esse mesmo conjunto é fruto de uma instrução e, portanto, passível que sua aparência se altere. Nessa experiência fronteira entre a visualidade e a essencialidade da configuração formal da obra é que ocorre o estabelecimento de seu status icônico. A profusão de imagens de registros da montagem do trabalho, ao registrar o embate entre a essência instrucional e as particularidades formais características assumidas pela obra em determinado momento expositivo, serve também dubiamente à propagação desses dois aspectos, sua permanente conservação e sua transmutação. A iconografia da obra é, assim, fixada na sua ambiguidade formal, do mesmo modo como são quaisquer signos iconográficos religiosos, que atendem a uma série de regramentos para sua confecção, mas que mantêm um

espaço aberto à subjetividade do artista que os confecciona. A diferença, nesse caso, é que quem determina as regras é o artista, senhor da sua ideia, e o espaço aberto à subjetividade fica a cargo de montadores, curadores, ou, às vezes, do próprio público.

Em verdade, deve-se ressaltar que o modelo instrucional foi bastante utilizado pelos artistas conceituais. Tal modelo permite uma série de desdobramentos de impacto para a concepção e estabelecimento da arte, tanto esteticamente quanto, inclusive, comercialmente. Detendo-se no aspecto estético, a obra instrucional conserva sua substância conceitual como uma proposta passível ou não de realização. Ela sintetiza e registra a ideia, sem necessidade de estabelecer o objeto, libertando o artista do campo da matéria para livre realização da arte intelectualmente, mas sem deixar de assinalar esse exercício de pensamento/concepção artística num registro, por certo, também material. É, contudo, um suporte para a obra muito mais abstrato e autônomo do que o é um espaço arquitetônico expositivo, embora, sem dúvida, a criação total do trabalho não prescindia deste último, já que as instruções sempre pretendem o fim último da montagem física.

O uso instrucional rememora objetivamente o sistema de regramentos para representação de ícones religiosos, especialmente no caso da Igreja Católica, que possui cânones específicos que convencionam determinantemente a representação imagética da sua mitologia, definindo cores para vestimentas, atributos e, inclusive, poses segundo as quais se deve traduzir passagens e seres bíblicos em obras de arte. Voltando à Arte Conceitual, no caso de “*One and three chairs*”, como se trata de uma montagem feita a partir de materiais já prontos – cadeira, fotografia e verbete, e não de uma criação completa, ainda que determinada a partir de direcionamentos específicos, como o é, por exemplo, um escultura feita sob encomenda, é impressionante que ainda haja espaço para variações de ordem formal. Todavia, como nota Lorenzo Mammí, além da possibilidade de se variar a cadeira (o que implicaria na variação da fotografia), e também de se variar a definição do dicionário, escolhendo definições diferentes dentre várias disponíveis nos diversos dicionários publicados, há até mesmo variações de montagem.

Em termos composicionais, a ordem dos elementos é sempre a mesma, o que leva ao pressuposto de que essa ordenação esteja definida na instrução para montagem da obra; primeiro vem a imagem, em seguida a cadeira e, por fim, o verbete. No que tange ao seu registro, Mammí nota que, independente da montagem, as fotografias disponíveis da instalação

são sempre frontais, o que, segundo o autor, denotaria uma tentativa de extirpar possíveis conotações dramáticas ou focadas na plástica da obra, as quais lhe seriam alheias em caráter. Lorenzo não fala, contudo, sobre como a predileção por esse ângulo da obra contribui para criação do seu arquétipo, um figura relativa a ela que permeia o imaginário sociocultural do meio artístico. Figura esta fruto da somatória de várias imagens – todas elas frontais, das diferentes montagens da obra, as quais integram inúmeros documentos, como catálogos, análises históricas e críticas, etc, e que reúne em si todas essas formas da obra numa única essência imagética icônica.

Figura 20 – KOSUTH, Joseph – *One and three chairs*, 1965



Fonte: <http://www.wikipaintings.org/en/joseph-kosuth/one-and-three-chairs>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

Tais registros podem mostrar, por exemplo, como numa apresentação antiga da obra, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque [MoMA], os “painéis são colocados na altura dos olhos de uma pessoa ereta (mais altos, portanto, do que a cadeira)” (MAMMÍ, Lorenzo, 2012, p. 46) e, com ela, alinhados, segundo a sua borda superior. E também mostrariam que, em exposições mais recentes da obra, “como a do Musée National de l’Art Moderne de Paris”, a ampliação fotográfica da cadeira está colocada rente ao chão, “como se compartilhasse o plano

de apoio da cadeira real” (MAMMÍ, Lorenzo, 2012, p. 46), e assim por diante, segundo inúmeras, mas pequenas variações de sua montagem. A obra é sempre a mesma e, também, nunca a mesma. Ela é uma aparição “encarnada” do seu conceito original, pelo espaço de tempo efêmero da sua apreciação pública numa exposição. Mesmo que esteja em uma mostra permanente, ainda assim a obra em exposição representaria somente mais uma forma possível para a ideia se revelar sensivelmente.

Figura 21 – KOSUTH, Joseph – *One and three chairs*, 1965



Fonte: http://michaeljhorne.org/wp-content/uploads/2010/02/OneAndThreeChairs_JosephKosuth.jpg, acessado em 07 de fevereiro de 2014

Algo semelhante ocorre na “*Today Series*” (Figura 18), de On Kawara, dadas as devidas diferenças, as quais consistem, principalmente, nos fatos de que é o próprio artista quem realiza suas peças, ao invés de deixar um planejamento para que elas sejam feitas por outros, e de que toda nova pintura realizada é, numa minúcia de diferenciação técnica, de fato, uma nova obra. Por certo, como “*One and three chairs*” nunca é a mesma, ela também sempre se mostra como uma nova obra, uma reevidência sensível de um conceito. O mesmo ocorre em “*Today Series*”, mas o artista se dá o trabalho de objetivamente e manualmente realizar uma obra nova para cada reestabelecimento de um objeto sensível relacionado ao conceito original do seu projeto artístico. O ritual de Kosuth está definido na “bula” da obra. O ritual de On Kawara é uma demanda pessoal de um momento de sua vida. Nos dois casos, entretanto, eles tanto

recolocam em atividade a essência do conceito originário, quanto dão a ele continuidade, segundo variáveis permitidas pela lógica criativa da obra.

