

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDERSON BOGÉA DA SILVA

O RECRENCIAMENTO FILOSÓFICO DA ARTE: NARRATIVIDADE E
PERFORMATIVIDADE EM ESCRITOS DA ARTE CONCEITUAL

CURITIBA

2019

ANDERSON BOGÉA DA SILVA

O RECRENCIAMENTO FILOSÓFICO DA ARTE: NARRATIVIDADE E
PERFORMATIVIDADE EM ESCRITOS DA ARTE CONCEITUAL

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Filosofia, no Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Walter R. Menon Jr.

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Bogéa da Silva, Anderson

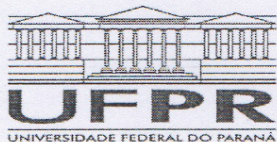
O recredenciamento filosófico da arte : narratividade e performatividade em escritos da arte conceitual. / Anderson Bogéa da Silva. – Curitiba, 2019.

Tese (Doutorado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Walter Romero Menon Junior

1. Arte - Filosofia. 2. Arte conceitual. 3. Arte moderna – Sec. XX. I. Título.

CDD – 701



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO FILOSOFIA -
40001016039P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **ANDERSON BOGEA DA SILVA**, intitulada: **O REcredenciamento Filosófico da Arte: Narratividade e Performatividade em Escritos da Arte Conceitual**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa. A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 26 de Abril de 2019.

WALTER ROMERO MENON JUNIOR
Presidente da Banca Examinadora

BRUNO ALMEIDA GUIMARÃES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO)

ALEXANDRE NORONHA MACHADO
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA COSTA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS)

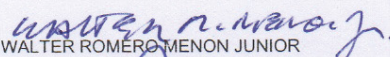
ARTUR CORREIA DE FREITAS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

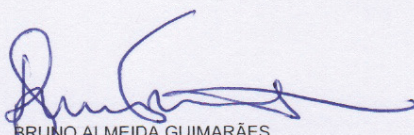
ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM FILOSOFIA.


No dia vinte e seis de abril de dois mil e dezenove às 14:30 horas, na sala 603 sexto andar prédio Dom Pedro II, departamento de Filosofia UFPR do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Paraná, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa da tese do doutorando **ANDERSON BOGEA DA SILVA**, intitulada : **O REDEDENCIAMENTO FILOSÓFICO DA ARTE: NARRATIVIDADE E PERFORMATIVIDADE EM ESCRITOS DA ARTE CONCEITUAL**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná em FILOSOFIA foi constituída pelos seguintes Membros: WALTER ROMERO MENON JUNIOR (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), BRUNO ALMEIDA GUIMARÃES (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO), ALEXANDRE NORONHA MACHADO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA COSTA (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS), ARTUR CORREIA DE FREITAS (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela Aprovação. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, WALTER ROMERO MENON JUNIOR, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

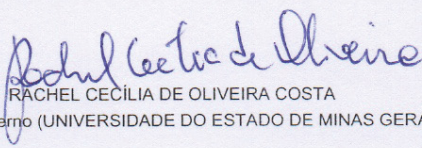
Observações: _____

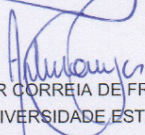
Curitiba, 26 de Abril de 2019.


WALTER ROMERO MENON JUNIOR
Presidente da Banca Examinadora


BRUNO ALMEIDA GUIMARÃES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO)


ALEXANDRE NORONHA MACHADO
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)


RACHEL CECÍLIA DE OLIVEIRA COSTA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS)


ARTUR CORREIA DE FREITAS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Por minha filha, Bárbara

AGRADECIMENTOS

Às entidades que guiam e protegem meus caminhos.

Agradeço sobretudo a minha mãe, Maria de Fátima Macedo Bogéa, pelo amor, pela dedicação, pela formação, e por me mostrar que os caminhos podem ser trilhados com afeto e generosidade.

Ao meu pai, João Aparecido da Silva, e a minha madrasta Rossana Bertola. Aos meus irmãos e irmãs, em especial, a Carlos André Bogéa Pereira, pelo cuidado paternal por todos esses anos, a Dulcely Bogéa Pereira e Carlos Eduardo Bogéa Pereira (in memoriam). À minha avó Celina Honorina de Macedo Bogéa (in memoriam), à Natália Siqueira, e aos meus familiares.

À Rozeana de Oliveira, e a todos os meus irmãos e irmãs espirituais.

À Fernanda B. Boechat, pelo cuidado, companheirismo, e por dividir seu amor comigo por todos esses anos.

Ao orientador e amigo Walter Menon Jr., pela paciência, motivação e generosidade ao longo desse processo.

Aos professores essenciais em minha formação, Marcio Kléos, André Leclerc, André Abath e Giovanni Queiroz (in memoriam).

Aos amigos e amigas, daqui ou de outras paragens, por compartilhar seu afeto, na infância, na juventude ou vida adulta, em especial, Daniel Osiecki, Diana Nagorski, Artur Freitas, Bruna Ruano, Alexandre Zampier, Emanuelle Maia, Ronie Rodrigues, Marcos Beccari, Adriana, Neila C. M. Lopes, Fernanda Rocha, Gabriela Parente, Marco e Rossana Colonnelli, Tedson Braga, e Francisco de Assis Leitão Barbosa (Chico). Às amizades construídas durante esses anos de doutorado, em especial, a Benito Maeso, Rafael Zacca, Cristina Bonfiglioli, Jéssica Di Chiara, Aline Dias, Daniel Tozzini, Hernandez Eichenberger, Eloiza Hene, Luis Thiago Dantas, Gustavo “Mãozinha” Jugend, Guilherme Gontijo Flores, e Glauber Klein. Um agradecimento especial para Allan Oliveira e Maria Helena Macedo pelo tráfego de livros e de afetos fundamentais à escrita dessa tese. Aos amigos do Gato Preto Futebol Arte, grupo lúdico e formador de caráter.

Aos amigos e amigas docentes, em especial aos colegiados de Teatro e Dança que me acolheram maravilhosamente, e aos alunos e alunas da outrora Faculdade de Artes do Paraná –

FAP, hoje, campus Curitiba II da UNESPAR, pois minha trajetória de docente nessa instituição está profundamente conectada à minha pesquisa.

Aos membros e colegas do grupo de pesquisa NAVIS – Núcleo de Artes Visuais. Ao GT de Estética da ANPOF, pelas oportunidades de trocas e discussões que foram fundamentais para o amadurecimento de minha pesquisa, em especial à professora Rachel Cecília de Oliveira e ao professor Bruno Guimarães, por aceitarem participar como membros da banca de defesa.

Aos funcionários e funcionárias da Universidade Federal do Paraná, que tanto facilitam nossas vidas acadêmicas com seu empenho profissional.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos ao longo dos anos de doutorado.

Ao trabalho de persistência e de altruísmo de Alexandra Elbakyan, pela liberação de fontes de pesquisa pelo projeto Sci-Hub.

*Feito a pintura, a poesia: pois uma vista de perto
mais nos cativa, enquanto a outra é vista de longe;
esta adora o escuro, aquela se mostra nas luzes,
pois não teme o aguilhão agudo de quem a critica;
esta agradou na primeira, aquela dez vezes seguidas.
(Quintus Horatius Flaccus)*

*Em um futuro próximo pode ser necessário para o escritor ser um
artista, assim como para o artista ser um escritor. Ainda haverá
estudiosos e historiadores da arte, mas a crítica contemporânea talvez
tenha que escolher entre originalidade criativa e historicismo
explanatório. (Lucy Lippard & John Chandler)*

RESUMO

Esta pesquisa se caracteriza como uma tentativa de compreender como escritos de artista, no contexto da Arte Conceitual, corroboraram a identificação e legitimação de obras propostas entre as décadas de 1960 e 1970. Nesse contexto, a linguagem e as palavras foram usadas tanto de maneira subsidiária às obras de arte, como constitutivos das mesmas, e encontrou-se nas revistas de artistas o foro ideal para a expressão de uma reflexão poético-conceitual. Segundo, Arthur Danto, a Era dos Manifestos chegou a um fim, bem como a possibilidade de a história da arte ser conduzida por narrativas mestras. Considerou-se a hipótese de Danto como mais um mecanismo de descredenciamento filosófico em relação à arte, como o próprio Danto denunciou ao atribuir a Platão, Kant e Hegel. Como alternativa a essa condição de esgotamento narrativo da arte, entende-se que os próprios artistas atuaram, por meio de escritos que não se colocam exclusivamente nem como programa de arte, nem como prática filosófica, apresentando uma função próxima às dos manifestos do início do século XX. Afim de amparar teoricamente a tese desse trabalho recorreu-se a dois panoramas principais. De um lado, as discussões em torno da definição essencialista de arte e do caráter histórico-narrativo da arte, entre Arthur Danto e Noël Carroll, de outro, a filosofia da linguagem pragmática a partir da noção de performatividade em J. L. Austin e de máximas conversacionais em H. P. Grice. Por fim, a partir da análise sobretudo de textos ligados à produção de Joseph Kosuth e do *Art & Language*, percebeu-se que seus escritos atuaram como dispositivos performativos e narrativos para atribuir status artístico às obras de vanguarda propostas e permitir que essa condição artística fosse reconhecida pelos espectadores.

