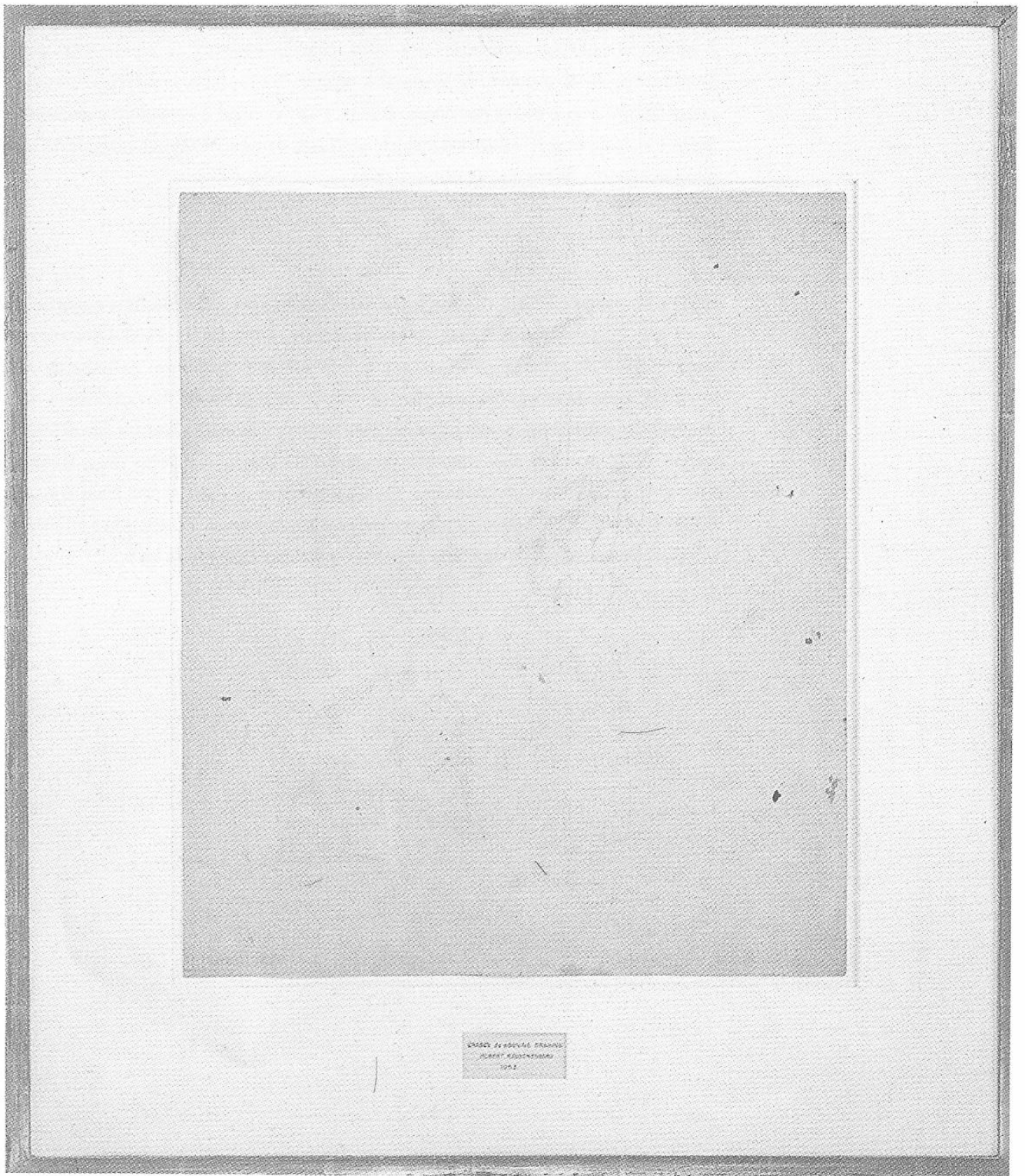




Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953.

A arte conceitual e o espectador

Christiane de Brito Andrei

A relação entre arte e espectador nunca foi simples. Nas décadas de 1960 e 1970 inicia-se um movimento contracultura que parte da negação de conceitos que dominavam hegemonicamente o mundo artístico anglo-saxão. O espectador pressuposto pelas próprias obras é convidado a abandonar suas crenças, seus conceitos arraigados do que seria uma obra de arte, e a buscar um novo âmbito de significação junto à obra, o que é discutido a partir de diversas obras, análises críticas e textos de artistas.

Arte conceitual, espectador, recepção da obra de arte.