Figura 22 – KAWARA, On – *Today Series*, de 1966 a 1995



Fonte: <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/january/04/make-a-date-with-on-kawara/>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

Para Mammí, as variáveis que ocorreram na disposição dos objetos da obra de Kosuth são relevantes historicamente, elas demonstram uma evolução de uma consciência estética no mundo da arte:

Uma transição progressiva de um critério de *diagramação* para um de *encenação* da obra, dentro dos limites estritos que as *regras do estilo* exigem. Como se o trabalho de Kosuth incorporasse discretamente, no decorrer dos anos, as experiências que a arte da instalação acumulou depois dela (MAMMÍ, Lorenzo, 2012, p. 48).

O tempo age, portanto, agregando “discretamente” informações estéticas no trabalho de Kosuth.

Na obra de On Kawara, entretanto, o tempo e o contexto são elementos centrais, a obra trata do seu registro, passagem e contagem. Cada nova atualização é uma atualização em cadeia de diversas instâncias temporais e localidades. O caminho é transitivo, no mesmo passo que se atualiza o conceito da obra para o momento presente, também se volta ao seu marco originário

no passado (Figura 22). Nesse ciclo, as obras tornam-se constelatórias ao pivô central que é o movimento do artista durante o percurso de sua vida, mas também elas próprias são pivôs de momentos, os espaço-tempos durante os quais foram criadas e que se compactam formalmente no seu constructo, agregando densidade ao seu conceito. Este é sempre uma relação entre o conceito temporal que cada uma tem condensado na sua particularidade e uma referência ao seu conceito original e geral, que motiva a criação das obras. Do constructo principal, a pintura formada, que é o elemento de maior relevância iconográfica, derivam-se parcelas menos conhecidas da obra: o fato de que ela é registrada num calendário pessoal do artista, o fato de que ela é acomodada em caixas com notícias relativas à data que foi feita, o fato de que ela é realmente feita durante o dia marcado na sua imagem, do contrário, teria sido destruída, etc.

Montar novamente a obra de Kosuth é um rito segundo um rito, já uma nova obra de On Kawara é um rito dentro de um rito. Contudo, toda nova pintura da série, tal qual a documentação frontal da instalação de Kosuth, contribui também à criação do arquétipo estético da obra do artista japonês, uma figura impalpável das características essenciais do seu projeto artístico e que guarda incólume, sob sua forma ideária, seu conceito fundador, e suas possibilidades de leitura interpretativa.

Esse estilo de criação iconográfica, devedora de uma reapresentação constante de determinada proposta, ou de variações de uma mesma ideia, não somente foi fundamental para consolidação da Arte Conceitual, quanto significou a reafirmação ambivalente da identidade visual e conceitual dos seus artistas. E ainda favoreceu à validação das propostas conceituais na História da Arte, bem como à criação da sua mística. Isso se deve, em parte, à dicotomia entre o registro e a materialidade das obras. Quanto mais há a difusão de seus registros imagéticos, em conjugação a textos teóricos que explanam e exaltam o conceito e a importância de cada obra para História da Arte e para própria Arte Conceitual, mais, paradoxalmente, é aumentado o fetiche que reveste o objeto físico, sua unicidade quando este, de repente, vem à tona em determinada exposição. Por outro lado, a cada nova aparição, a obra se reafirma enquanto tal, afirma a sua singularidade enquanto arte e se promove numa configuração visual que age como uma marca rememorativa do seu conceito, quase como um signo que visa lembrar alguém de uma nota mental. E, de certo, a obra de On Kawara é realmente um signo que visa rememorar uma realidade ambiental. Uma nota que assinala possibilidades contextuais inscritas no decorrer do dia em que foi feita e que são mais bem evidenciadas, embora só parcialmente, quando se pode ler as notícias que estão guardadas nas suas caixas.

Dado que o *rito do egresso* também consiste, por outro lado, num rito de ingresso – como diz Néstor García Canclini, para estar na História da Arte é necessário, antes de tudo, sair dela, faz-se necessário conservar, ao mesmo tempo, a transgressão e a ingresso da obra numa constância de reparações temporais. Sua remontagem, ou continuidade criativa segundo sua metodologia original, exerce essa função. Assim, essa estrutura de *refeitura diferenciativa* (pois que sempre há algo novo nas novas formas) reafirma a homogeneidade da tendência evolutiva proposta pela Arte Conceitual da arte de se desenvolver a partir do questionamento do já efetuado, bem como consolida tanto uma forma de questionamento (a da obra específica que está novamente em evidência), quanto a coloca exposta a novos questionamentos. Do mesmo modo que certos objetos de cultos só são trazidos à exposição pública em determinados períodos litúrgicos, evidenciando o sentido que possuem como reafirmação dos valores moralizantes que relacionam a data com alguma experiência religiosa a ela atrelada num passado, a reparação de uma obra confirma a ruptura por ela proposta com relação ao fazer artístico inercial, reafirmando o jogo criativo que há por detrás da sua concepção e assegurando a demarcação, num território abstrato e temporal, da sua ingresso na História da Arte.

Além disso, quando já colocada como uma forma consolidada, a obra se mostra parcela componente da natureza (universo) da arte, e assim passível de ela própria ser objeto de análise crítica. A sua força crítica original, referente a uma quebra paradigmática com relação a formas cristalizadas de prática artística, fica imanente em seu constructo iconográfico, o qual exerce papel duplo; como atestado de um objeto cultural que diz respeito à determinada época e suas peculiaridades socioculturais, determinantes para o surgimento de tal forma de arte, e como um objeto transcendente ao tempo, ressinificando-se. Tal ressignificação maior será o quanto maior forem as possibilidades de reelaboração subjetiva do material original da proposta. Qualquer obra move-se no tempo e é passível de ressignificação. Não é um privilégio da Arte Conceitual. Todavia, ocorre que, na premissa de um objeto que conserve a essência, mas seja, em algum modo, diretamente mutável, seja porque há uma instrução que permite sua recriação relativamente subjetiva, seja porque o próprio artista refaz constantemente sua proposta, representa uma enfática dicotomia entre reafirmação de um valor passado e uma atualização contemporânea.