Palavras-chave: Performatividade. Narratividade. Filosofia da Arte Conceitual.

ABSTRACT

This research is characterized as an attempt to understand how artist writings, in the context of Conceptual Art, corroborated the identification and legitimization of works putting forward between the 1960s and 1970s. In this context, language and words were used both subsidiarily to the works of art and as constitutive of them, and one found in the artists' magazines the ideal forum for the expression of a poetic-conceptual reflection. According to Arthur Danto, the Age of Manifestos has come to an end, as well as the possibility of the history of art being driven by master narratives. Danto's hypothesis was considered as a further mechanism of philosophical disenfranchisement of art, as Danto himself denounced in attributing to Plato, Kant and Hegel. As an alternative to this narrative exhaustion of art, it is understood that the artists themselves would act, by means of writings that do not place themselves exclusively as neither an art program nor a philosophical practice, presenting a function close to the manifestos of the early 20th century. In order to theoretically support the thesis of this work we resorted to two main scenarios. On the one hand, discussions about the essentialist definition of art and the historical-narrative character of art, from Arthur Danto to Noël Carroll, on the other hand, the philosophy of pragmatic language, between J. L. Austin's notion of performativity and H. P. Grice's conversational maxims. Finally, from the analysis mainly of texts related to the production of Joseph Kosuth and *Art & Language*, it was perceived that their writings worked as performative and narrative devices to attribute artistic status to the proposed avant-garde works, besides to allow this artistic condition to be recognized by the spectators.

Key-words: Performativity. Narrativity. Philosophy of Conceptual Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Marcel Duchamp, In Advance of a Broken Arm, 1915.....	50
Figura 2 - Marcel Duchamp, Fountain, 1917.	52
Figura 3 - Andy Warhol, Brillo Box, 1964.....	54
Figura 4 - Robert Rauschenberg, Bed, 1955.	58
Figura 5 - Marina Abramovic, Art Must be Beautiful/Artist Must be Beautiful, 1975.....	60
Figura 6 - Hugo Ball, Karawane, c. 1916.	71
Figura 7 - Albert Robida, La sortie de l'Opéra en l'An 2000, c. 1882.....	74
Figura 8 - Giotto, Visão do carro de fogo, 1297-99.	75
Figura 9 - Jean Auguste D. Ingres, Napoleão em seu Trono Imperial, 1806.	76
Figura 10 - Kazimir Malevich, Quadrado Negro, c. 1915.....	87
Figura 11 - Arthur Bispo do Rosário, Manto da Apresentação, s/d.	144
Figura 12 - Efigênia Rolim, 2017.	145
Figura 13 - Marcel Broodthaers, Seleção de Pense-Bête, 1964.	155
Figura 14 - Yoko Ono, Grapefruit, 1964.....	156
Figura 15 - Robert Rauschenberg, Erased De Kooning Drawing, 1953.	157
Figura 16 - Xanti Schawinsky, Danse Macabre, 1937.	159
Figura 17 - Merce Cunningham, Barbara Lloyd, John Cage, David Tudor e Gordon Mumma,	160
Figura 18 - La Monte Young, Composition 1960 #5, 1960.	168
Figura 19 - Robert Morris, Card File, 1961.....	169
Figura 20 - Mel Bochner, Working Drawings and Other Visible Things on Paper.....	170
Figura 21 - Mel Bochner, Working Drawings and Other Visible Things on Paper.....	170
Figura 22 - Mel Bochner, Portrait of Robert Smithson, 1966.	174
Figura 23 – Capa da Art-Language, the journal of conceptual art, 1969.	182
Figura 24 - Página 04 da revista The Blind Man, no. 02, Nova York, 1917.....	186
Figura 25 - Sol LeWitt, Serial Project, I (ABCD), 1966.....	198
Figura 26 - Capa de Studio International, Julho/agosto de 1970.....	201
Figura 27 - Capa de Artforum, Summer, Vol. 5, n. 10, 1967.....	203
Figura 28 - Da esquerda para a direita, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, January 5-31, 1969.	207
Figura 29 - Marcel Duchamp, Bottle Rack, 1913-1964.	208
Figura 30 - Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1913-1964.....	209
Figura 31 - Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965.....	210
Figura 32 - Joseph Kosuth, Clock (One and Five), 1965.	211
Figura 33 - Joseph Kosuth, One and Three Shovels, 1965.....	212
Figura 34 - Joseph Kosuth, Titled (Art as Idea as Idea) The Word “Definition”, 1966-68. ...	212
Figura 35 - Joseph Kosuth, “Titled (Art as Idea as Idea)” [Art], 1968.	213
Figura 36 - Art & Language, Index 001, 1972.	223
Figura 37 - Terry Atkinson & Michael Baldwin, Air show, páginas 01 e 02, 1966-67.....	226
Figura 38 - Dan Graham, Homes for America, Interfunktionen, 1971.	227
Figura 39 - Cildo Meireles, Inserções em circuitos ideológicos: projeto cédula, 1970.	228
Figura 40 - Quem matou Marielle Franco?	229

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	DEFINIÇÕES, HISTÓRIAS E NARRATIVAS NA FILOSOFIA DA ARTE	45
1.1	ESSENCIALISMO, ANTIESSENCIALISMO E ADIANTE.....	46
1.2	INTERPRETAÇÃO, METÁFORA E CONTEXTO NO MUNDO DA ARTE.....	53
1.3	A VERSÃO INSTITUCIONAL DO MUNDO DA ARTE.....	66
1.4	NARRATIVAS IDENTIFICADORAS, FIM DA ARTE E ARTE PÓS-HISTÓRICA.....	72
1.5	O ESSENCIALISMO COMO DESCREDENCIAMENTO DA ARTE.....	89
1.6	NARRATIVA HISTÓRICA COMO RECURSO DIALÓGICO DA ARTE.....	100
2	A PERFORMATIVIDADE COMO DISPOSITIVO DISCURSIVO PARA A ARTE	110
2.1	A PRAGMÁTICA E A DIMENSÃO PERFORMATIVA DA LINGUAGEM.....	116
2.2	MÁXIMAS E PRINCÍPIOS CONVERSACIONAIS EM H. P. GRICE.....	134
2.3	COMUNIDADES ARTÍSTICAS COMO COMUNIDADES DISCURSIVAS.....	143
3	O PAPEL DOS ESCRITOS DE ARTISTA NA ARTE CONCEITUAL	153
3.1	O DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DA ARTE CONCEITUAL.....	154
3.2	ARTE CONCEITUAL, DESMATERIALIZAÇÃO E LINGUAGEM.....	167
3.3	AS REVISTAS DE ARTE DOS ANOS 1960 E 1970 COMO ESPAÇO DE LEGITIMAÇÃO ARTÍSTICA.....	183
3.4	OS ESCRITOS DE ARTISTA NO CASO DO <i>STRONG</i> CONCEITUALISMO.....	196
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	231
	REFERÊNCIAS	239

INTRODUÇÃO

I

Escritos de artista sempre desempenharam algum papel em relação à obra dos artistas que os compuseram, e esse lugar parece ter adquirido outro patamar a partir dos usos atribuídos aos manifestos nas vanguardas do início do século XX. Ao mesmo tempo, podemos afirmar que esses mesmos escritos abriram a via que seria percorrida pelas manifestações contemporâneas no mundo da arte, já que a arte contemporânea apresenta uma questão essencialmente analítica ao se perguntar sobre a natureza do objeto artístico. O que faz de uma obra de arte uma obra de arte parece ter sido a questão que motivou boa parte dos manifestos artísticos no início do século XX, bem como os escritos de arte que se seguiram e se espalharam pelos periódicos e revistas de arte nos anos 1960 e 1970.

Os artistas parecem ter tomado a dianteira (ou vanguarda), fazendo uso dos manifestos e escritos para além de uma dimensão poética, de modo a elaborar autonomamente sua própria teoria da arte. Nesse sentido, podemos afirmar que “[...] o papel do manifesto ou da palavra de ordem [...] consiste exatamente em cristalizar ao redor de um tema preciso as energias artísticas em todos os domínios, e em determinar o interesse filosófico e estético da ação coletiva.”¹ Na mesma direção, nos dois manifestos surrealistas, o de 1924 e o de 1929, “André Breton é bastante claro sobre as implicações filosóficas do movimento para que ele não seja reduzido simplesmente a uma corrente literária e artística.”² Assim, nossa investigação se centra na tese de que, principalmente depois do advento dos manifestos artísticos, de um modo geral, escritos de artista corroboram para a identificação do que está sendo proposto pelo artista como pertencente ao mundo da arte. Ou seja, tais manifestos e escritos de artista oferecem as condições para que algo seja classificado como arte por meio de uma estratégia narrativa, intensificando-se a partir das novas vanguardas dos anos 1960 e 1970, em especial na Arte Conceitual, dada a proliferação de revistas e periódicos especializados em arte. Escritos de artista adquirem uma dimensão conceitual, porém não filosófica, e não meramente programática, conduzindo o acesso às produções dos artistas conceituais. Essa terceira

¹ JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*, 1999, p. 295.

