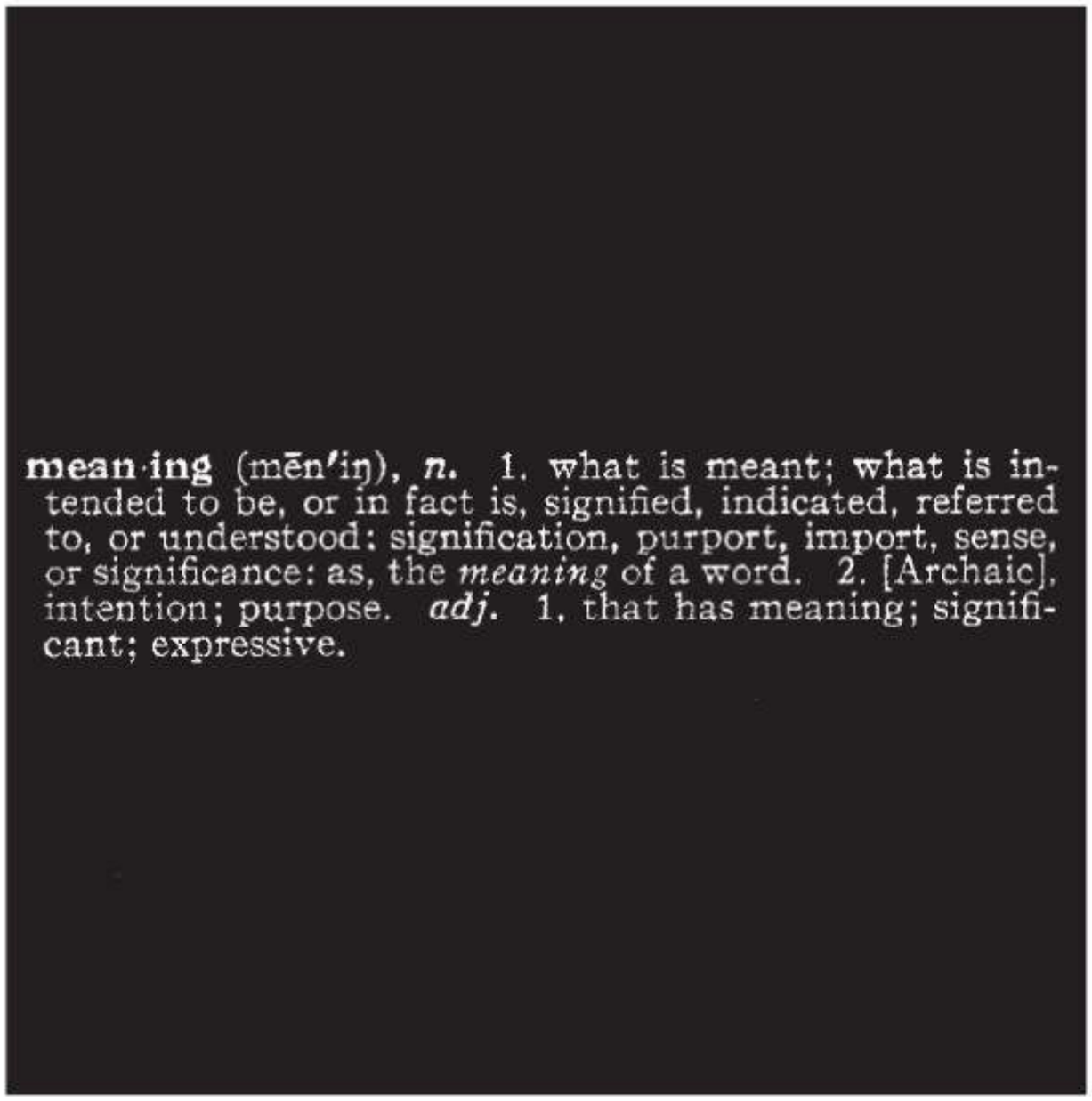


Joseph Kosuth. *Intitulado (Arte como ideia como ideia) [Sentido]*, 1967. Cópia fotostática sobre chassi de madeira. Coleção Menil, Houston.