É o que se pode denominar de um *rito do regresso* (perdoando-se a redundância, pois que todo rito guarda um caráter de regresso, mas utilizando-se dessa denominação, porque há uma característica realmente tautológica na reafirmação do sentido original da obra). Enquanto

uma pintura, por exemplo, será sempre mostrada exatamente como tal, excetuando-se as degradações promovidas pelo tempo, a obra de Kosuth é, por exemplo, uma renovação incessante. Ela sempre pode servir-se de materiais novos – uma nova cadeira, nova reprodução, nova definição do dicionário, e de novos rearranjos segundo suas normas elementares. A obra de On Kawara será encerrada com sua morte, mas isso será uma contribuição ao ciclo de seu conceito. Enquanto o artista não morrer, contudo, o surgimento de um novo exemplar da série é sempre uma atualização do seu conjunto, do seu artista como um ser movente no tempo e, também, daquele 4 de janeiro de 1966, quando a primeira obra da série foi feita.

O *rito do regresso* mostra-se, deste modo, como peça fundamental de muitas obras de Arte Conceitual; Sol LeWitt, com desenhos regradados, Joseph Kosuth, que não se limitou a instruções para “*One and three chairs*”, mas para uma série de outras obras, e o próprio On Kawara, cujo trabalho tende sempre a um viés performático, embora mais conectado à sua vivência, apresentando grandes inter-relações entre sua vida e seu movimento no tempo, num misto de conceitualismo com o ideal da “Arte e Vida”. “On Kawara realiza, por exemplo, o *One-hundred year calendar*, uma lista diária de todas as pessoas que ele encontra a cada dia (*I met*), e ainda *I went*, um calendário de mapas de cidades visitadas por ele” (VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas, 2012, p. 259).

Nas obras de On Kawara, essa dialética entre conservação e atualização é ainda mais evidente por estar inscrita determinante na metodologia produtiva, assim como está, segundo termo usado por Mammí, “discretamente” presente em todas as outras obras cuja proposta guarde essa possibilidade oscilante entre registro e atualização. Um rito de regresso que denega sua transgressão e renova constantemente sua ingressão egressa no meio da arte. Tais movimentos beneficiam-se em força quando dotados de uma forma sensível icônica. Segundo Mammí, “as ideias de Kosuth seriam apenas pernósticas se não gerassem evidências tão fortes”, e, por outro lado, o filósofo também diz que a maneira com que Kosuth dispõe seus objetos seria “design de escritório apenas razoável se não embutisse claramente uma ideia” (MAMMÍ, Lorenzo, 2012, p. 52). Reside nessa conjugação tão pungente entre conceito e forma a força da sua iconografia, transcendendo matéria e ideia na figura arquetípica da obra cuja cada nova aparição física pode ser encarada como uma reafirmação do que há de inexplicável em sua qualidade artística.

Além do que há de concreto e racional no seu entendimento como forma de arte, ou seja, do que poderia validar externamente ou, de forma *a priori*, um modelo de criação artística, vê-se uma tendência, na Arte Conceitual de que, tautologicamente, a arte de uma proposta se afirme nela mesma. No entanto, tal autorreferência produz mutações à passagem do tempo. Cada reafirmação sensível do trabalho que volte à tona a partir do rito de regressão coincide com um encerramento do rito criativo da obra em sua totalidade, e também como uma abertura para um novo ritual, para que ela dê as graças de sua aparição num momento posterior. A tautologia ritualística, desse modo, nunca se encerra em si mesma, é antes fonte para novas e mais novas versões de si.

6. CONCLUSÃO

6.1 Arte Conceitual – Uma Teologia *Supernegativa* da Arte

“Teorias Ambientais” é a denominação dada, por Anne Cauquelin, ao conjunto de teorias da arte que, ao invés de tratarem do objeto arte autonomamente, daquilo que ele se constitui na sua particularidade, inscrevem-no dentre perspectivas mais amplas, da arte como um todo, em função do meio em que se encontra. Anne diz que, embora o curso de estética de Hegel configure um sistema da arte, podendo este ser classificado como ‘ciência da arte’, “seu conteúdo, longe de se impor como fundação de um território autônomo, consiste em uma etapa da marcha em direção ao saber absoluto, que justifica sua presença em um momento determinado de sua história” (CAUQUELIN, Anne, 2005, p. 36). O espírito da arte, na sua marcha evolutiva histórica, assume as formas sensíveis coerentes ao ideal de seu tempo que, com efeito, quando atingido em sua riqueza máxima de expressividade, será substituído dialeticamente por um novo ideal, um novo momento da arte, a ser ultrapassado.

Essa via é linear. Hegel considera que a arte caminha, da sua forma mais concreta, em direção à abstração absoluta, quando será finalmente o seu Espírito, no extrato mais sublime, será “um pensamento que se pensará por si, sem ter necessidade de se mostrar sob uma forma sensível: será o saber absoluto, do qual a arte ainda está longe” (CAUQUELIN, Anne, 2005, p. 37) no seu primeiro momento. Essa marcha em direção à abstração é calcada nas formas de expressão artísticas disponíveis e na sua relevância para determinado contexto histórico. Segundo Hegel, todas as artes estão presentes nas épocas observadas pelo seu sistema. Todavia, cada momento detém sua arte privilegiada – Tratando-se, aqui, claro, das artes em formas tradicionais.

Assim, na arte simbólica, primeiro grande momento da arte, assinalado por Hegel como tendo seu grande exemplo na arte egípcia, é a arquitetura e seus feitos monumentais a arte de maior relevância. É, por certo, a arte mais concreta, tanto em forma, quanto em utilidade, e a primeira etapa de fixação do espírito artístico como elo entre exterioridade e interioridade, entre o humano e o natural. Hegel, contudo, vê os egípcios de modo pouco aprofundado. Ele crê que o aspecto enigmático das obras egípcias é uma evidência da sua inocuidade enquanto encarnação plástica suprema do espírito, declarando que “suas obras de arte permanecem

misteriosas e mudas, sem eco e imóveis, pois o espírito ainda não encontrou sua encarnação verdadeira e ainda não conhece a língua clara e límpida do espírito” (HEGEL, Georg W.F. HEGEL apud JIMENEZ, Marc, 1999, p. 172).