A *intenção* de todo pensamento está em nós. É com nossa própria substância que imaginamos e que nos formamos uma pedra, uma planta, um movimento, um *objeto*: uma imagem qualquer não é talvez senão um começo de nós mesmos.¹ (Paul Valéry)

1 Valéry, Paul. *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*. 1ª ed; ed. bilingüe, trad. de Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 175-177.

2 Wood, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 6.

3 Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. Nova York: Phaidon, 1998, p. 12.

“Como convém a uma arte do pensamento, ‘arte conceitual’ propõe problemas desde o início. O que foi? Quando ocorreu? (Estará ainda sendo criada, hoje em dia, ou já será coisa do ‘passado?’) Onde ocorreu? Quem a produziu? (Devemos considerar ‘X’ um artista conceitual, ou não?)... Não está de modo algum claro onde devem se fixar os limites da ‘arte conceitual’, quais os artistas e quais as obras a serem incluídos.”² É com esses problemas que Paul Wood inicia sua discussão sobre arte conceitual, em sintonia com a definição de Tony Godfrey de que a arte conceitual começa com uma dúvida.³ Com multiplicidade de definições, muitas das quais contraditórias, contendas públicas sobre a participação e a importância de artistas no início do movimento, e com obras que vão de fotografias, *performances* e objetos dos mais variados materiais a palavras ou até mesmo a meras declarações que nem chegam a ser executadas, o legado da arte conceitual teve importante inserção no mundo da arte, a ponto de se poder argumentar que

a influência do conceitualismo pode ser encontrada em quase todas as práticas artísticas contemporâneas que sejam ambiciosas...⁴

4 Alberro, Alexander e Stimson, Blake (orgs.). *Conceptual Art – a Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000, p. xxx.

5 Kieran, Matthew. Artistic Character, Creativity, and the Appraisal of Conceptual Art. In Goldie, Peter e Schellekens, Elisabeth (orgs.). *Philosophy and Conceptual Art*. Nova York: Oxford University Press, 2007, p. 197.

Porém, apesar de estar por toda parte, o espectador parece ver a arte conceitual com a mesma dúvida que Godfrey declara ser seu impulso inicial. Para o espectador, permanecem sem resposta as perguntas levantadas por Matthew Kieran – “A arte conceitual pode realmente ter valor de arte?” e “Como devemos apreciar a arte conceitual?”⁵

Arte com idéias x arte como idéias: algumas definições de arte conceitual

A maneira mais geral e mais superficial possível de definir arte conceitual é dizê-la arte cujo tema central é uma idéia ou um conceito. Historicamente, porém, essa definição assumiria ares de contra-senso, já que, desde a separação das artes liberais e manuais, o artista passou a ocupar seu lugar ao lado dos intelectuais, e a arte deixou de ser vista como prática artesanal. Leonardo da Vinci, aliás, assim sintetizou a questão em sua célebre frase, “*arte é cosa mentale*”. Se tentarmos ser mais específicos, concordaremos com a idéia de Lucy Lippard de que há tantas definições de arte conceitual quantos artistas conceituais.⁶ Se mantivermos nossa definição geral, porém, correremos o risco de incluir quase toda a história da arte, o que seria inútil.

6 Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. 2ª ed. Berkeley: University of California Press, 1997.

Tony Godfrey inicia um dos capítulos de seu livro *Conceptual Art* com afirmação similar: “Toda arte é um conceito: ela não existe como um tipo físico ou coisa definível em termos precisos, como elefantes ou cadeiras”.⁷ Peter Goldie e Elisabeth Schellekens defendem, porém, que não devemos acreditar que só as obras que comunicam pensamentos específicos merecem nossa atenção.⁸ Mesmo a arte mais “retiniana” – qualidade que desde Duchamp era considerada indicativa de foco nas qualidades físicas e formais da obra de arte em detrimento de suas qualidades conceituais – pode expressar idéias.

7 Godfrey, op. cit., p. 19.

8 Goldie, op. cit., p. ix.

Se, porém, toda arte é um conceito, qual seria, então, a diferença entre toda a arte e a arte conceitual? Em outras palavras, quais os limites da arte conceitual?

Segundo Tony Godfrey, desde que a arte se tornou autoconsciente, ela brinca com seu *status* ‘conceitual’. Na contenda entre Zêuxis e Parrásio, narrada pelo autor clássico Plínio, na tentativa de ver quem pintaria o quadro mais realista, Zêuxis pintou uvas tão convincentes, que os pássaros tentavam bicá-las, mas Parrásio venceu porque pintou uma cortina tão realista, que o próprio Zêuxis tentou abri-la para ver a pintura que ela escondia. De acordo com Godfrey, nessa anedota já se identifica a tão contemporânea preocupação da arte: a própria definição de arte.