² *Ibidem*, p. 297.

dimensão desses escritos é movida por uma estrutura performativa, portanto pragmática, assumindo um papel de narrativa identificadora e legitimadora da arte.

Entretanto, antes de falar de escritos propriamente da Arte Conceitual dos anos 1960 e 1970, é pertinente encontrar uma definição de manifesto dado o impulso que esse gênero deu aos escritos artísticos que se seguiram na segunda metade do século XX. Nesse sentido, em 1918, Tristan Tzara já nos apresenta uma espécie de meta-manifesto, ao escrever o *Manifesto Dadá 1918*, em que além de denunciar as estratégias de outros movimentos de vanguarda, também revela o funcionamento e estratégias da escrita de um manifesto. No texto em questão, Tzara afirma que:

Para lançar um manifesto é preciso querer: A.B.C., fulminar 1, 2, 3, enervar e aguçar as asas para conquistar e espalhar pequenos e grandes a, b, c, assinar, gritar, blasfemar, arrumar a prosa sob uma forma de evidencia absoluta, irrefutável, provar seu *non plus ultra* e sustentar que a novidade assemelha-se à vida como a última aparição de um prostituta prova o essencial de Deus.³

Se assumirmos o mesmo empreendimento de Tzara, ao tentar estabelecer a estrutura de funcionamento de um manifesto, ou se além disso tentarmos definir seu conceito, perceberemos de imediato uma certa dificuldade, dado seu aspecto “multiforme, mutável e inapreensível”⁴, e segundo Claude Abastados, assemelhando-se a Proteu, a criatura da mitologia grega que se transformava em outros seres marinhos para fugir de humanos que buscavam explorar seu dom premonitório. Apesar de pontuar a dificuldade na tarefa de definir um manifesto, Abastado atribui a ele um determinado papel, a saber, o de signo ou discurso da pragmática de uma sociedade. Nessa mesma direção, Luca Somigli afirma que qualquer tentativa de classificar um texto como um manifesto “[...] depende de resultados pragmáticos que sua inserção em um certo campo de relações (política, estética, religiosa, etc.) provoca”⁶.

Ao falar de manifestos, inevitavelmente, dirigimos nossa atenção a sua dimensão política, tendo em vista o lugar ocupado pelo *Manifesto Comunista* (1848)⁷ na história dos possíveis usos desses escritos. O texto de Marx e Engels desempenhou um importante papel na

³ TZARA, Tristan. *Manifesto Dadá 1918*, p. 176.

⁴ “[...] changeant, multiforme, insaisissable”. (ABASTADO, Claude. *Introduction à l'analyse des manifestes*, 1980, p. 05, tradução nossa).

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 05.

⁶ “[...] depends upon the pragmatic results that its insertion within a certain field of (political, aesthetic, religious, etc.) relations provokes. (SOMIGLI, Luca. *Legitimizing the Artist*, 2014, p. 27, tradução nossa).

⁷ Cf. MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*, 2014.

aquisição de um novo status que o tipo textual em questão passou a ostentar nos meios sócio-políticos.⁸ Por outro lado, é inevitável também ter em mente a profusão de manifestos artísticos, como o escrito por Tzara, dado que a partir do início do século XX, e, mais especificamente, a partir de 1909, com a publicação do *Manifesto Futurista* por Filippo Marinetti⁹, os manifestos passaram a ser utilizados também como instrumento de legitimação do status artístico e de proposição poética, individualmente, ou por meio de grupos e coletivos de artistas.¹⁰ Entretanto, nessa ampla esfera de atuação, o manifesto tem sua história construída para aquém do artístico e mesmo anterior ao texto de Marx e Engels, apresentando uma longa trajetória e uma história própria, a qual Luca Somigli reconstrói em uma genealogia estabelecida entre 1550 e 1850.

Somigli identifica pelo menos dois usos anteriores a 1550: inicialmente, a palavra “manifesto” é utilizada em sua forma adjetiva, aparecendo no primeiro cântico da *Divina Comédia* de Dante, metaforicamente tendo como significado algo “evidente” ou “óbvio”; o segundo registro do termo é como substantivo, um uso já atribuído às línguas modernas, como no Francês, que associa o termo ao contexto náutico, referindo-se à lista da carga que um capitão de barco deve entregar na alfândega.¹¹ O termo “manifesto” adquire um sentido próximo ao de uma declaração pública ou de um documento endereçado à opinião pública somente depois da metade do século XVI. Uso este que já podemos encontrar no ano de “[...] 1551, em uma obra de Fausto da Longiano, *Il duello regolato alle leggi de l'onore*, e [...] está intimamente ligado ao significado que predomina após o século XVII, a saber, de uma proclamação em que um determinado grupo justifica sua conduta”.¹²

⁸ Cf. PUCHNER, Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos and the Avant-gardes*, 2006.

⁹ Além do *Manifesto Futurista*, outro texto que comumente figura entre as primeiras incursões artísticas com o gênero é o chamado *Manifesto Simbolista*, por Jean Moreás, que apareceu no jornal *Le Figaro*, em 1886. Entretanto, apesar de algumas antologias incorporarem ao título do texto de Moreás a palavra “manifesto”, como no livro de Mary Ann Caws, *Manifesto: a century of isms*, originalmente, ele apareceu simplesmente como *Le Symbolisme*. Isso não significa que esse texto, ou qualquer outro que acabou por ser identificado como manifesto de um determinado movimento artístico, não possuísse algumas das principais características que a seguir associaremos a um manifesto artístico. (Cf. PUCHNER, 2006, pp. 71-72). Entre tais características há a tentativa de fornecer uma justificativa a uma determinada audiência acerca de uma nova forma poética. (Cf. SOMIGLI, 2014, p. 49). Contudo, em 1909, o *Manifesto Futurista* se anunciou amplamente como um manifesto, assumindo a herança revolucionária do gênero (Cf. PUCHNER, 2006, p. 72), e sendo considerado uma espécie de *ur-manifesto*. Quer dizer, uma espécie de manifesto artístico fundante, originário e primordial. (Cf. CAWS, 2001, p. xix). “Although [...] futurism was by no means the first literary movement or the first ‘ism’ to appear on the scene of European culture, much has been written about the foundational role of this manifesto, indicated by several commentators as a pivotal point in the history of the avant-garde and of the twentieth-century aesthetics.” (SOMIGLI, 2014, p. 93).

¹⁰ Cf. PUCHNER, 2006, p. 03.

¹¹ Cf. SOMIGLI, 2014, p. 30.

¹² “[...] 1551 in a work by Fausto da Longiano, *Il duello regolato alle leggi de l'onore*, and [...] is closely linked to the meaning that predominates after the seventeenth century, namely that of a proclamation in which a certain party justifies its conduct.” (Ibidem, p. 31, tradução nossa).

O manifesto está relacionado, como há pouco afirmamos, a dimensões pragmáticas da vida social, e mais pontualmente, política. Assim, Somigli apresenta pelo menos cinco verbetes de dicionários, do século XVII, em que o manifesto é associado às noções de declaração, manifestação, justificação de certas ações, ou a “um relato de certa conduta relacionada a um assunto de grande importância.”¹³ Inicialmente, parecia não haver uma distinção tão clara entre um manifesto e uma declaração, tal qual as muitas declarações de direitos de certas nações que apareceram ao longo do século XVII, mas gradualmente os textos que se assumiam como um manifesto deixavam de possuir uma dimensão exclusivamente constativa, para adentrar a uma dimensão performativa (para fazer uma breve menção a John Austin), quando não persuasiva, entendendo que não se tratava de uma simples declaração de intenções, mas da realização de ações.

Assim, enquanto a declaração pressupõe um sistema hierárquico e reforça a posição relativa dos diferentes sujeitos sociais dentro dessa estrutura vertical, o manifesto atravessa tal estrutura; o manifesto é endereçado a um igual ou, [...] até mesmo aos “melhores”, e busca uma reorganização do sistema social que responda aos pedidos do emissor.¹⁴

Além disso, dois aspectos da análise de Somigli valem à pena serem repassados aqui. Primeiro, o fato de que, inicialmente, os manifestos eram tomados como declarações de figuras que exerciam uma determinada autoridade, fossem príncipes, representantes estatais, ou generais. Sendo que esse cenário se modificou já no século XVII, a partir de quando a autoria da declaração não mais se limitava a tais personagens, passando inclusive a contestar o status *quo* estabelecido.¹⁵ O outro aspecto da análise de Somigli que queremos destacar diz respeito ao consenso de que, desde o século XVII, o manifesto enquanto gênero, normalmente, era associado a alguma disputa política, pelo menos até que esse instrumento discursivo fosse incorporado pelas vanguardas literárias no final do século XIX e visuais do início do século XX – mas, aqui também diríamos que o duelo continuaria sendo travado em uma arena política, mesmo que uma política pormenorizada, envolvendo artistas, público e os outros atores envolvidos. Esses dois aspectos, juntamente com o desenvolvimento e refinamento dos meios

¹³ Ibidem, pp. 32-33.