A despeito de notações imprecisas como essas, é relevante a proposta hegeliana, pois que considera o movimento dialético das expressões artísticas através do tempo, demonstrando como manifestações artísticas surgem como respostas aos conflitos inerentes à determinada moção histórica, preenchendo lacunas insolúveis das artes precedentes e/ou promovendo uma alternativa ao seu esgotamento. Para Hegel, no entanto, além da face dialética inata do progresso histórico da arte, há essa ideia de uma continuidade progressiva superior, determinada pelo espírito, a caminho do Absoluto. Assim, dando continuidade à evolução abstrativa da arte, após o momento da arte simbólica egípcia, vem a arte clássica, cuja civilização que melhor a representa é a grega e cuja forma de expressão mais valorizada é a escultura, na qual o espírito encarna com perfeição a relação entre primor técnico e liberdade subjetiva do artesão em função do ideal espiritual daquele período. Após a arte clássica, vem o período da arte romântica, que vai desde a idade média ao século XIX, e cujas artes enfocadas, seguindo a direção à imaterialidade, vão ser, nessa ordem, a pintura, a música e a poesia.

Não obstante, todas as artes evoluem, independente do tempo em que estão cotadas com maior privilégio. A arquitetura continuaria a atingir feitos expressivos, conjugando forma e o ideal de cada época, para além do período egípcio. Contudo, para Hegel, “nesta ‘hierarquia espiritual’, a poesia ocupa o mais alto grau” (JIMENEZ, Marc, 1999, p. 177). Na visão de Hegel, isto se deve ao fato de que a poesia, além de sua evidente imaterialidade, que a liga diretamente ao etéreo espírito, associa forma e conceito perfeitamente, em virtude de que é porta-voz direta da subjetividade para o plano externo. E também é uma “arte geral”, que não se “liga a nenhuma forma de arte” em específico – leia-se não está subjugada aos ditames técnicos excessivos de outras categorias, podendo ser veículo de expressão, sob múltipla forma, de qualquer que seja o conteúdo da imaginação. Ela faz uso, digamos, da linguagem mais ampla e de maior disponibilidade e assimilação sociocultural.

Quando na esteira do surgimento das propostas de Arte Conceitual, na década de 1960, foi tentador, para análises críticas, relacioná-las à poesia, pelo uso predominante da linguagem escrita. Particularmente, à poesia concreta, cujas experimentações abarcavam a união entre conceito e visualidade, significado, tipografia e composição, promovendo uma ponte

contundente entre artes plásticas, ou artes visuais, e a literatura. Essa conexão precipitada tornou-se alvo de diversos ataques críticos por parte dos artistas conceituais. Joseph Kosuth fala, inclusive, no texto “Arte depois da filosofia” que a poesia estava, naquele momento, decadente, em razão de seu caráter subjetivo, explicando que o problema da poesia é tentar dizer o indizível e que o uso de objetos nos poemas concretos seria possivelmente uma tentativa de compensar a “irrealidade de sua forma de arte” (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 225). Todavia, é necessário perceber o quão próximas são as noções artísticas colocadas pela Arte Conceitual com as considerações de Hegel acerca do desenvolvimento da arte em direção ao seu Espírito Absoluto, *de uma arte que se pensa a si, sem necessidade de evidência sensível*, como diz Cauquelin.

A Arte Conceitual representou, por certo, a arte de se encontrar e fazer arte na sua forma mais independente e geral. Um modelo de arte, tão ele próprio, que dispensa toda categorização, inclusive a última dita por Hegel, que seria a poesia, ela mesma uma categoria, a favor de uma arte *verdadeiramente geral, absoluta*, mas inscrita nela mesma, como objeto autônomo. Mais objetivamente, a Arte Conceitual pode ser vista como uma resposta dialética, historicamente natural, ao pensamento modernista encabeçado fortemente pelo influente crítico Clement Greenberg, segundo o qual a arte se define pela sua linguagem e pela autonomia dessa linguagem. Ou seja, os limites da arte se circunscrevem às técnicas possíveis e a experimentação dentro de cada técnica deve, antes de tudo, assegurar a autonomia dessa técnica, adentrando na exploração dos seus axiomas, em sentido abstrato. Uma pintura não deveria representar algo que não ela mesma. Ela deva investigar composicionalmente seu espaço concreto – o plano, e sua matéria, a cor, e não representar algo que lhe é alheio.

Pensando na dialética, a antítese de uma arte tão focada nas suas linguagens encarnou-se numa arte que questionasse objetivamente o papel dessas linguagens na definição do caráter artístico, emancipando a arte de suas categorias artísticas. Como disse Joseph Kosuth, “a arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração” (KOSUTH, Joseph apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília, 2006, p. 215). Já a síntese de uma arte autorreferente representou a irônica manutenção dessa autorreferência, mantendo a ausência de necessidade da arte dizer de algo que lhe é externo, o que se alinha ao estatuto romântico da “arte pela arte”. A Arte Conceitual conseguiu efetuar, então, essa complicada manobra teórica em que a arte permanece autônoma, mas desprovida do esteio da sua autonomia – suas técnicas específicas, caminhando em direção ao seu espírito como arte geral, uma arte que, ao mesmo

tempo, abarca todas as outras, pois que se incluem, de forma pregressa, nas etapas do seu desenvolvimento, mas também as refuta, pois que a arte só se desenvolve questionando sua natureza. Uma arte que, assim, mostra-se puro campo analítico do pensar sobre si e cujas evidenciações matéricas, as obras físicas, frutos desse pensar, devem seguir o preceito da melhor e mais livre (livre no sentido de que não há restrições de material, embora ele deva ser empregado segundo o limiar de sua imprescindibilidade) adequação entre forma e conteúdo – conceito. Uma arte que é a dialética nela mesma.