Seguindo esse raciocínio, o autor traça uma linha entre a arte que começava a se perceber e estabelecer enquanto disciplina autônoma e a arte conceitual – essa deve ser não só autoconsciente, mas autocrítica –, e essa mudança de foco só se tornaria mais consistente com Duchamp e seus *readymades*, cujo “ponto de partida” se localizaria nas colagens cubistas, afirma Godfrey.

Duchamp, entretanto, apesar de considerado em retrospecto o pai do conceitualismo, não era propriamente um artista conceitual, pelo menos no aspecto histórico. O termo “conceitual” só apareceria no início da década de 1960.

Muitas foram as tentativas, por parte de artistas e de historiadores, de formalizar o que se configurava como essa tendência ao conceitualismo no final da década

9 Idem.

10 Alberro e Stimson, op. cit., p. xvii.

11 Henry Flynt explora essa idéia em seu ensaio: "Essay: Concept Art". In La Monte Young e Jackson MacLow (orgs.). *An Anthology of Chance Operations*, Nova York: 1963.

12 Alberro, op. cit., p. 12-15.

13 Apud Stangos, 1991, p. 184.

de 1960 e no início da seguinte, mas nenhuma delas conseguiu alcançar *status* definitivo. A arte conceitual colocou-se firmemente no que Goldie e Schellekens chamaram de "um fluxo de controvérsia desde seus primórdios",⁹ e Alberro, de "um campo disputado de práticas múltiplas e antagônicas, em vez de um único e unificado discurso e teoria artística".¹⁰ Qualquer definição parecia fadada à parcialidade e só podia ser adotada temporária ou especificamente em relação a certas obras ou artistas.

O primeiro a utilizar a expressão "arte conceito", em 1961, foi o escritor e músico associado às atividades do grupo Fluxus Henry Flynt,¹¹ que considera seu material os conceitos e afirma que, "uma vez que os conceitos são estritamente vinculados à linguagem, a arte conceitual é um tipo de arte na qual o material é a linguagem". Entretanto, apesar de a leitura de Flynt baseada no Fluxus já prever o papel crucial da linguagem em toda a experiência e compreensão da arte, ela não era muito conhecida pelos artistas da vanguarda conceitual de Nova York na segunda metade da década de 1960, o que constitui, para Lucy Lippard, motivo suficiente para estabelecer Sol LeWitt como o verdadeiro antecedente histórico-artístico do termo "conceitual", pois seus textos teriam tido impacto muito maior sobre a produção da época.

Em "Parágrafos sobre arte conceitual", publicado em 1967, Sol LeWitt afirma que, em seu trabalho, "a idéia de conceito é o aspecto mais importante da obra". E continua: "A aparência da obra não é muito importante. Ela tem que ter alguma aparência se tiver forma física. Seja qual for a forma que possua no final, ela tem que começar com uma idéia." E ainda: "A arte conceitual é feita para envolver a mente do espectador em vez de seu olho ou suas emoções",¹² reforçando o foco sobre a idéia. Sol LeWitt já indicava aqui a possibilidade de uma obra de arte não assumir forma física, o que seria desenvolvido dois anos mais tarde por Lawrence Weiner, em seu *Statements*, e por tantos outros artistas.

Para Mel Bochner, por exemplo,

as duas características mais importantes da 'obra conceitual ideal' seriam possuir um correlativo lingüístico exato, ou seja, que ela pudesse ser descrita e vivenciada em sua descrição, e ser infinitamente repetível.¹³

Ou seja, para Bochner, uma obra de arte conceitual só pode ser discutida a partir de sua descrição verbal, não sendo necessária a presença do espectador para que seja compreendida. Em seu texto sobre a "percepção" da arte conceitual, ao analisar a obra *Trouser-Word Piece*, de Keith Arnatt (1972), Peter Lamarque levanta as seguintes questões, de acordo com as declarações de Weiner e Bochner:

O que é a obra? (...) Eu posso, por exemplo, fazer total justiça a esta obra e apreciá-la como ela foi concebida meramente pensando nela? Ou falando nela como acabei de fazer? Ou reproduzindo uma versão minha? Ou modificando-a de várias maneiras (ex.: O *layout* das palavras)? Ou eu tenho que ir até a escola de artes e vê-la com meus próprios olhos?¹⁴

14 Apud Goldie, op. cit., p. 4.

Para Weiner, a resposta a essas perguntas seria não. Em *Statements*, afirma não haver nenhuma diferença entre a obra feita por ele, remontada por alguém que a comprou dele ou mesmo imaginada por alguém que a tenha visto – uma idéia similar ao correlativo lingüístico de Bochner –, ou seja, pensar em uma obra já seria de alguma forma realizá-la. Lamarque argumenta, então, que certas obras conceituais são um “tipo”, permitindo múltiplas ‘instanciações’ (como diz Bochner, são “infinitamente repetíveis”), em vez de particulares únicos.