¹⁴ “Thus, while the declaration presupposes a hierarchical system and re-enforces the relative position of the different social subjects within that vertical structure, the manifesto cuts across that structure; the manifesto is addressed to one’s equals or, [...] even to one’s ‘betters,’ and seeks a re-organization of the social system that accounts for the requests of the issuer.” (Ibidem, p. 38, tradução nossa).

¹⁵ Cf. SOMIGLI, 2014, pp. 39-40.

editoriais e a ampliação de um público letrado em uma sociedade burguesa em ascensão, são fundamentais para entendermos a assimilação do manifesto pela instituição arte, a qual parece finalmente perceber a importância do caráter político para sua própria legitimação como esfera autônoma. “A linguagem se tornou o instrumento para a rearticulação do relacionamento entre o artista e sua audiência, e para a reconstituição de uma hierarquia de produção cultural na qual a poesia volta a ocupar um papel preeminente, alternativo àquele da prosa ficcional”.¹⁶

Como consequência dos aspectos da análise do autor, temos finalmente a aquisição de uma cidadania literária pelo manifesto que, segundo Somigli, é efetivada somente com a publicação do *Manifesto Simbolista* de Jean Moréas, em 1886¹⁷, embora para Martin Puchner¹⁸ o manifesto já tenha adquirido tal status com a publicação do *Manifesto Comunista*, de Marx e Engels, em 1848, e suas múltiplas traduções que vieram a seguir. Por sinal, o texto de Marx e Engels conseguiu trazer à tona um aspecto até então bem sutil nos manifestos anteriores a 1848, a saber, uma autoridade não possuída de fato por parte daqueles a quem o manifesto se dirige, por mais que a figura de autoridade não fosse mais fundamental para agir como autor de um manifesto. Apesar de saber que o grupo nomeado como “proletariado” era fragmentado até mesmo em países em que o desenvolvimento de uma economia capitalista estava a pleno vapor, como na Inglaterra, ou que alguns países talvez nem tivessem ainda desenvolvido uma classe como essa, o Manifesto Comunista se encerra com a seguinte frase: “PROLETÁRIOS DE TODOS OS PAÍSES, UNI-VOS!”¹⁹.

É fundamental percebermos que, em primeiro lugar, Marx e Engels endereçam performativamente seu manifesto a um grupo que não tem uma realidade de fato, e, em segundo lugar, que os autores atribuem essa necessidade de organização ou esse chamado às armas a uma classe social que não tem um poder ou uma autoridade efetiva. A autoridade do proletariado é virtual, assim como será cada uma das autoridades e/ou destinatários dos manifestos artísticos a partir dos movimentos literários do *fin-de-siècle* ou das vanguardas ditas históricas do início do século XX. Esse é o sentido da expressão “uma revolução que derivaria sua poesia do futuro”, utilizada por Puchner, significando que uma poesia revolucionária desse tipo “[...] só

¹⁶ “Language becomes the instrument for the re-articulation of the relationship between the artist and his audience, and for the reconstitution of a hierarchy of cultural production in which poetry returns to occupy a pre-eminent role, alternative to that of prose fiction.” (Ibidem, p. 83, tradução nossa).

¹⁷ Cf. Ibidem, p. 23.

¹⁸ Puchner apresenta em seu estudo dois pertinentes mapas sobre as traduções do Manifesto Comunista: um mapa de traduções do Manifesto Comunista, em que percebe-se o caráter internacionalista, próximo de uma literatura universal, quando notamos que muitas traduções para outras línguas que não a alemã não foram feitas nos países que tinham tais idiomas como nativos; e, um mapa de locais de publicação dessas traduções. Cf. PUCHNER, 2006, pp. 61-66.

¹⁹ MARX & ENGELS, 2014, p. 69.

pode surgir quando deixarmos de lado a memória do antigo, a dependência do original, e somente se aprendermos a linguagem do novo”.²⁰

A partir disso, retomamos a investigação de Somigli, diretamente a partir de sua tese mais importante, isto é, a de que os manifestos artísticos são uma maneira que as vanguardas encontraram para lidar com o que ele chama de perda da auréola, a perda do status social do poeta ou artista, buscando articular novas estratégias de legitimação. Em tal tese é preciso analisar os três elementos que a compõem: a ideia de vanguarda, de auréola e de legitimação. Nesse sentido, Martin Puchner apresenta o discurso sobre a modernidade como dividido em duas concepções que caminham em direções opostas, apoiando-se no marxismo como marco divisório. Ou seja, “se por um lado ela é caracterizada em última análise por uma fé positivista no progresso, ao mesmo tempo rejeita os valores sociais e culturais, e em especial a lógica utilitarista e instrumental da modernidade burguesa”.²¹ No segundo sentido de modernidade, no qual identificamos um tom mais crítico, é que a análise de Puchner irá se concentrar, e ao qual o conceito de “modernismo” irá se concatenar. Significado este que se adequa, por seu turno, à ideia de auréola perdida, e que é uma alusão direta ao poema de Charles Baudelaire, *A perda de auréola*, (*Perte d'auréole*, no original), de 1865.²² Neste poema, um poeta encontra outro poeta amigo e narra como perdeu sua auréola, mas percebendo nisso um aspecto positivo, por estar farto de dignidade e poder finalmente andar anonimamente.

A perda da auréola, a insígnia simbólica do status social e da função do poeta, é o resultado de uma transformação que o empurra para as margens da economia capitalista; e essa perda de função resulta tanto na liberdade absoluta – ir ao bordel, “divertir-se” – quanto na inutilidade absoluta – por não ser mais solicitado a desempenhar qualquer papel na auto representação da ordem burguesa.²³

Portanto, esse poeta na alta Modernidade se encontrava sem sua dignidade (auréola), ou seu status social, quer dizer, pelo menos aquele artista (poeta) que se encontrava à margem por uma inescapável inabilidade para viver em tal sociedade moderna. Não se trata do artista

²⁰ “[...] can only arise once we do away with the memory of the old, with the dependence on the original, and only if we learn the language of the new.” (PUCHNER, 2006, p. 58, tradução nossa).

²¹ “if on the one hand it is characterized by an ultimately positivist faith in progress, at the same time it also rejects the cultural and social values, and in particular the instrumental and utilitarian logic, of bourgeois modernity.” (SOMIGLI, 2014, p. 05, tradução nossa).

²² Cf. BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*, 2009.

²³ “The loss of the halo, the symbolic insignia of the poet’s social status and function, is the result of a transformation that pushes him to the margins of capitalist economy; and this loss of function results in both absolute freedom – going to the brothel, ‘having fun’ – and absolute uselessness – that is no longer being asked to play any role in the self-representation of the bourgeois order.” (SOMIGLI, 2014, p. 09, tradução nossa).

(poeta) que soube se adaptar ao cenário moderno e se adequar institucionalmente à sociedade, mas, sim, do artista pária, marginalizado, fosse pela inadequação de sua atividade com uma lógica utilitarista, fosse pela incapacidade de assumir sua maioria social diante de outras esferas na sociedade industrial.²⁴ Para Somigli, a “[...] alegoria de Baudelaire também representa a crise na estrutura da comunicação literária que Bürger associa ao esteticismo”²⁵. Peter Bürger, em *Teoria da vanguarda*, apresenta-nos a definição de vanguarda histórica, englobando, especificamente, dadaísmo, surrealismo e futurismo, a partir de uma narrativa genealógica da atividade artística. Nessa genealogia, Bürger divide o desenvolvimento da arte em três períodos, a arte sacra, a arte cortesã, e a arte burguesa²⁶, o que lembra certamente tanto a classificação das formas particulares de arte de G. W. F. Hegel, quanto a diferença em Walter Benjamin entre valor de culto e valor de exposição.