Mas, paradoxalmente, essa liberdade não se converteu numa liberdade subjetiva. Ao artista conceitual cabe a função de pensar a arte pela arte, não de usar a arte livremente, segundo intenções particulares que estejam fora do seu campo analítico, como referências a emoções ou a aspectos específicos de sua vida. É óbvio que, como já foi colocado no último capítulo, não se pode solapar por completo a pessoalidade do indivíduo criativo na obra. Mas sua presença, como criador, tem um cunho científico, algo também análogo a Hegel, e sua ideia de uma “ciência da arte”, explicitada por Cauquelin. A Arte Conceitual é, das linhas artísticas contemporâneas, a que, provavelmente, mais procurou criar um *cientificismo*²² para arte, embora de forma dispersa, em virtude de que não foi um movimento homogêneo, regido por um manifesto, e mais um esforço, tal qual o é uma pesquisa científica, de seus muitos artistas para criação de um sistema congruente para o entendimento de arte que propunham, oscilando entre entendimento particular e propostas passíveis de aceitação universal, teorizando-a e questionando uns aos outros, na busca de uma espécie de “Verdade” para arte.

Contudo, antes de qualquer coisa, para realizar esse processo fez-se necessário que delimitassem seu objeto de estudo. O que, por conseguinte, influiu e foi mutuamente influenciado pelo sistema que estavam a criar para a Arte Conceitual. O procedimento empregado para que se realizasse essa delimitação da arte e do que implica agir conceitualmente moldou-se através de uma série de negativas: *A arte não concerne à estética; não deve ser definida segundo suas linguagens tradicionais; não deve ter função; não obedece ao mercado e, também, não deve referenciar-se a algo para além dela.* A Arte Conceitual é um modelo de arte embasado na completa negatividade, a fim de, inversamente, realçar a sua essência positiva,

²² O termo “cientificismo” é empregado para denotar uma tentativa de se aproximar de um caráter científico, mas de modo inexato, fora do âmbito de uma ciência tradicional, e no qual não há critérios universais definidos, segundo os quais se desempenharia determinada prática e/ou estudo, embora haja, sem dúvida, como explicitado nesse trabalho, a proposição de vários regramentos – alguns, inclusive, que se pretendiam universais – para a conduta artística por parte dos artistas conceituais.

numa delimitação amórfica. É uma estratégia complexa, em virtude de que mexe diretamente com um problema filosófico de ordem da determinação, modificando parte de sua faceta.

É sabido que tentar determinar algo pelo viés negativo pode resultar na possibilidade de nunca conseguir determinar o objeto. Por exemplo, determinar uma cadeira por uma série de negativas pode resultar em frases como “não é uma mesa”, “não serve para comer”, e assim por diante. Qualquer coisa que não seja uma cadeira pode ser usada como elemento para composição da negativa, mas também não fornece nenhum indício de que se trata de uma cadeira. No lado oposto, determiná-la positivamente implicaria em dizer coisas como: “é um objeto feito pelo homem”, “um móvel”, “utilizado para se sentar”. Duas afirmações, ou até mesmo uma já seriam suficientes para a definição, excetuando-se a hipótese de que o interlocutor desconhecesse, por completo, o que é uma cadeira. Acontece, no entanto, uma impactante diferença no modo como a determinação negativa é dirigida na Arte Conceitual; ela se direciona exatamente para o que determinaria a arte *a priori* positivamente.

Ela não diz que a arte não é algo usualmente não tido como arte, mas diz que a arte não é a técnica, não é a estética, não é a visualidade, não é o belo – aspectos inerentemente relacionáveis à arte, e assim sucessivamente até desconstruir a arte ao cerne da sua indefinição, para florescer uma arte que tanto pode ser qualquer coisa, ou canalizar-se por qualquer instrumento e/ou matéria, quanto deve a obrigação de se referenciar à arte sendo arte, é uma proposta de arte já arte pela natureza de assim ser definida pelo seu artista criador, e que nasce como fruto de uma investigação da arte; a arte pela arte pela arte – a redundância da tautologia extremada na sua potencialidade de diálogo com o que já é tido como artístico.

O ideal da “arte pela arte” é o que Walter Benjamin denominou de “teologia da arte”, associando à arte a uma espécie de adoração religiosa. A arte é colocada, nessa leitura, como algo divino, ou melhor, divinizado pelos seus artistas. A teologia da arte é, também, uma teologia negativa, pois que não tem – e nem deve ter – função social, como há nas religiões comuns. Não se espera, diferentemente de outras configurações teológicas conciliadas a uma religião, que a arte, na “arte pela arte”, seja efetivamente um aporte para ultrapassagem dessa existência e entrada num plano sobrenatural, embora, sem dúvida, a ela seja atribuída a qualidade de poder transcender o que há de mundano na realidade, oferecer uma experiência que não se encontra nos ditames da vida cotidiana. Também não se espera que ela forneça

conjuntos de valores morais que norteiem a vida do indivíduo e que instrumentalizem sua vida a favor de alguma promessa de salvação que a religião costumeiramente oferece.

A “arte pela arte” é a religiosidade, desprovida do cânone de uma religião. Na Arte Conceitual, há, todavia, um grande paradoxo. Se, por um lado, a associação entre “arte pela arte” e a negação das linguagens artísticas e da funcionalidade para o objeto artístico resultou na criação de um espírito autônomo para arte, remetendo a algo da ordem da esfera da sacralidade. Por outro lado, a necessidade de se buscar uma “verdade” para arte e de investigá-la segundo parâmetros analíticos remete a um cunho científico. Diferentemente da “arte pela arte” romântica, na Arte Conceitual não entram em cena elementos como o deslumbramento emotivo, o sublime no seu sentido original, a deferência humana ao natural, etc. Ela se foca na racionalidade analítica. A grande solução teórico-produtiva, encontrada por Joseph Kosuth para esse dilema foi considerar a arte uma tautologia, uma verdade que se afirma em si inatamente, apenas pelo motivo da sua existência, e que, como diz Lorenzo Mammì, “não pode ser desenvolvida em argumentações, apenas reafirmada” (MAMMÌ, Lorenzo, 2012, p. 53).