Tais idéias voltam a ressaltar o foco sobre o conteúdo da obra, e não em seu produto final. Lamarque define: “A ênfase nas idéias é um elemento comum [da arte conceitual] geralmente associado à baixa prioridade da forma material do que é perceptível”.¹⁵ A questão maior por trás dessas investidas antifomais é levantar a discussão sobre o fato de os objetos de arte serem necessariamente objetos dados apenas à percepção, o que, por sua vez, levanta a questão do lugar do valor artístico.

15 Lamarque, Peter. On Perceiving Conceptual Art. In Goldie, op. cit., p. 5 (chaves minhas).

Ao defender a idéia de que não é nem mesmo necessário haver objeto para que haja arte, Weiner libera a relação direta entre forma e conteúdo, negando totalmente a teoria de “forma significante” que Clive Bell escrevera 55 anos antes em defesa das vanguardas históricas ou mesmo a idéia de “pureza da forma” de Greenberg, de quase duas décadas antes – pois se nem mesmo há forma, que dirá pureza. Quanto ao significado, ele é o que importa, mas não mais estará preso à forma: agora podemos pensar, então, em conteúdo sem forma ou em uma forma cujo conteúdo se encontra em outro lugar, questão essa literalmente suscitada pela exposição de Robert Barry em dezembro de 1969 na Art & Project Gallery, em Amsterdam.

A exposição consistia apenas em dois pedaços de papel presos na porta trancada da galeria: um com o timbre da galeria, contendo o nome do artista e as datas de abertura e encerramento da exposição, e outro, com uma única frase datilografada, que anunciava: “Durante a exposição, a galeria permanecerá fechada”. Essa obra não só nada oferece a ser visto, mas aparece como impedimento, uma recusa do artista a fazê-lo. Não é que o significado da obra esteja inacessível pelo fato de as portas da galeria estarem trancadas, mas é justamente o fato de elas estarem trancadas que obriga o espectador a buscar o sentido do ato do artista em outro lugar que não no interior da galeria. A obra torna-se esse próprio ato de recusa e impedimento, um ato comum a outros artistas conceitualistas, envolvendo a participação dos espectadores ao utilizar a frus-

tração de suas expectativas como ponto de partida. A discussão sobre a obra torna-se, também, obra.

O ato-obra de Barry está de acordo com a definição de Godfrey de que a arte conceitual deve ser totalmente reflexiva, em sintonia com as idéias de Joseph Kosuth em “A arte depois da filosofia”, de 1969, em que Kosuth define a função do artista:

Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte (...) A pintura é um *tipo* de arte. Se você faz pinturas, já está aceitando (sem questionar) a natureza da arte. Neste caso se aceita a tradição européia de uma dicotomia pintura-escultura.¹⁶

16 Apud Ferreira, 2006, p. 217.

A obra *Painting and Sculpture*, do grupo Art & Language (1967) já propunha um ataque à tradição dessa dicotomia dois anos antes da publicação de Kosuth. As duas telas que compõem a obra são igualmente vazias, sendo diferenciadas apenas pelas palavras “Pintura” e “Escultura” em sua parte inferior. Talvez o vazio da obra seja alusão ao esvaziamento do sentido da função tradicional do artista e às categorias formais tradicionais dos meios artísticos, que precisam agora ser repensados e redefinidos na criação de cada obra. Ou mesmo a negação de que o sentido da obra está em suas qualidades perceptivas ou visíveis. Novamente, como na galeria fechada de Barry, não havendo nada para ser visto, há que gerar uma discussão.