Conceitos à deriva*

Antônio Rogério da Silva e
Mauro Trindade

Contradições lógicas marcam *Arte depois da filosofia*, texto basilar da arte conceitual que completou em outubro passado quatro décadas de sua publicação original. Com base na filosofia kantiana, hegeliana e analítica, Kosuth tentou desenvolver uma teoria da arte de caráter tautológico e de natureza racional, em contradição com o pensamento dos mesmos autores nos quais se fundamenta.

Arte, crítica, filosofia.

* Artigo recebido em março de 2010 e aceito para publicação em março de 2010.

Estabelecer limites cronológicos para a arte conceitual é tarefa difícil, pois a ideia de uma arte que discuta seu próprio conceito tornou-se difundida em toda arte contemporânea. Theodor Adorno[1] (1903-1969) escreve em sua *Teoria Estética* (1969) que tudo o que é relativo à arte tornou-se confuso e seu lugar incerto. Ele se queixa de uma evidente perda da capacidade de enxergar a arte. O escritor observa o impacto das transformações do conceito de arte no capitalismo tardio e escreve que muitos objetos do passado perderam o *status* de arte, enquanto outros passaram a gozar de valor artístico, apontando para uma dinâmica dos conceitos e da valoração da arte além de uma essência imutável.

1 Adorno, Theodor. *Teoria estética*, p. 11.

A despeito da existência de uma vasta literatura sobre arte conceitual, não existe uma história aceita sequer por seus participantes[2]. Em 1967, o artista plástico Sol LeWitt (1928-2007) publica seus *Parágrafos sobre Arte Conceitual* e, no mesmo ano, é lançada a revista americana *Art-Language*, com o subtítulo *Revista de Arte Conceitual*. De qualquer forma, é consensual que o conceitualismo passou a ganhar destaque a partir dos anos 60, com artistas a discutir o sentido filosófico da arte através da própria arte. "Arte conceitual" seria um termo empregado naquela década para classificar determinadas vanguardas artísticas então em voga na Europa, nos Estados Unidos e em outras partes do mundo.

2 Wood, Paul. *Arte conceitual*, p. 7.

A arte conceitual dos anos 60 expõe a natureza não-objetal da arte, cujos exemplos, na expressão do filósofo Arthur Danto, seriam "significações encarnadas" de relações simbólicas. Na verdade, desde o início do século XX, mais e mais a ideia de uma essência da arte não se sustentava diante da própria prática artística. Em *Artworld*[3], o filósofo americano nota que a natureza ímpar da obra de arte não é material e não pode ser apreendida com exemplos. Danto escreve que há duas condições necessárias para uma definição filosófica da arte:

3 Danto, Arthur. Artworld. In: *The Journal of Philosophy*, 1964, p. 581.

> que a arte proponha alguma coisa, e assim tenha uma significação; e então que esta significação adquira corpo numa obra de arte e é isto que interessa à crítica de arte. Condensei o problema em uma fórmula que descreve as obras de arte como *significações encarnadas.*[4]

O artista visual Joseph Kosuth, um dos principais formuladores da arte conceitual nos anos 60 e 70, classifica a arte como proposição analítica que prescinde mesmo do "corpo", ou de uma demonstração empírica. Em seu célebre ensaio, *Arte depois da filosofia*, Kosuth assegura seu caráter tautológico. Ou como ele mesmo afirmou:

> a arte é análoga a uma proposição analítica e que a existência da arte como uma tautologia é o que permite à arte permanecer indiferente com relação às conjecturas filosóficas.[5]

A questão retoma problemas filosóficos surgidos desde Immanuel Kant (1724-1804), que instituiu a distinção entre juízos analíticos e sintéticos. Por juízos analíticos, Kant entendia toda sentença de forma "sujeito-predicado" na qual o predicado é uma descrição de uma característica ou definição que está contida no conceito do sujeito, enquanto os juízos sintéticos teriam nos predicados conteúdos externos ao sujeito, como todo enunciado empírico[6].