A possível confusão empreendida pelo artista, talvez, tenha sido a necessidade de transformar a noção teórica de a arte ser uma tautologia numa arte que apresentasse concretamente, no seu constructo, formas tautológicas, como foi questionado no capítulo 2. Uma necessidade de dar um aporte físico e comprobatório empiricamente a uma tese impossível de se comprovar. Não se comprova que uma tautologia é uma verdade, sabe-se que ela é uma verdade nela mesma, pois que é sua característica. Mas não se pode dizer que, fora do seu nicho autoencerrado, ela é uma verdade universal. É uma verdade em si, e para si. Essa foi uma das soluções criativas de Kosuth para sua práxis atender à teoria, mas não de todos os artistas conceituais. De todo modo, a Arte Conceitual colocou-se num núcleo conflitivo entre crença e cientificismo, mostrando-se como uma terceira via, inusitadamente tida como melhor, justamente, porque invertia os valores positivos dos dois termos anteriores, a religião e a racionalidade.

Era melhor do que o racionalismo científico justamente porque não tinha função. Nas palavras de Mammì, em leitura de Kosuth, “as obras de arte, como os enunciados da matemática, da lógica e da geometria, não precisam de nenhuma remissão à experiência para ser validadas: são proposições analíticas que dizem respeito à essência da própria arte. Cada obra de arte é uma definição de Arte. A superioridade da arte em relação às outras disciplinas

analíticas está no fato de que a arte nem sequer tem alguma relação funcional com o mundo” (MAMMÌ, Lorenzo, 2012, p. 45). Ou seja, ela era melhor justamente porque sua racionalidade batia de frente com um princípio da racionalidade, o utilitarismo. E era melhor do que a religião por que preenchia as necessidades espirituais do homem sem oferecer a promessa (que poderia ser tida como ficcional, ou falaciosa) de algo para além do empiricamente verificável, ou de uma salvação sobrenatural com relação à vida.

Um fato notável que exemplifica a tendência da Arte Conceitual de ser uma amálgama e uma terceira linha entre religião e ciência é que, segundo consta em texto biográfico de On Kawara, o artista que, embora japonês, fora criado numa escola católica, teria se desapontado com o pretense racionalismo humano quando este culminou na criação e acionamento da bomba atômica jogada em Hiroshima, e por certo, igualmente desapontou-se com a religião, mais do que nunca questionada durante o período da guerra. Assim, ele encontrou na arte, especialmente na Arte Conceitual, um refúgio para depositar crenças pessoais e agir no mundo sensível, enquanto indivíduo.

Se, no programa de Hegel, as três etapas de constituição do Espírito da humanidade em direção ao saber, à verdade e a liberdade são, nessa exata ordem, a religião, a arte e a filosofia – ou seja, a ciência, numa determinação generalista, a Arte Conceitual seria uma subversão a essa ordem, e talvez o resultado de uma marcha histórica muito mais conflitiva do que a antevista pelo filósofo, no sentido de que o ápice, em dado momento, de um acúmulo de conhecimento pode não ser coincidente à efetividade de uma evolução sociocultural. Tendo em vista a constatação de On Kawara, o progresso tecnológico, científico, não havia necessariamente resultado num progresso da alma humana. Nem tampouco, dado à evolução tecnológica alcançada, seria possível o retorno espontâneo à crença religiosa. A Arte Conceitual, assim, não representa o desdobramento natural da religião, que depois se emanciparia em filosofia, mas sim um desdobramento da religião e da filosofia ao mesmo tempo, numa terceira forma, que seria, igualmente, a antítese e síntese de ambas – Por isso, o nome “A arte depois da filosofia” é tão emblemático para o texto de Kosuth que é, igualmente, emblemático para a concepção dos fundamentos da Arte Conceitual.

Todavia, deve-se ressaltar, mais uma vez, como já foi feito logo na introdução dessa pesquisa, que não houve nesse trabalho qualquer pretensão de determinar que a Arte Conceitual tenha cunho religioso, ou que seus artistas produzem uma arte sacra, e sim que os conceitos do

âmbito da sacralidade são propícios como contraponto explanatório para práticas recorrentes e preceitos da Arte Conceitual. Em linhas gerais, vale a pena ressaltar, a partir do texto de Kosuth, três aspectos que são definitivos para a Arte Conceitual. Em primeiro lugar, a necessidade que ele coloca de que o artista deve agir questionando a natureza da arte. Em segundo lugar, a sua crítica às linguagens artrísticas tradicionais. E, por último, a sua tentativa de determinar um campo analítico para arte e para as obras de arte “puramente conceituais” – duas formas de demarcação que rememoram a dicotomia entre “sagrado e profano”, embasada na delimitação de um terreno que fixe limites que distinguem qualitativamente espaços antes homogêneos.

Segundo Mircea Eliade:

Para viver no Mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no “caos” da homogeneidade e da relatividade do espaço profano. A descoberta ou a projeção de um ponto fixo – ‘o Centro’ – equivale à Criação do Mundo, e não tardaremos a citar exemplos que mostrarão, de maneira absolutamente clara, o valor cosmogônico da orientação ritual e da construção do espaço sagrado (ELIADE, Mircea, 1992, p. 17 e 18).

O que ele quer dizer é que o exercício de delimitação espacial, de sua forma mais básica e objetiva, a restrição de um terreno, à sua forma mais abstrata, o entendimento de que há uma aura diferenciada permeando tal lugar ou tal coisa remetem a um sentido primitivo de progressiva criação e estabelecimento de terrenos qualitativamente melhores, *territórios sacros*²³, que fazem florescer o mundo e que direcionam a ação humana. Com efeito, há todo um conjunto de terrenos definitivos ao âmbito artístico que direcionam a ação do artista e que distinguem qualitativamente a esfera da arte com relação às demais, dando-lhe status de alto valor cultural, tais como museus, galerias, ou mesmo as especificidades das formas artísticas tradicionais.