Quase duas décadas mais tarde, tanto Lucy Lippard quanto Joseph Kosuth revisaram suas posições e publicaram definições menos prescritivas. Em 1995, no catálogo da retrospectiva *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Lippard afirma: “A arte conceitual, para mim, significa obras em que a idéia é o principal, e o material é secundário, leve, efêmero, barato, despretensioso e/ou desmaterializado”. E Kosuth, em 1996, define:

A arte conceitual (...) tinha como princípio básico a compreensão de que os artistas trabalhavam com significados, e não com formas, cores ou materiais (...) a forma de apresentação propriamente dita não possui valor algum independente de seu papel como veículo da idéia da obra”.¹⁷

17 Apud Alberro, 1999, p. 461.

Após a revisão de suas declarações, Kosuth parecia estar pronto para abandonar a idéia de total separação entre estética e arte, talvez mais propenso a aceitar o que Peter Lamarque viria a defender anos mais tarde: um nível perceptivo que deve ser aceito, mas que sempre será subserviente ao conceitual. Os artistas trabalhavam com significados, mas podia haver algo perceptivo na obra – esse só não era o foco principal. Na instalação *Zero and Not*, em 1989, no Sigmund Freud Museum, Kosuth expõe o “apagamento” de textos freudianos, num ato em que, similarmente ao de Rauschenberg em *Erased de*

Kooning Drawing (1953), é a desconstrução que permite a construção de um novo traço e de novos sentidos. Mais uma vez a afirmação pela negação. Sobre a obra de Kosuth, Robert C. Morgan diz: “O encobrir a linguagem traz em si a sugestão de que o que está embaixo é significativo em vista de sua ausência.”¹⁸

18 Morgan, Robert C. The Making of Wit: Joseph Kosuth and the Freudian Palimpsest. *Arts Magazine* v 62. January 1988, p. 48.

Segundo Lamarque, a estética desempenha papel peculiar, talvez inesperado, na arte conceitual. O autor defende que a virada autoconsciente dos artistas contra a estética é o que torna as “credenciais” da arte conceitual enquanto arte tão suspeitas para críticos e espectadores, mas que ambos os lados teriam baseado suas reações em suposições falsas: “os críticos, supondo que a arte é necessariamente estética, os artistas, que a estética é necessariamente perceptiva”.¹⁹

19 Lamarque, Peter. “On Perceiving Conceptual Art”. In Goldie e Schellekens, op. cit., p. 9.

A partir da análise da literatura como arte não perceptiva, mas aberta à descrição estética, e da comparação desse aspecto da literatura com a arte conceitual, Lamarque defende que a estética não precisa estar confinada ao belo, ao sensual ou à unidade formal, podendo incluir o que ele chama de “apreciação da eficácia dos meios em relação à finalidade”, e, assim, lhe parece contra-senso aceitar o fato de uma obra poder ser não estética, por mais que ela empregue meios antiestéticos.²⁰

20 Aqui, Lamarque define “não estético” como ausência de qualidades estéticas e “antiestético” como a presença de qualidades estéticas negativas.

Ainda defendendo a idéia de os meios serem adequados aos fins, Lamarque chama a atenção para a necessidade de, para um texto literário ser compreendido, ele ser lido *como* literatura, do que se pode concluir que o público precisa adotar uma postura específica diante da arte conceitual, para poder “atender a seus elementos estéticos em um senso mais profundo” e, assim, entendê-la *como* arte conceitual. Pode-se aqui traçar um paralelo com a diferença estabelecida por Danto entre a obra de arte e a “mera coisa real”: a obra conceitual não pode ser compreendida literalmente ou como “mera coisa real”, exigindo um tipo diferenciado de olhar – informado pelo conhecimento.

Uma última ressalva de Lamarque afirma que, apesar de serem “tipos”, as obras conceituais ainda guardam certa relação com o objeto – “há importância no veículo”²¹ – e que perceber o conjunto, por mais deliberadamente não estética e não perceptiva que seja a obra, é essencial para a apreensão que tais obras demandam.