Kosuth, ao tentar formular seu conceito para arte, entra em diversas contradições que marcam suas propostas. Ele busca criar essa formulação nos moldes da Lógica e da Matemática, como se fosse um conceito tautológico, com base na filosofia analítica. Para Kant, esse conceito – o analítico – seria da Razão Pura, sem interferência do mundo sensível. E, para ele, o juízo estético não poderia ser analítico ou sintético, já que ele se fundamenta em estimativas criadas pela imaginação a partir da sensibilidade e não da razão, a única de nossas faculdades capaz de elaborar raciocínio e ideias transcendentais *a priori*, livres do impreciso e variável conhecimento empírico. O juízo estético não seria para Kant objetivo e não corresponderia a nenhum conhecimento. Formar um conceito de arte só seria possível de um modo indeterminado e desde que se assumisse um "substrato suprassensível da humanidade" que pudesse ser invocado como ponto de encontro das faculdades *a priori*. Sendo subjetivo, esse conceito indeterminado só poderia ser sustentado como universal quando fosse aceito por todos[7].

O artista se mostra contra a subjetividade (ou "interioridade profunda") e insiste que a arte é uma proposição e não haveria a necessidade de uma prova morfológica. Para ele, podemos abdicar da experiência sensível da arte, bastando apenas que esta seja apreciada em seu próprio contexto para se verificar sua validade. Ele utiliza o mesmo repertório discursivo da arte moderna e de seu principal crítico, o americano Clement Greenberg. Como Greenberg, Kosuth leva a arte a uma estrutura visual primária, despida de sua dimensão social. Tanto um como outro baseiam seus escritos numa leitura errônea de Kant

4 "... que l'art est à propos de qualquer chose, e donc qu'il a une signification; et ouis, que cette signification prends corps dans une oeuvre d'art et que c'est à cela que s'intéresse la critique d'art. J'ai condensé cela en une formule que décrivait les oeuvres d'art comme significations incarnées. Danto, Arthur C. Les significations incarnées comme idées esthétiques. In: *Figures d 'Art – Revue de Études Esthetiques.*

5 Kosuth, Joseph. Arte depois da filosofia. In *Escritos de artista*. Zahar: Rio de Janeiro, 2006, p. 219.

6 Kant, Immanuel. *Crítica da razão pura e outros textos filosóficos*, p. 27.

7 Kant, Immanuel. Analítica do belo, § 12, p, 222, e Dialética do juízo estético, § 57, p. 349. In: *Crítica do juízo*.

e, apesar da enorme influência que exerceram, mais confundiram do que esclareceram as relações entre arte e filosofia. Embora em campos opostos, como observa Thierry De Duve a respeito da antinomia do gosto kantiana, o formalismo defendido por Greenberg sustentaria a tese de que a afirmação "isto é arte" não se baseia em conceitos, enquanto o conceitualismo de Kosuth defenderia a antítese de que "arte é conceito"[8]. Em termos kantianos, essa antinomia se resolve, como foi dito, classificando os conceitos como determinados e indeterminados.

8 De Duve, Thierry. *Kant depois de Duchamp*, p. 136.

O crítico Thierry De Duve nota que Greenberg também se afastou do pensamento kantiano em direção a uma estética *"empírico-crítica"*.

> Greenberg nunca repudiou o kantianismo. Tampouco nunca compreendeu Kant. (...) Ele era um excelente fenomenólogo, mas, justamente por essa razão, sua estética é *empírico crítica*, não kantiana. Até onde sei, a maioria dos críticos de Greenberg, dos conceitualistas em diante, aceitou sua interpretação de Kant como certa e rejeitou a estética kantiana juntamente com a equivocada interpretação greenberguiana. Esse é o primeiro elemento de um grande mal-entendido.[9]

9 De Duve, Thierry. *Op. cit*, p. 147.

Ao restringir a arte ao campo da filosofia fica patente a incompetência desta em dar conta daquela. Ela não é capaz de dizer o não dito. Ludwig Wittgenstein (1889-1951) já havia sentenciado em seu *Tratactus* (1921): "do que não se pode falar, é melhor calar-se"[10]. Diante desse quadro de incapacidade, a arte ocuparia este espaço da filosofia, o que explica o título do texto de Kosuth. Ele eleva a arte a um juízo "lógico e reflexivo" que prescindiria da filosofia. O que Hans Belting classifica como uma manobra intelectual para outorgar proposições intelectuais em obras de arte.