Com efeito, há subentendido na mentalidade social a dicotomia entre o habitado e o restante, o sagrado e o profano. Uma cidade ordena limites práticos da vida, fora do que há o caos e o indeterminado, representando já um estágio de modificação qualitativa do

²³ Cabe dizer que o que é tido como “sacro” nem sempre se deve a uma ligação direta com um cânone religioso. O sagrado é, também, aquilo que é distinguido como especial com relação a demais elementos semelhantes a ele ou não. O “sagrado” pode implicar que algo seja qualitativamente tido como transcendental com relação a outros aspectos da vida, mesmo que não seja, por assim dizer, uma transcendência em sentido absoluto, podendo, inclusive, ser fruto de uma visão extremamente particularizada. O que é sagrado para um nem sempre é para outro, e não se trata de divergências somente dentro da esfera religiosa. Por isso, podemos dizer que determinada coisa ou atividade cotidiana, para nós, é sagrada. Deste modo, sem dúvida, a Arte Conceitual e o empreender analítico de pensar a arte são tidos como sagrados por parte seus artistas.

entendimento do espaço. Dentro dela, uma igreja – local específico para o exercício religioso – já determina outra diferenciação qualitativa com relação ao âmbito externo, e assim podem haver várias distinções entre sagrado e profano que sejam, inclusive, coexistentes e conflitivas. A rua pode ser um *espaço sacro* com relação à indeterminação daquilo que está fora dos limites da cidade, mas profano com relação à “sacralidade” de uma residência.

Kosuth determina abstratamente o terreno da arte, mas, como já colocado, o faz por meio da negatividade. Estabelecendo o que ela não é, ele poderia, ao invés de ordenar o espaço, dar margem ao caos – a possibilidade infinita de que tudo seja arte – o que, de fato, existe – *Uma teologia super negativa*. A tentativa de comparar a arte à matemática representa uma forma de solucionar esse problema, embora ineficaz, buscando parâmetros de concepção para arte semelhantes às soluções corretivas encontradas na ciência exata, e buscando dar-lhe uma conotação intelectualizada. No fundo, pode-se dizer que seja uma conotação mais “sacralizada”, uma conotação especial, distinta para melhor com relação a outras formas de arte. A noção da arte tautológica e a confusão supramencionada entre tautologia como conceito e como forma também servem de solução teórico-formal para impedir a dissolução dos limites da arte.

Todavia, a resolução encontrada subliminarmente pela Arte Conceitual com relação à impalpabilidade quase divina desse campo artístico foi, na verdade, o entendimento de que existem subentendidos, em qualquer prática artística, pontos fixos inerentes à arte, ainda que estes sejam justamente os alvos de questionamento. Inclusive, é necessário antes de tudo que eles sejam entendidos como *pontos fixos* artísticos para serem questionados. Isso quer dizer que, ao se dispor a questionar as linguagens tradicionais, o espaço da galeria, os papéis do artista e do curador, ao se dispor a questionar a arte, mais do que tudo os artistas tinham que investigar e até confirmar as noções aderidas à arte para poder questioná-las. Para profaná-la, antes deve-se, de algum modo, adorá-la.

Por isso, a negatividade é tão enfática para promover a determinação da positividade da Arte Conceitual. A busca pela análise filosófica da arte serve, então, como norte para organização da práxis, além de imputar aos artistas uma noção ética no seu fazer. Levando a fundo a ideia de uma *teologia artística*, pode-se pensar que a Arte Conceitual pregava um moralismo bastante exacerbado com relação ao fazer artístico, exigindo dos seus artistas posicionamentos críticos contundentes, uma ética analítica e, não obstante, um amor pela arte, em tese, bastante desinteressado. Buscar o “puro conceitual”, dentro desse sistema, é, por certo,

buscar a ascese, sem a excomunhão. Se há a profanação na Arte Conceitual com relação à tradição, esta é sempre, dialeticamente, com visas a refinar espiritualmente a sua construção cultural. Com visas a acessar a arte mais pura e, também, a figura mais pura do artista reflexivamente atuante, em razão diametralmente oposta aos pontos fixos determinados da arte, mas, ainda assim, promovendo, justamente pelo seu caráter consciente, diálogos com a arte. Uma arte que, assim, mais se aproximou de uma ideia hegeliana de um Espírito Absoluto da arte, autônoma, geral, que se pensa abstratamente em si.

Contudo, por mais absoluta que ela poderia se mostrar, contrariando a própria ideia de absoluto, sua proposta não estava imune ao seu natural esgotamento. A dialética da marcha histórica artística seguiu seu ritmo e, já na década de 1970, o hermetismo da Arte Conceitual era colocado em pauta, sob questionamento perpetrado pelos seus próprios artistas.

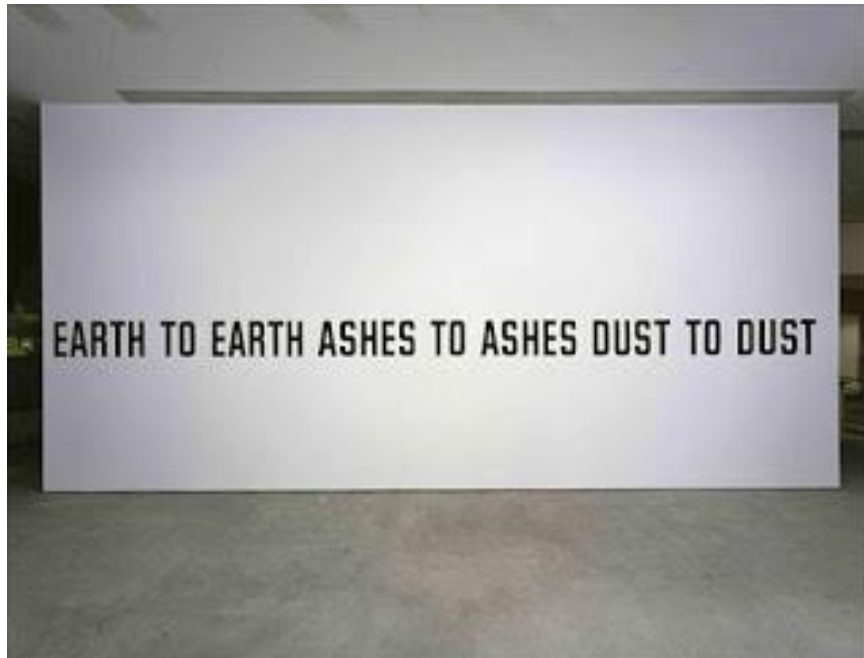
Em 1972, no *Art & Language*, volume 2, número 2, Burgin critica o hermetismo analítico do *Art & Language* e sua posição de “l’art pour l’art. [...] Ainda em 1975, Kosuth escreve “O artista como antropólogo”, em que ele propõe uma redefinição da Arte Conceitual sob uma perspectiva “antropológica”, atenta às questões culturais e sociais. Kosuth afirma que a Arte Conceitual manteve-se, inicialmente, ligada a um modernismo ingênuo, baseada na objetividade de um paradigma científico e tratando a arte como sistema autônomo (VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas, 2012, p. 263).