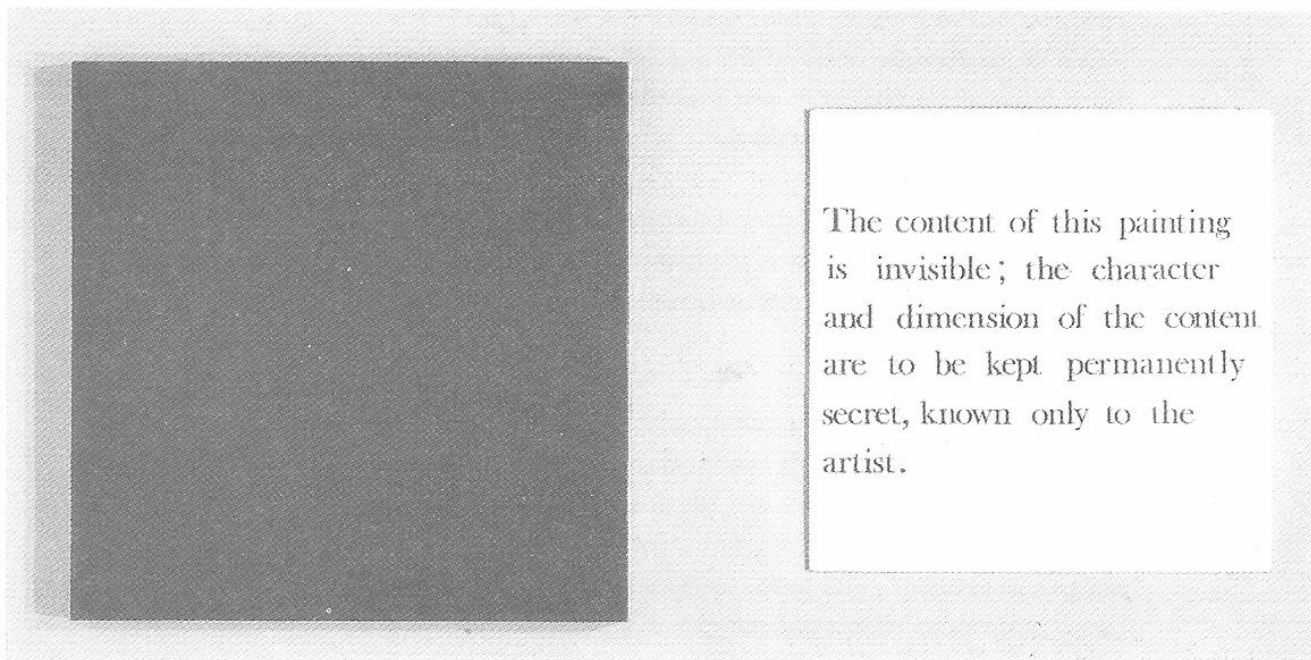
21 Lamarque, op. cit., p. 16.

Multiplicidade, imprecisão e controvérsia

A multiplicidade desses textos deve-se a um fenômeno intrínseco à arte conceitual: percebendo o hiato existente entre os critérios estéticos da crítica de arte e as novas proposições artísticas, o artista toma para si a tarefa de teorizar sobre seu trabalho e o de colegas. Como defende Kosuth, “a arte conceitual anexa a função de crítico...; torna o intermediário desnecessário”.²² Sol LeWitt já se havia declarado contra a figura do crítico três anos antes, em “Parágrafos sobre arte conceitual”, ao denunciar “a noção de que o artista é um tipo de primata que precisa ser explicado pelo crítico civilizado”,²³

22 Stimson, Blake. “The Promise of Conceptual Art”. In Alberro e Stimson, op. cit., p. xli.

23 LeWitt, Sol. “Paragraphs on Conceptual Art”. In Alberro e Stimson, op. cit., p. 12.



Mel Ramsden. *Pintura secreta*, 1967-68.

que mostrava ter essa ambição dos artistas raízes problemáticas advindas da divergência entre as intenções dos artistas e as interpretações dos críticos.

A rigor, as definições de Kosuth e outros voltavam-se contra o Expressionismo Abstrato, que seria responsável pela manutenção de antigos critérios de juízo estético, ao que Stimson se refere como “luta edipiana”. Segundo Stimson, “Kosuth não estava sozinho nos ataques a Greenberg e particularmente a seu herdeiro Michael Fried: este era o fardo ou o complexo de toda uma geração”. Como resultado desse processo de negação do “pai”, compreendido como ápice da modernidade a partir das críticas de Greenberg, essas definições parecem querer propor uma negação *in toto* da arte moderna, entendendo-a como ausente de idéias. Kosuth chega mesmo a pensá-la como “arte decorativa”, uma vez que se destina basicamente à contemplação estética:

A arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração (...) nem mesmo se trata de arte, mas de puros exercícios no campo da estética. Clement Greenberg é, acima de tudo, o crítico do gosto.²⁴

24 Apud Ferreira, op. cit., p. 215.

É importante perceber não só o conteúdo de cada uma dessas definições individualmente, mas também como seu conjunto funciona como um todo, devendo ser analisado até em suas incongruências, construção que só pode ser realizada pela soma de diferenças. Segundo Alberro,

... as pretensões à clareza e à pureza da linhagem da arte conceitual, portanto, devem ser consideradas com ceticismo, já que são tão li-

mitadas, confusas e muitas vezes explicitamente construídas com o intuito de promover um legado particular e parcial. Obviamente, isso não é incomum na história da arte moderna, mas é notadamente flagrante na época da arte conceitual.²⁵

25 Alberro, op. cit., p. xvi.

Por esse motivo, Alberro dá uma definição ampla da arte conceitual e tenta aprofundar sua compreensão não por explicação global, mas pela enumeração de diferentes práticas e estratégias que tentam acomodar toda a controvérsia em que a arte conceitual se fundou.