Para evitar mal-entendidos, é preciso tornar a sublinhar com toda ênfase que “autonomia”, nesse sentido, designa o status da arte na sociedade burguesa, o que, porém, não envolve ainda qualquer afirmação sobre o conteúdo da obra. Enquanto a instituição arte, por volta do final do século XVIII, é dada como inteiramente formada, o desenvolvimento dos conteúdos das obras está sujeito a uma dinâmica histórica cujo ponto final é atingido no esteticismo, quando a arte se transforma em conteúdo de si

²⁴ É interessante notar pelo menos duas outras leituras que se conectam aos temas do poeta de Baudelaire e sua relação com a Modernidade, de modo que, obviamente, Walter Benjamin é um dos autores que precisa ser considerado. Além de todos os textos referentes à poesia de Baudelaire, Benjamin desenvolve uma narrativa indicando a perda ou dissolução da aura da obra de arte, e como algumas experiências artísticas mais intimamente ligadas com técnicas modernas de reprodução estão implicados nesse procedimento no seu conhecido texto *A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica* (1987). Quando se propõe a comentar o lugar de Charles Baudelaire, Benjamin reitera que para este último o poeta que ostenta sua aureola é um personagem antiquado. (Cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, 2015). Em *Paris, capital do século XIX*, ele trata da busca do poeta por um condicionamento nessa sociedade moderna, trazendo à tona a figura do *flâneur*: “À indefinição de sua posição econômica corresponde a falta de definição de sua posição política. Isto se expressa de modo mais palpável nos conspiradores profissionais, que pertencem de modo total e completo à *bohème*. O seu campo inicial de trabalho é o exército, mais tarde será a pequena burguesia, ocasionalmente o proletariado, Mas essa camada encontra os seus adversários entre os autênticos líderes do proletariado. O *Manifesto comunista* acaba com a sua existência política. A poesia de Baudelaire extrai a sua força do *pathos* da rebelião dessa camada. Alinha-se no lado do associal.” (Idem, 1985, p. 39). A outra autora que vale ser mencionada é Rosalind Krauss, a qual trilha justamente essa via inaugurada por Benjamin, ao discutir os conceitos de vanguarda e originalidade, buscando dissolver qualquer leitura mais mitificante dessas noções. É interessante perceber que alguns tradutores optam pela expressão “original” como alternativa ao termo “*auréole*”, que consta no título do poema baudelaireano. (Cf. SISCAR, M. *Traduções impenitentes: “Perte d’auréole”, de Charles Baudelaire*, 2018). Nesse sentido, Krauss afirma que: “From this perspective we can see that modernism and the avant-garde are functions of what we could call the discourse of originality, and that that discourse serves much wider interests—and is thus fueled by more diverse institutions – than the restricted circle of professional art-making. The theme of originality, encompassing as it does the notions of authenticity, originals, and origins, is the shared discursive practice of the museum, the historian, and the maker of art. And throughout the nineteenth century all of these institutions were concerted, together, to find the mark, the warrant, the certification of the original”. (KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*, 1981).

²⁵ “[...] Baudelaire’s allegory also represents the crisis in the structure of literary communication that Bürger associates with aestheticism”. (Ibidem, p. 13, tradução nossa).

²⁶ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*, 2012, pp. 94-95.

mesma.²⁷

Nesse sentido, a *autonomia da arte* é um fenômeno da arte burguesa, e as vanguardas históricas, segundo Bürger, caracterizam-se como uma reação à condição da arte na sociedade burguesa, a qual tem como principal característica o “descolamento da práxis vital”, a separação entre arte e vida, mas também uma produção e recepção individuais da obra. As vanguardas, portanto, seriam tentativas de reconectar arte e práxis vital, por meio de suas obras, ou melhor, de suas manifestações, dado que a categoria de obra é transformada totalmente pelas mesmas vanguardas. Puchner, por sua vez, indica duas vias possíveis a partir dessa oposição entre arte e vida, se tomarmos a sério a caracterização das vanguardas por Bürger. Se, por um lado, o desaparecimento do autor e a autoprodução de escritos constituiria um caminho marcado pelo distanciamento do artista em relação à práxis vital; por sua vez, “[...] a formação de um discurso coletivo que buscasse trazer a arte de volta à vida”²⁸ seria o outro caminho possível, no qual veríamos artistas saturando os espaços midiáticos de massa da sociedade burguesa com seus discursos, de modo a praticamente transformar qualquer indivíduo em um potencial produtor de arte, na contramão da ideia do desaparecimento do artista.²⁹ “Em um caso, a auréola recuperada consome o poeta, em outro, é escolhida por todos e, portanto, não pertence a ninguém”.³⁰

Para fins de sua argumentação, Somigli diferencia a noção de “modernismo” do conceito de “vanguarda”, a qual acaba por identificar com o conceito de Bürger de “vanguarda histórica”. Essa diferenciação parte da convicção de que apesar do termo “modernismo” ser utilizado muitas vezes como sinônimo de “vanguarda”, este último acaba sendo menos amplo e compreendendo menos instâncias que o primeiro. Essa sinonímia entre “modernismo” e “vanguarda” só seria viável em um sentido lato da última, em que significasse simplesmente uma produção artística que se opusesse à tradição e se mostrasse de algum modo inovadora, e rompendo com convenções artísticas estabelecidas. “O maior radicalismo da vanguarda visa não apenas transformar a instituição da arte a partir de dentro, mas também negar completamente a arte e reintegrá-la à práxis da vida”.³¹

²⁷ Ibidem, p. 96.

²⁸ “[...] the formation of a collective discourse that seeks to bring art back into life”. (SOMIGLI, 2014, p. 19, tradução nossa).

²⁹ Cf. Ibidem, p. 19.

³⁰ “In one instance, the recovered halo consumes the poet; in the other, it is picked up by everyone and thus belongs to no one”. (Ibidem, p. 19, tradução nossa).

³¹ “The greater radicalism of the avant-garde aims not only at transforming the institution of art from within but also at negating art altogether and reintegrating it into the praxis of life”. (Ibidem, p. 20, tradução nossa).

A vanguarda é, assim, caracterizada por uma série de práticas que visam transformar o processo de comunicação literária, que artistas integrados no mercado tomam como substancialmente garantido, para elaborar novas formas de autoria (por exemplo, através da autoria coletiva), novas formas de obra (o poema de verso livre, o *objet trouvé*, a colagem, etc.), e novos modos de recepção da obra (a inserção do espectador na obra de arte).³²

Entretanto, apesar do autor atribuir um sentido ao termo “vanguarda” a partir dos passos de Bürger, como vemos na passagem acima, apresenta também uma caracterização que facilmente acomoda a Arte Conceitual em suas fileiras³³, a qual é enquadrada por Bürger na categoria de neovanguarda, totalmente esvaziada da capacidade de reconectar arte e práxis vital. Para Bürger, as “[...] tentativas de dar prosseguimento, hoje, à tradição dos movimentos de vanguarda [...] não conseguem mais atingir o valor de protesto das manifestações dadaístas”³⁴. Em outras palavras, “[...] a neovanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas”³⁵. Contudo, chama nossa atenção o uso do indexical “hoje”, na citação de Bürger, referindo-se às neovanguardas, tendo como referência o ano de 1974, data da primeira publicação do seu livro, levando-nos a concluir que a noção de “vanguarda histórica” é estabelecida sob o panorama dos próprios movimentos nomeados e esvaziados por Bürger como “neovanguarda”. É nesse sentido, portanto, que Martin Puchner faz uma breve alusão ao livro de Hal Foster, *O retorno do real*, e se afasta do sentido especificado por Bürger, adotando a expressão “vanguarda” de um modo mais lato.

Em vez de falar de uma vanguarda histórica e autêntica e de sua repetição vazia em uma neovanguarda, uma distinção que tem sido criticada de forma mais sucinta por Hal Foster, se deveria considerar a repetição indicada no prefixo “neo” como uma transformação produtiva, na verdade, uma condição [...] para inventar novas e oportunas articulações.³⁶

³² “The avant-garde is thus characterized by a series of practices aimed at transforming the process of literary communication, which artists integrated in the marketplace take substantially for granted, to elaborate new forms of authorship (for instance, through collective authorship), news forms of work (the free-word poem, the *objet trouvé*, the collage, etc.), and new modes of reception of the work (the insertion of the spectator into the work of art).” (Ibidem, p. 20, tradução nossa).

³³ No capítulo 3, veremos que algumas experiências em Arte Conceitual, nos anos 1960 e 1970, conseguiram articular esses três elementos atribuídos a uma vanguarda por Luca Somigli: novas formas de autoria, novas formas de obra, e novos modos de recepção da obra; nem sempre como uma mera retomada das estratégias desenvolvidas nas vanguardas do início do século XX, mas também como novas combinações e estratégias.

³⁴ BÜRGER, 2012, p. 109.

³⁵ Ibidem, p. 109.

³⁶ “Rather than speaking of a historical and authentic avant-garde and its empty repetition in a neo-avant-garde, a distinction that has been criticized most succinctly by Hal Foster, one should consider the repetition indicated in the prefix “neo” a productive transformation, indeed, a condition [...] for inventing new and timely articulations.” (PUCHNER, 2006, p. 212, tradução nossa). Em relação à distinção entre a noção de vanguarda histórica e

Desenhado esse panorama da modernidade, ou melhor, dos possíveis sentidos atribuídos a modernidade, modernismo, e vanguarda, podemos retomar a análise do papel dos manifestos no contexto artístico, e mais uma vez perguntar por sua importância e papel nesse cenário.