10 Wittgenstein, L. *Tratado lógico-filosófico*, § 7.

> [Os artistas conceituais] não falavam mais senão de uma 'arte conceitual', que tinha como tema o conceito de arte como tal, e atribuíam às suas 'propostas' (*propositions*) o estatuto de obras. Como Joseph Kosuth enfatiza em *Art After Philosophy*, eles não queriam mais criar obras, mas apenas formular questões. Fazer arte significava para eles questionar a arte e produzir comentários que tratassem de arte.[11]

11 Belting, Hans. *O fim da história da arte*, p. 38.

E, mais à frente, escreve:

> Joseph Kosuth achava que Duchamp devolvera à arte sua verdadeira identidade ao 'perguntar por sua função' e descobrir que 'a arte (nada mais) é do que a definição de arte'.[12]

12 Belting, Hans. *Op. cit.*, p. 37.

Para De Duve, entretanto, ao identificar a obra de arte com a "ideia de arte" e a "arte em geral", Kosuth acreditaria em algo como ideia racional de um conceito de arte demons-

trável, a despeito das advertências em contrário de Kant. Kosuth sucumbiria ante a possibilidade de uma fantasiosa "intuição intelectual" capaz de definir *arte*[13]. Nesse sentido, inserido no pensamento pós-moderno, a concepção do conceitualismo, na perspectiva de De Duve, assumiria uma postura distante, estritamente intelectual, da arte. Em outras palavras, o acordo coletivo em torno de se "isto é arte", imaginado por Kant, ainda que fosse exequível, não seria mais necessário, pois agora bastaria o juízo individual – fundamentado em conceitos analíticos – de cada um sobre cada trabalho apresentado, para que a declaração de que "isto é arte, para mim" fosse considerada verdadeira, sem a consideração ética do outro[14].

13 De Duve, T. *Op. cit*, p. 142-143.

14 De Duve, Thierry. *Op. cit.*, p. 148.

Todos esses meandros da arte conceitual ganham uma descrição cronológica mais ordenada no livro *Arte Conceitual,* do historiador inglês Paul Wood, no qual ele reitera que, entre seus impactos, estava o desaparecimento da obra como objeto e do papel do espectador, com a

> destruição das duas principais características da arte tal como ela chegou até nós na cultura ocidental, ou seja, a produção de objetos que pudessem ser vistos e o olhar contemplativo propriamente dito.[15]

15 Wood, Paul. *Arte conceitual*, p. 6.

Esse questionamento da natureza da arte pôs em xeque sua própria visualidade, em termos empíricos, que passa a ser dispensável, como quer Kosuth, ao tomar emprestadas em seu texto as palavras do filósofo Alfred Jules Ayer (1910-1989):

> Não existem proposições empíricas absolutamente certas. Apenas as tautologias são certas. Questões empíricas são apenas hipóteses que podem ser confirmadas ou desacreditadas através de experiências sensoriais.[16]

16 Kosuth, Joseph Kosuth: *Art ater philosophy I & II*. Londres: Studio International, October/November 1969. Convém notar que para os filósofos analíticos o enunciado sobre arte, como sobre estética ou religião, estaria sob o domínio daquilo para o qual Wittgenstein aconselhava o silêncio.