Em sua definição mais ampla possível, então, o conceitual na arte significa uma crítica ampliada da coesão e da materialidade do objeto artístico, uma crescente cautela em relação a definições da prática artística como puramente visual, uma fusão da obra com seu local e contexto de exibição, e uma ênfase maior sobre as possibilidades do caráter público e da distribuição das obras de arte.²⁶

26 Id., *ibid.*, p. xvii.

Outra fonte de controvérsias sobre a arte conceitual é a definição das origens históricas do movimento. Como sugere Wood, “O legado da arte conceitual não é (...) de modo algum consensual. Grande parte dos envolvidos ainda está viva, e questões como *status* e prioridade são defendidas com extremo zelo”.²⁷ Paul Wood cita, como exemplos, a guerra verbal na imprensa, declarada por membros do grupo Art & Language em meados da década de 1990 com relação à história de suas atividades na década de 1970 e as acusações de Joseph Kosuth ao historiador Benjamin Buchloh no catálogo da exposição *Arte Conceitual*, que ocorreu no Centre Georges Pompidou, em Paris, em 1989 – a primeira a considerar a arte conceitual fenômeno histórico –, chamando-o de tendencioso e partidário por tê-lo acusado de mentir sobre sua participação nas origens do movimento.

27 Wood, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 6-7.

Em busca do significado perdido

É claro que toda essa multiplicidade de práticas e idéias muitas vezes antitéticas cria outra fonte de confusão para o público, além das próprias dúvidas e negações intrínsecas às próprias obras conceituais – a quem devemos dar ouvidos: aos artistas ou aos historiadores? Estes últimos poderiam manter sua autoridade diante da crítica que os primeiros fazem de seus critérios de valor? Não são poucos os casos em que eles discordam. Só para citar alguns, a perspectiva de Lucy Lippard é desprezada por Terry Atkinson; Paul Wood narra, na revista *Artforum*, a condenação veemente de Mel Bochner diante da tentativa de Lucy Lippard de catalogar os desenvolvimentos da arte conceitual, chamando suas análises de arbitrárias, confusas, ato de má-fé que não fazia senão parodiar o que realmente acontecera. Em “Intentions”, Joseph Kosuth se mostra igualmente irritado com a posição dos historiadores da arte em relação à importância da intenção do artista na construção de sentidos da obra – Kosuth os acusa de “um tipo de conspiração, mesmo que não propositada, de destituir politicamente sua atividade

como artista". Segundo Kosuth, se sua responsabilidade pelos sentidos criados em sua obra lhe é tirada, o artista vira um mero criador de mercadorias para o mercado, no qual a obra encontrará seu significado com a "ajuda" dos historiadores.

Diante dessa situação de disputa, o público poderia reagir positivamente e escutar sua própria opinião, ficando sozinho com a obra, dialogando com ela, tal como defende Leo Steinberg. Em "A arte contemporânea e a situação do seu público", Steinberg narra sua relação com a obra de Jasper Johns: inicialmente, reconhecendo em si mesmo todos os "clássicos sintomas dos filisteus à arte moderna", sentiu-se enfurecido com o artista; irritado com seus amigos por fingirem gostar dele (ainda que suspeitasse que eles pudessem estar realmente gostando); e descontente consigo mesmo, "por ser tão burro, e com a situação, por me expor",²⁸ conta. Porém, em vez de dar-se por satisfeito com essa sensação de frustração, Steinberg conta que a obra permaneceu com ele, trabalhando-o e deprimindo-o. E essa sensação negativa inicial foi-se transformando em uma espécie de sede de solucionar aquele enigma, seguida por inúmeros questionamentos acerca do que ele estava vendo e de que possíveis idéias estariam por trás do que lhe fora oferecido perceptualmente.

28 Battcock, Gregory (org.) *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 254.

Steinberg define que a função da arte moderna seria transmitir essa ansiedade ao espectador, de modo que seu encontro com a obra se tornasse um grande problema existencial. Para ele, a obra de arte "nos perturba com sua agressiva absurdidade".²⁹ Então, esse diálogo seria marcado por uma espécie de auto-análise que iria para além da busca do sentido do que é apresentado pela obra em si, mas que forçaria, mediante o que Deleuze chama de "violência dos signos", a busca de conhecimento mais amplo e que passa pela reavaliação de valores, pelo abandono de posições pré-configuradas do espectador. Enfim, há que haver o desejo do espectador de continuar a ser violentado.