Manifestos são instrumentos cruciais nessa luta porque, em virtude de seu posicionamento ambíguo em um espaço entre o domínio criativo (eles são emitidos pelos próprios produtores) e os locais de mediação e recepção das obras (eles aparecem em periódicos e na imprensa popular, participam de debates críticos e públicos, e não reivindicam um status autônomo como a obra de arte), eles funcionam como uma espécie de ponte entre os dois campos. Em outras palavras, a função formativa dos manifestos é cumprida simultaneamente em dois níveis. Primeiro, como já discutido, eles servem para diferenciar o campo da produção cultural de outros domínios sociais, e para legitimar sua autonomia. Segundo, dentro do campo restrito da produção artística, eles servem para articular a identidade dos vários grupos de indivíduos que, seja ao assinar o manifesto ou ao assumir o nome que ele propõe, explicitamente, afirmam sua lealdade a ele, e trazem para ele o capital simbólico associado aos seus nomes (e, por sua vez, compartilham o capital simbólico do grupo).³⁷

É interessante notar como os autores têm entendimentos diversos do lugar e importância dos manifestos no mundo da arte. Assim, para Arthur Danto³⁸, a Era dos Manifestos coincide com a primeira metade do século XX, em virtude da profusão de manifestos artísticos oriundos das vanguardas. Por sua vez, Mary Ann Caws assume uma visão em parte restrita porque ela entende que a Grande Era do Manifesto, se encerra com a Primeira Guerra Mundial, por outro lado, parece que a forma desse grito poético continua a existir apesar das mudanças. De modo que, “[m]anifestos serão escritos subsequentemente, apesar de

neovanguarda operada por Bürger em *Teoria da Vanguarda*, Foster afirma o seguinte: “Meu propósito não é refutar esse texto vinte anos depois de publicado; de toda forma, sua tese principal é influente demais para ser descartada. Pretendo, antes, melhorá-la, se eu conseguir, tornando-a mais complexa através de suas próprias ambiguidades – em especial, sugerir *um intercâmbio temporal entre as vanguardas históricas e a neovanguarda, uma relação complexa de antecipação e reconstrução.*” (FOSTER, Hal. *O retorno do real*, 2014, p. 32).

³⁷ “Manifestoes are crucial instruments in this struggle because, by virtue of their ambiguous positioning in a space between the creative domain (they are issued by the producers themselves) and the sites of mediation and reception of the works (they appear in journals and in the popular press, participate in critical and public debates, and do not claim an autonomous status like the work of art), they function as a kind of bridge between the two fields. In other words, the formative function of manifestoes is carried out simultaneously on two levels. First, as already discussed, they serve to differentiate the field of cultural production from other social domains, and to legitimate its autonomy. Second, within the restricted field of artistic production, they serve to articulate the identity of the various groups of individuals who, by either signing the manifesto or assume the name which it proposes, explicitly affirm their allegiance to it, and bring to it the symbolic capital associated with their names (and, in turn, share in the symbolic capital of the group).” (SOMIGLI, 2014, pp. 54-55, tradução nossa).

³⁸ Cf. DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história*, 2010.

difícilmente no mesmo espírito elevado”.³⁹ Entretanto, para Somigli, em virtude da conexão íntima entre manifestos e convulsões sociais e políticas, e a partir do fato de que o século XIX e XX podem ser considerados como uma era de revoluções, podemos tomar a expressão Era dos Manifestos em um sentido muito mais amplo que aquele de Danto.

Para Danto, manifestos artísticos fazem parte de um período em que artistas e grupos de artistas estabeleciam visões altamente exclusivas da produção artística, deixando de fora tudo o que não se encaixasse em suas expectativas poéticas. Tal período, segundo Danto, dá lugar ao que ele chamou de período pós-histórico, em que não mais seria função dos artistas responder às questões sobre a natureza da arte, mas sim dos filósofos.⁴⁰ Entretanto, em nossa visão, os manifestos como instrumento de legitimação artística não apenas continuaram a se proliferar para além das vanguardas históricas, como impulsionaram outros escritos de artista que, apesar de não serem identificados explicitamente como manifestos, são interpretados como tais não porque mantêm uma similaridade estrutural como “[...] objetos semióticos a manifestos escritos, mas porque tais textos ou proclamações escritas, por um lado, e pinturas, composições de jazz, obras literárias, ou mesmo ações terroristas, por outro, realizam uma função semelhante”.⁴¹

Nesse ínterim, um grande número e espécies de manifestos começou a surgir no mundo da arte, apesar de não exclusivamente nele, assumindo-se explicitamente ou não como manifestos. Numa possível taxonomia, Galia Yanoshevsky⁴² divide o século XX em pelo menos cinco períodos principais no que tange à produção de manifestos: os manifestos “clássicos” ligados aos movimentos de vanguarda pré-guerra, tais como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo; em seguida, os manifestos do pós-guerra, como o *Total Refusal* de 1948, ou podemos mencionar ainda o *Manifesto Neoconcreto* de 1959; em terceiro lugar, o período dos manifestos da contracultura, como o *Manifesto SCUM* de Valerie Solanas, de 1967, mas que em nosso ponto de vista poderia acomodar também manifestos ligados aos diversos conceitualismos entre 1960 e 1970; a seguir, os manifestos ligados à cultura *cyber-punk*; e, por fim, os manifestos diretamente associados à cultura da internet. Tal taxonomia nos permite reiterar que os manifestos artísticos têm uma história própria, hipótese que vai de encontro, por

³⁹ “Manifestos will be written subsequently but scarcely in the same high spirit.” (CAWS, 2001, p. xxii, tradução nossa).

⁴⁰ Cf. Ibidem.

⁴¹ “[...] semiotic objects, to written manifestoes, but rather because these written texts or proclamations on the one hand, and paintings, jazz compositions, literary works, or even terrorist actions on the other perform a similar function.” (SOMIGLI, 2014, p. 24, tradução nossa).

⁴² YANOSHEVSKY, Galia. “Three Decades of Writing on Manifesto” In *Poetics Today*, 30:2, 2009, p. 258.

exemplo, a algumas suposições que manifestos são ferramentas restritas a um determinado período histórico, isto é, que tais escritos no mundo das artes, hoje, são como maneirismos típicos de uma época e seus usos artísticos, atualmente, são como o de estilos de pintura do passado.

De todo modo, parece correto afirmar que manifestos artísticos estão ligados a uma tradição de escritos de artistas anterior mesmo às vanguardas modernistas europeias, como uma continuação do desenvolvimento dos escritos de alguns movimentos que floresceram intrinsecamente ao *fin de siècle* e à *belle époque*, tais como o Simbolismo, o Decadentismo e o Unanimismo, o que coincide com a argumentação de Somigli de que o primeiro texto literário a adquirir o rótulo de manifesto foi o *Manifesto Simbolista* de Jean Moréas, em 1886. Mas também podemos pensar como uma nova etapa de escritos de um período ainda mais anterior, como aqueles de Leonardo da Vinci, no final do século XV⁴³.

Sem dúvida é mais difícil reunir exemplos de artistas que não escreveram do que daqueles que o fizeram. Embora a figura do artista-escriptor seja mais comumente associada ao período moderno, a tradição remonta pelo menos até o Renascimento, ao *Tratado sobre a pintura* de Leonardo da Vinci, à poesia de Michelangelo e às *Vidas* de Giorgio Vasari, e aos manuais e Discursos da Academia de Joshua Reynolds e outros artistas do início do período moderno.⁴⁴

É claro que existem escritos de artista que não apresentam a estrutura de funcionamento de um manifesto, tal como especificamos há pouco recorrendo aos estudos de Abastado, Somigli e Puchner. Existem casos em que os escritos são meros testemunhos pessoais de um processo criativo. Ou ainda poderíamos pontuar alguns escritos que, habitualmente, nunca assumiram a dimensão coletiva que passamos a encontrar nos manifestos artísticos a partir do final do século XIX, constituindo-se muito mais como expressões individuais das ideias ou do gosto de um artista. Entretanto, mas dessa vez olhando para além das vanguardas históricas, os escritos relacionados aos movimentos artísticos das décadas de 1960 e 1970, em especial aqueles da Arte Conceitual, acabaram por exercer um papel fundamental no estabelecimento das produções artísticas contemporâneas a partir da influência que os

⁴³ Cf. DA VINCI, Leonardo / RICHTER, Jean Paul (org.). *The literary works of Leonardo da Vinci*, 1939.

⁴⁴ “It is arguably harder to amass examples of artists who have not written than of those who have. Although the figure of the artist-writer is most commonly associated with the modern period, the tradition stretches back at least as far as the Renaissance, to Leonardo da Vinci’s *Treatise on Painting*, Michelangelo’s poetry, and Giorgio Vasari’s *Lives*, and onwards to the Academy Discourses and manuals of Joshua Reynolds and other artists of the early modern period.” (GODDARD, Linda. *Artists’ writings, 1850-present: introduction*, 2012, p. 332, tradução nossa).

manifestos exerceram no mundo da arte, em função da ruptura e mudança proporcionada e incentivada no desenvolvimento artístico.

Desse modo, afirmamos ainda que tais escritos se distinguiriam tanto de um programa de arte, quanto de uma reflexão estética, sendo compostos de uma força que marca profundamente a forma como a obra proposta é recebida e reconhecida como arte. Tal força seria aquela que os filósofos da linguagem denominaram de força assertórica, coloração, força ilocucionária, com a diferença que nesse caso o contexto é o artístico, e de interação com obras de arte. Para tais teóricos, a comunicação das expressões em seus contextos de fala seria auxiliada pela existência de não apenas um significado literal cristalizado, mas também pelo que podemos chamar de *tom* ao realizar um determinado proferimento. No contexto dos escritos de artista, a partir da Arte Conceitual, parece que o funcionamento não se resume mais a uma dimensão exclusivamente poética, ao mesmo tempo que não chega a invadir completamente uma dimensão conceitual, em que se transformaria em filosofia, mas atuando a partir de determinada dimensão pragmática.