Se, segundo Walter Benjamin, a arte havia adquirido a autonomia podando laços parasitários, agora era necessário reconstitui-los, pois que a arte havia caído na teia da teologia dela mesma. Isto não se daria da mesma maneira, obviamente. O que, inicialmente, foi um corte com relação à subordinação à religiosidade que, gradualmente, levou a arte à sua autonomia moderna e, por conseguinte, à ideia de autonomia geral da Arte Conceitual, agora era uma necessidade de “focalizar nossa atenção na sociedade e/ou cultura na qual objetos específicos operam” (KOSUTH, Joseph apud VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas, 2012, p. 264). Antes foi um procedimento de criação efetiva da ideia de arte, do seu estabelecimento enquanto sistema, agora era questão de alterar concepções acerca da arte para evitar sua estagnação e perpétua auto-consumação.

Nesse sentido, a dialética que se deu foi a seguinte: a síntese da Arte Conceitual precedente seria a manutenção do uso da linguagem escrita, da manipulação de signos ao invés da necessidade de conceber objetos, e do emprego de possibilidades formais fora dos ditames das categorias artísticas específicas, a antítese seria a negação da autorreferência, a favor de

uma ação mais política, correlacionada às demandas da sociedade, uma liberdade subjetiva com relação à atuação cultural. O que era, a princípio, “*Art as Idea as Idea*”²⁴ abriu completamente as portas tautológicas para uma “*Art as Idea as Society*”²⁵, abarcando temas como sexualidade, autoritarismo, a mídia, e a própria religiosidade (Figura 23). Dessa forma, de maneira inversa à religião, cuja manutenção depende de sua função social, a arte, quando abdicou novamente do ideal da “arte pela arte”, dirigindo-se a uma função social, decretou, por consequência, o fim da sua teologia, embora não tenha desmistificado o *Espírito* original da Arte Conceitual, que continuou e continua a influenciar inúmeras práticas e artistas posteriores.

Figura 23 – WEINER, Lawrence – *Earth to Earth Ashes to Ashes Dust to Dust*, 1970



Fonte: <http://gabineted.blogspot.com.br/2012/03/o-guggenheim-vanguarda-norte-americana.html>, acessado em 07 de fevereiro de 2014

²⁴ Arte como Ideia como Ideia.

²⁵ Arte como Ideia como Sociedade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Diáletica do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Gudo Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug; Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- Bíblia Sagrada. NT. João. 6ª edição. São Paulo: edições Vida Nova S/R, 1984.
- BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo, Perspectiva, 2002.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. Trad. de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosacnaif, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BESANÇON, Alain. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BORGES, Sonia. *Letra a letra, o gozo da escrita*. Revista Tempo Psicanalítico. Rio de Janeiro. Nº 40.2 – O que pode o corpo em psicanálise, p. 339 a 357, 2008. Acessível no site <http://www.spid.com.br>
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Trad. Heoísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUARTE, Rodrigo. *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão (texto inédito)*.

- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2010.

- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

- FREITAS, Verlaine. *Por um conceito de sublimação; parte 1 e parte 2, 2011* (texto inédito)

- FREITAS, Verlaine. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

- GOMBRICH, E. A. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1993

- HIGOUNET, Charles. *História concisa da escrita*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2003

- KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after*. Collected writings, 1966-1990. Cambridge, London: The MIT Press, 1991.

- MAMMÍ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1974.

- NEF, Frédéric. *A linguagem: uma abordagem filosófica*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995

- KRAUSS, Rosalind E. *Sculture in the expanded field: the anti-aesthetic – Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1984.
- MARC, Jimenez. *O que é estética?*. Trad. Fulvia Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999.
- MINK, Janis. *Duchamp*. Trad. Zita Morais. Hohenzollernring: Taschen, 2006.
- MORLEY, Simon. *Writing on the wall: word and image apud Modern Art*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2003
- REGO, Claudia de Moraes. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006
- ROSENFELD, Denis L. *Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Artes plásticas e escrita* (texto inédito).
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: dialogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- WEEDWOOD, Barbara. *História concisa da lingüística*. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2002
- OCTAVIO, Paz. *Convergências: Ensaio sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

Sites:

- <http://oglobo.globo.com/cultura/para-joseph-kosuth-maior-artista-conceitual-vivo-arte-nao-sobre-beleza-9320102> - “Para Joseph Kosuth, maior artista conceitual vivo, ‘arte não é sobre beleza’” – Entrevista com o artista Joseph Kosuth conduzida por Audrey Furlaneto. Entrevista publicada em 02 de agosto de 2013. Site acessado em 23 de agosto de 2013.

- <http://www.verlaine.pro.br/> - FREITAS, Verlaine. *Extratos de textos de Freud sobre a sublimação*. Compilação realizada a partir de trechos da Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud, da Editora Imago. A tradução foi integralmente revisada, e vários termos técnicos alterados, seguindo o Vocabulário da psicanálise, de Jean Laplanche e Jean-Baptiste Pontallis. Site acessado em 22 de janeiro de 2012, na seção de traduções.