Apesar do impacto dessas proposições, Paul Wood nota que, a partir dos anos 70, ocorre uma institucionalização da arte conceitual. Quaisquer que sejam as versões de sua gênese e de sua própria definição, ela acabou absorvida pelo mercado das artes. Em espaço de tempo relativamente curto, há uma acomodação de parte da arte contemporânea, da qual o MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) é a catapulta internacional, com a exposição *Information*, na década de 1970. Das proposições de ordem filosófica dos anos 60, o termo "arte conceitual" passou a abrigar um amplo espectro de tendências e estilos – apesar das críticas precoces de Sol LeWitt[17] –, numa gama de gêneros que incluem performances, videotecnologia e instalações. E ainda com conteúdos políticos e temas como raça, gênero e classe social.

17 Lewitt, Sol. *Parágrafos sobre arte conceitual*, p. 181.

O conceito de arte está sempre à deriva. Em célebre artigo de 1956, o filósofo americano Morris Weitz (1916-1981) nota que, antes de se buscar um conceito de arte, dentro de uma perspectiva ontológica, seria mais útil compreendê-la dentro de relações de família

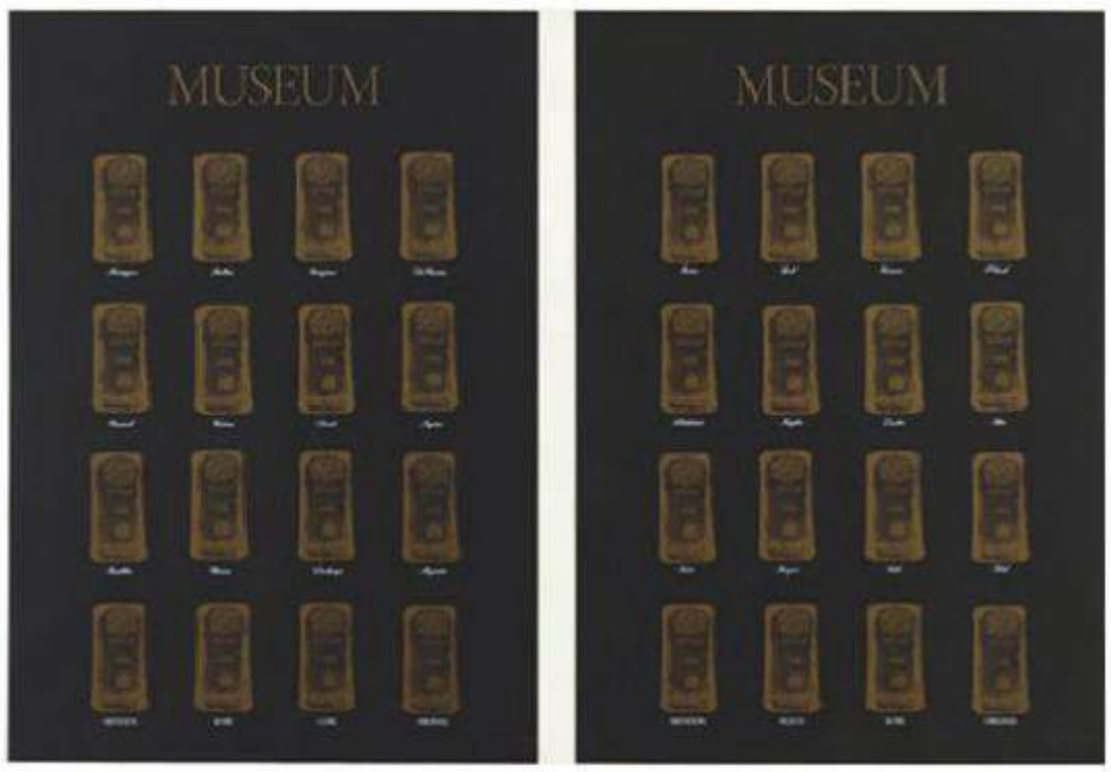
Joseph Kosuth. *Uma e três cadeiras*, 1965. Cadeira de madeira dobrável, fotografia, ampliação com definição de dicionário.

ou de semelhança. Ou seja, a arte pertence a uma espécie de conceito "aberto", capaz de se alargar para conter novas criações que não haviam sido pensadas em reflexões anteriores. Ele toma emprestado um modelo para arte derivado das *Investigações Filosóficas* (1953) de Wittgenstein, que discute de que modo podemos entender os jogos. Segundo Weitz, não encontramos tanto na arte quanto no jogo uma ideia definitiva, mas um "conceito aberto".