Partimos do princípio de que existe uma diferença entre certa “doutrina que se propõe traduzir em normas ou modos operativos um determinado gosto pessoal ou histórico” e “uma teoria que se esforça por atingir a universalidade e propor um conceito geral de arte”.⁴⁵ A distinção à qual nos referimos é, respectivamente, entre proposições poéticas e proposições estéticas, tomando estas últimas como dotadas de uma dimensão conceitual (portanto, filosófica) da arte. Essa afirmação procede de um sentido atribuído à atividade filosófica como destinada a propor conceitos ou definições gerais sobre as práticas humanas sobre as quais elabora sua reflexão. Proposição aqui tem o sentido de uma afirmação ou uma asserção, e não de meramente proposta. Além disso, entendemos também que programas de arte (poéticas)⁴⁶, baseados em proposições prescritivas, e reflexões filosóficas sobre a arte (estéticas), com uma dimensão descritiva e especulativa, são coisas distintas, com objetivos e estruturas argumentativas diferentes, e que de forma alguma mantém qualquer relação hierárquica uma em relação a outra.

Essa dupla natureza é bem representada por alguns escritos da arte conceitual, na década de 1960, como o *A arte depois da filosofia*⁴⁷, de Joseph Kosuth. Texto escrito em 1969, e que aponta para o evidente processo de intelectualização e desmaterialização das obras do

⁴⁵ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, 1984, p. 24.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cf. KOSUTH, Joseph. *A arte depois da filosofia*, 2014.

próprio artista, algumas produzidas ao longo da década de 1960, como a série *First Investigations (Art as Idea as Idea)*, que incluía cópias fotostáticas de definições de palavras em inglês, tais quais “*definition*” ou “*art*”.⁴⁸ Em linhas gerais, *A arte depois da filosofia* visava estabelecer a natureza tautológica da produção artística. Por um lado, estabelecendo que toda a arte depois de Duchamp é por natureza conceitual, em parte se assume como um programa de arte muito próximo daquelas defesas unilaterais e essenciais pelos manifestos artísticos das vanguardas históricas. Deixando, assim, claramente patente sua dimensão poética. Por outro lado, o texto de Kosuth também não se esquivava de propor uma conceitualização sobre a natureza da obra de arte, fazendo uso nem sempre de recursos literais no discurso, mas metafóricos. Assim, de um modo geral, embora o ensaio não venha precedido da palavra “manifesto”, como tantos outros antes dele fizeram, ele produz um efeito similar ao de um, dado que Kosuth acaba alçado ao lugar de porta-voz de uma vanguarda fundada sobre a tese da “arte como ideia”. Assim, “o ensaio foi amplamente entendido como uma forma de manifesto por uma tendência ‘analítica’ dentro do movimento mais amplo da Arte Conceitual”.⁴⁹

A Arte Conceitual, que não se resume às contribuições teóricas de Kosuth e muito menos às suas produções artísticas, parece funcionar como uma fronteira separando, de um lado, as vanguardas históricas e o modernismo explorado pela crítica de arte de Clement Greenberg, e de outro as produções que caracterizam a arte contemporânea. Entendemos esse conceitualismo produzido entre as décadas de 1960 e 1970 como um momento de transição entre esses dois momentos históricos, apesar das tendências em identificar um neoconceitualismo nessa contemporaneidade do fim do século XX e início do século XXI. Além disso, apesar de mencionarmos Arthur Danto em boa parte de nosso trabalho, não acolhemos totalmente seu entendimento de que o contemporâneo coincide com um período em que as narrativas não fazem mais sentido, preferimos seguir o raciocínio de Hans Belting de que uma narrativa oficial não tem mais espaço. “Na situação atual torna-se possível uma terceira história da arte, que não teria nem as solenidades da antiga história retrospectiva de estilo nem a pretensão de verdade da história monopolista das inovações, mas que poderia herdar criticamente ambas”.⁵⁰

Para Danto, apesar de a Arte Conceitual ocorrer em um mesmo período histórico em que o tipo de arte mencionado, exaustivamente, por ele como exemplo paradigmático de

⁴⁸ Ver figuras 34 e 35.

⁴⁹ HARRISON, C. & WOOD, P. *Art in Theory: 1900 – 1990*, 1993, p. 840.

⁵⁰ BELTING, Hans. *O fim da história da arte*, 2014, p. 295.

mudança (ou esgotamento) na história da arte – as *Brillo Boxes* de Andy Warhol –, a Arte Pop e a Arte Conceitual, além de terem motivações diversas, cumpriram também papéis distintos. Desse modo, embora a Arte Conceitual lance mão de escritos ou manifestos em prol de sua legitimação artística, e compartilhe de um mesmo período histórico com a Arte Pop, a saber, os anos 1960, na perspectiva adotada por Danto, a figura do escrito ou do manifesto permanece como um instrumento obsoleto no mundo da arte pós-histórica. Ou, segundo o que ele diz no último capítulo de seu *Após o fim da arte*, apesar de tudo ser possível no mundo da arte pós-histórica, nem tudo é possível, a saber, precisamente manter a mesma relação de reciprocidade que alguém manteve com um estilo pictórico ou uma ferramenta artística no passado, e o manifesto artístico parece se enquadrar como uma forma de vida do passado. Diferentemente de Kosuth, que entendia que a filosofia chegara a um fim e seria tarefa do artista lidar com a questão sobre a natureza da arte, para Danto, segundo sua tese do fim da arte, o papel do artista encontra um limite e passa a ser tarefa do filósofo lidar com a questão da natureza da arte. Tal conclusão se encaixa perfeitamente com a hipótese de que o manifesto artístico não tem mais função nesse período definido por Danto como pós-histórico.

Quanto ao caso de Joseph Kosuth, há pouco mencionado, uma de suas posições mais questionáveis, mas também a de maior vigor em seus escritos é a de definir obras de arte como proposições analíticas autorreferenciais que não dizem nada sobre o mundo, mas apenas sobre si mesmas.⁵¹ A crítica feita a tal tese, que para alguns é uma maneira de levar o artista muito a sério e de transformá-lo em uma espécie de rival do filósofo, se justifica simplesmente pelo fato de que obras de arte de vanguarda não são proposições, isto é, não apresentam os mecanismos lógicos inerentes a toda e qualquer proposição. Esta crítica pode ser encontrada em um artigo de Noël Carroll intitulado *Avant-Garde and the Problem of Theory*⁵², mas é retomada na crítica⁵³ que o próprio Carroll faz à tese do fim da arte de Danto. Apesar desse suposto embate teórico, tanto Danto quanto Carroll parecem concordar que obras de arte não possuem os requisitos argumentativos necessários para apresentar respostas satisfatórias à questão sobre a natureza da arte, como veremos no próximo capítulo. Mas, se assim o for, resta ao artista, sair de cena e, como pensou Danto, dar lugar ao filósofo? Como alternativa poderíamos dizer que os artistas buscaram encontrar seus próprios mecanismos narrativos para lidar com as questões sobre a natureza da arte, mas sem recorrer exclusivamente à obra em si mesma, ou seja, os

⁵¹ Ver capítulo 3.

⁵² CARROLL, Noël. *Avant-Garde and the Problem of Theory*, 1995.

⁵³ Cf. Idem. *The End of Art?*, 1998.

artistas poderiam dizer o que pensam através de mecanismos narrativos além daquele presente em suas obras.

De todo modo, se insistirmos na caracterização linguística que Kosuth faz da obra de arte, mas não em um sentido literal, podemos afirmar que pelo menos analogamente é evidente que obras de arte, bem como expressões linguísticas, para atingirem seu fim proposto, dependem do contexto em que são realizadas, da situação em que os sujeitos interagem, e, portanto, de uma dimensão evidentemente pragmática. Quando falamos de contexto aqui nos referimos necessariamente ao panorama teórico e cultural em que a prática artística ocorre, talvez no sentido exato que o próprio Danto atribui à expressão “mundo da arte”⁵⁴. Desse modo, entendendo o manifesto ou escrito artístico não apenas como teorização de um tipo específico de fazer artístico, mas como etapa da própria ação artística, como parte da produção, corroborando o significado da obra de arte proposta, um caminho seria investigar qual o papel desempenhado pela performatividade inerente ao manifesto artístico no estatuto da obra de arte. No entanto, tanto a filosofia, como especificamente o mundo da arte precisaram percorrer um certo caminho até nos permitirem pensar um cruzamento teórico que envolva filosofia da arte e os desenvolvimentos em filosofia da linguagem. Por isso, a fim de melhor compreender as conexões entre esses dois domínios com o panorama artístico tratado até aqui, cabe retroceder algumas etapas.