29 Id. *ibid.*, p. 260.

Podemos pensar essa busca do sentido de uma obra como a busca de uma "verdade", que se daria por "aprendizado", para usar as palavras de Gilles Deleuze em sua análise de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Segundo Deleuze, essa verdade

nunca é o produto de uma boa vontade prévia, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento. As significações explícitas e convencionais nunca são profundas; somente é profundo o sentido, tal como aparece encoberto e implícito num signo exterior (...) a verdade depende de um encontro com alguma coisa que nos força a pensar e procurar o que é verdadeiro.³⁰

30 Deleuze, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 15.

O espectador ideal da obra de arte conceitual enquanto signo violento precisa voltar-se, como a obra de Proust, não "para o passado e as descobertas da memória, mas para o futuro e os progressos do aprendizado".³¹ Para que ocorra tal aprendizado, Deleuze defende, assim como Steinberg, que precisamos "vencer certas crenças", como, por exem-

31 Id. *ibid.*, p. 25.

COMPOSING ON A CANVAS.

STUDY THE COMPOSITION OF PAINTINGS. ASK YOURSELF QUESTIONS WHEN STANDING IN FRONT OF A WELL COMPOSED PICTURE. WHAT FORMAT IS USED ? WHAT IS THE PROPORTION OF HEIGHT TO WIDTH ? WHAT IS THE CENTRAL OBJECT ? WHERE IS IT SITUATED ? HOW IS IT RELATED TO THE FORMAT ? WHAT ARE THE MAIN DIRECTIONAL FORCES ? THE MINOR ONES ? HOW ARE THE SHADES OF DARK AND LIGHT DISTRIBUTED ? WHERE ARE THE DARK SPOTS CONCENTRATED ? THE LIGHT SPOTS ? HOW ARE THE EDGES OF THE PICTURE DRAWN INTO THE PICTURE ITSELF ? ANSWER THESE QUESTIONS FOR YOURSELF WHILE LOOKING AT A FAIRLY UNCOMPLICATED PICTURE.

plo, o que ele chama de “objetivismo”: pensarmos que o próprio objeto traz o segredo do signo que emite e nos debruçarmos sobre ele – o objeto – a fim de decifrar o signo:

John Baldessari. *Composing on a canvas*, 1966-8.

Reconhecemos as coisas sem jamais as conhecermos. Confundimos o significado do signo com o seu ser ou o objeto que ele designa. Passamos ao largo dos mais belos encontros, nos esquivando dos imperativos que deles emanam: ao aprofundamento dos encontros, preferimos a facilidade das recognições, e assim que experimentamos o prazer de uma impressão, como o esplendor de um signo, só sabemos dizer ‘ora, ora, ora’, o que vem a dar no mesmo que ‘bravo! bravo! bravo!’, expressões que manifestam nossa homenagem ao objeto.³²

32 Id. *ibid.*, p. 26.

É preciso perceber que o “aprendizado do futuro” exigido pelas obras de arte conceituais pode ser informado pelo passado, tomando dele o que for necessário e a ele

devolvendo uma nova perspectiva sobre si, modificando-o, reescrevendo-o. E para isso, o espectador precisa “aprofundar seus encontros”, entregar-se à ansiedade, às dúvidas, às incertezas, às indagações, deixar-se *perder tempo* nesses encontros. Assim como a obra de arte conceitual, a relação do espectador com ela deve *começar* com uma dúvida, e não ter nesta seu fim. A dúvida, porém, não é uma pergunta. Ao olhar para a obra, o espectador não encontrou resposta, mas certamente, “*there was a discussion*”,³³ e, para a arte conceitual, onde há idéias sobre arte, há arte.

Christiane de Brito Andrei é formada em História da Arte pelo Instituto de Artes da UERJ em 2005, participou como guia e crítica em exposições em instituições como o CCBB, o CCSP e a Galeria Cândido Portinari. Como aluna do instituto, concebeu e ministrou um curso de Arte Contemporânea no Centro Cultural da UERJ e iniciou e publicou uma revista de crítica de arte. Paralelamente, trabalhou como tradutora de textos de arte. Iniciou o mestrado em 2006, concentrando seus estudos na relação entre arte conceitual e o espectador. / christiane.andrei@gmail.com