> O que encontramos não são propriedades necessárias e suficientes, mas apenas 'uma rede complicada de parecenças que se cruzam e sobrepõem umas às outras' de tal modo que podemos dizer que os jogos formam sua família com parecenças de família e sem nenhum traço em comum[18].

18 Weitz, Morris. *The role of theory in aesthetics*, p. 27-35.

A influência da arte conceitual permanece até os dias de hoje e, de certa maneira, faz parte de uma crescente intelectualização do artista, que passou a ter uma formação teórica mais sólida. Mesmo que boa parte das concepções sobre arte sugira uma imbricação de conceitos divergentes, nem sempre compatíveis ou bem definidos.



Marcel Broodthaers. *Museum-Museum*, 1972. Serigrafia sobre duas folhas de papel.

Ao procurar encerrar o caráter material da arte, Kosuth não dá conta de toda sua dimensão. Sua tentativa de livrá-la de seu caráter dúbio – pois empírico – e de toda a incerteza argumentativa que a cerca acabou por torná-la asséptica e de árida visualidade, como podemos ver nos "resíduos" deixados pelo próprio autor em suas obras mais célebres. Há um contexto social – e institucional – que alarga e aprofunda o conceito de arte e do qual ele não pode ser desatrelado.

De toda maneira, a arte conceitual ajudou artistas e críticos a repensar seu caráter material, o que abriu as portas para novas experimentações, práticas e reflexões sobre o que é arte e quem são os artistas. Mesmo que não se possa classificar a arte contemporânea como conceitual, há um conceitualismo presente que rejeita a ideia do objeto de arte autônomo[19] e defende uma estratégia e uma forma de pensar a arte e sua relação com a sociedade.

19 Ramirez, Mari Carmen. Táticas para viver na adversidade. In: *Arte & Ensaio*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRJ, 2007, p. 185-186.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosacnaif, 2006.

BUCHLOH, Benjamin H. D. (1990). *Conceptual Art 1962-1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions*. Cambridge: *October*, Vol. 55, p. 105-143.

DANTO, Arthur. *Artworld*. Nova Iorque: *The Journal of Philosophy*, nº 19, 1964.

_____. [s.d.]. *Les significations incarnées comme idées esthétiques. - Pau: Figures de l'art 10*, Publications de l'Universite de Pau nº 10, 2005, [s.p.].

DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. In: *Arte & Ensaio - Revista do Mestrado em História da Arte*. Tradução de Andrew Stockwell. Rio de Janeiro: UFRJ, 2º semestre de 1998.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Alexandre F. Morujão e Manuela P. dos Santos. - Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1989.

____. Analítica do Belo. In: *Crítica da razão pura e outros textos filosóficos.* Tradução de Rubens R. Torres Fº. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. In: *Escritos de artistas anos 60/70*. Tradução de Pedro Süssekind *et al*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. In: *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver na adversidade. In: *Arte & Ensaio*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRJ, 2007, p. 185-186.

WEITZ, Morris. The role of theory in aesthetics. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism XV.* [s.l.]: [s.e.], 1956. p. 27-35.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1987). *Tratado lógico-filosófico e investigações filosóficas*. Tradução de M. S. Lourenço. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1987.

WOOD, Paul (2002). *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

Antônio Rogério da Silva (Rio de Janeiro, Brasil) é mestre e doutor em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia do IFCS/UFRJ. Bacharel em Jornalismo pela ECO/UFRJ. / discursus@yahoo.com.br

Mauro Trindade (Rio de Janeiro, Brasil) é doutorando em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ. Foi editor das revistas *Arte em Revista* e *Bravo!,* colaborador da *Arte&Ensaio* e *Santa Art Magazine* e crítico e repórter do *Jornal do Brasil,* entre outras publicações. É professor substituto de História da Arte da EBA/UFRJ. / mauro_trindade@yahoo.com.br