II

Até aqui apenas esboçamos um problema principal a ser tratado nessa investigação, e esse problema pode ser colocado nos seguintes termos. Se a hipótese de Arthur Danto sobre o fim da Era dos Manifestos é correta, nossa investigação passa a ter um caráter necessariamente historiográfico, dada a obsolescência desse tipo de escrito no mundo da arte. No entanto, se o caso da arte conceitual nos permite perceber que os manifestos não se esgotaram, e é preciso desatrelar a história dos manifestos artísticos da história da arte, a tese do fim da arte de Danto até pode ser preservada, mas os escritos de artista não estarão condicionados, exclusivamente, aos rumos e desenvolvimentos desse mesmo mundo da arte. Nesse caso, é possível pensar que uma alternativa ao esgotamento narrativo indicado por Danto por meio de sua tese do fim da

⁵⁴ “Ver uma coisa como arte requer algo que o olhar não pode desprezar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte.” (DANTO, Arthur. *O mundo da arte*, 2007, p. 92).

arte reside justamente na figura do manifesto, ou melhor, dos escritos que têm efeito de manifesto. Alternativa esta que pode funcionar como escape às estruturas mais institucionalizadas da arte representadas pelas narrativas mestras tradicionais.

Para analisar a pertinência ou não da hipótese de Danto sobre a obsolescência dos “manifestos”, cabe analisar as tentativas de alcançar uma definição essencial do conceito arte, entre as quais podemos identificar a filosofia de Danto, bem como a estratégias para evitar os percalços que uma teoria essencialista consequentemente acarreta, como a filosofia de Carroll tende a servir de exemplo. No entanto, até que a discussão chegasse ao patamar que chegou entre as filosofias de Danto e Carroll, algumas etapas precisaram ser superadas, e essa trajetória coincide em parte com o percurso do próprio objeto artístico até se estabelecer como objeto-questão. Existe uma tradição na filosofia da arte na qual figuram tanto autores ligados às teorias do gosto do século XVIII, como críticos e teóricos da arte do final do século XIX e início do século XX, culminando com autores diretamente ligados à filosofia analítica contemporânea. Nessa corrente filosófica, podemos identificar duas tendências principais: por um lado, algumas teorias que trataram de concentrar seus esforços em caracterizar a experiência da arte em si mesma, por outro, teorias que se preocuparam em determinar a natureza da arte, buscando uma definição de arte. O pano de fundo teórico em que se concentra nossa discussão, claramente, passa por essa última via, na qual podemos identificar três estágios fundamentais: um primeiro essencialismo, um antiessencialismo, e um essencialismo tardio.

Tal classificação sofre influência direta daquela indicada por Noël Carroll em *Art, History and Narratives*⁵⁵, apesar de que, para Carroll, o terceiro estágio seja definido como *The Institutional Theory of Art*, fazendo uma alusão à Teoria Institucional da arte de George Dickie. Carroll, provavelmente, deve ter suas motivações para o protagonismo atribuído à teoria de Dickie, no entanto, em nosso ponto de vista se há alguém que melhor representaria esse terceiro estágio seria Arthur Danto, mas não como um estágio institucional.⁵⁶ Atribuímos a Danto esse lugar pelo fato dele ter aberto as vias percorridas por muitos dos autores que tentaram mais uma vez apresentar uma definição de arte sob bases essencialistas, exercendo uma inegável influência nessas abordagens filosóficas, como é o caso do próprio Dickie. Ainda quanto às possíveis taxonomias, podemos encontrar uma classificação das teorias filosóficas da arte

⁵⁵ CARROLL, Noël. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, 2001, pp. 64-66

⁵⁶ “A diferença filosófica entre mim e um institucionalista como Dickie não estava em eu ser um essencialista e ele não, mas no fato de eu perceber que as decisões do mundo da arte ao constituir algo como uma obra de arte requeria uma classe de razões para impedir essas decisões de ser meramente decretos de vontade arbitrária. E na verdade eu percebi que a condição de arte conferida à *Brillo Box* e à *Fountain* foi menos uma questão de declaração do que de descoberta.” (DANTO, 2010, p. 216).

elaborada por Stephen Davies⁵⁷, a qual se divide em procedimentais, funcionais e históricas. Sendo que, para George Dickie, sua própria teoria institucional da arte é um claro exemplo de uma teoria procedimental. Nesse sentido, para Carroll, as “[...] teorias procedimentais da arte contrastam com as teorias funcionais, como a teoria estética da arte, porque avaliou um candidato como arte em virtude da sua conformidade com certas regras, e não por causa dos seus defeitos ou funções (tal como a produção de experiências estéticas)”.⁵⁸ Por sua vez, entre as teorias históricas à primeira vista entraria a abordagem de Carroll, embora sua proposta não se enquadre nem como uma teoria definidora, nem como um caso de essencialismo, como veremos mais à frente.⁵⁹

Assim, nesse sistema de classificação, o primeiro estágio essencialista pode ser caracterizado por algumas tentativas de estabelecer uma definição essencial do que é arte, ao estipular condições necessárias e suficientes que deveriam ser satisfeitas pelo objeto a ser definido (*definiendum*).⁶⁰ Assim, aplicando o modelo de definição essencial a obras de arte, entendemos por condições necessárias aquelas propriedades que fazem de um objeto uma obra de arte, ou seja, as propriedades que alguns objetos necessitam ter para que sejam tomados como arte. Por sua vez, as condições suficientes são aquelas propriedades que encontramos exclusivamente em objetos artísticos, e em nenhum outro objeto, isto é, são aquelas propriedades que caso sejam encontradas em um determinado objeto, tal objeto é uma obra de arte.

Nesse estágio, as propriedades que viriam a satisfazer tais condições eram normalmente consideradas intrínsecas⁶¹ ao próprio objeto, como se as obras de arte pudessem trazer estampadas em si as características que levariam a estabelecer sua essência. Apesar de evidentemente ser apenas uma taxonomia possível⁶² desses regimes essencialistas, é bem sabido que o paradigma que mais tempo ficou em voga foi o representacionista (ou

⁵⁷ Cf. DAVIES, Stephen. *Definitions of Art*, 1991

⁵⁸ CARROLL, Noël. *Filosofia da arte*, 2010, p. 254.

⁵⁹ DICKIE, George. *The Institutional Theory of Art*, 2000, pp. 106-107.

⁶⁰ Cf. o verbete “definição” na *Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos*, na qual se estabelece uma distinção entre definições nominais de um lado e definições reais de outro. Entre as primeiras podemos identificar três espécies distintas: as lexicais, as estipulativas e as de precisão; entre as últimas, podemos destacar: as implícitas (ostensivas e contextuais) e as explícitas (analíticas, essencialistas e extensionais). (BRANQUINHO et al., 2006, pp. 239-241).

⁶¹ “*Grosso modo*, a propriedade P de um objeto x é uma propriedade intrínseca de x quando x tem P em virtude da própria natureza de x, em virtude de x ser o que é (e não em virtude da natureza de outros objetos); caso contrário, P é uma propriedade extrínseca de x.” (BRANQUINHO et al., 2006, p. 642).

⁶² Danto é um exemplo de autor que não opta por uma classificação nesses termos. Em vez disso, ele escolhe pensar em duas principais narrativas mestras que nos conduziram no mundo da arte desde que passamos a entender arte como tal: o modelo vasariano e o modelo greenberguiano. Certamente, tais modos de apresentação da estrutura da história da arte receberão a devida análise no decorrer desta tese.

representacionista), que remonta às definições platônico-aristotélicas da arte como imitação, e que fora reforçado, por exemplo, por meio da contribuição de Charles Batteux, em 1774⁶³, ou antes pelas reflexões de Jean-Baptiste Dubos, com suas *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, em 1719⁶⁴. “Só pouco antes do começo do século XIX a teoria da arte como imitação foi posta em causa. Durante o século XIX, a teoria de que a arte [...] é a expressão das emoções do artista tornou-se a perspectiva dominante [...]”.⁶⁵ Essa nova possibilidade de se definir arte, o expressionismo, teve algumas variações, como as encontradas na obra de Leon Tolstói⁶⁶ ou de R. G. Collingwood⁶⁷. No entanto, além do expressionismo como alternativa ao representacionismo, podemos incluir ainda os diversos formalismos como tentativas de estabelecer uma definição essencial de arte. Nesse viés, figuram tanto alguns críticos literários russos, como Roman Jakobson, assim como teóricos como Clive Bell e Roger Fry, por mais que fossem formalistas de naturezas distintas, sem deixarmos de mencionar o papel de Clement Greenberg ao desenvolver os parâmetros fundamentais da crítica modernista das artes visuais.

Apesar de ter suscitado as mais perenes contribuições na teoria e filosofia da arte, essa primeira fase do essencialismo teve sua caracterização reforçada bem como seu esgotamento decretado por meio de uma publicação de Morris Weitz intitulada *The Role of Theory in Aesthetics*, de 1956.⁶⁸ Em meados do século XX, boa parte do mundo filosófico fora afetado pelas teses sobre linguagem publicadas nas *Investigações Filosóficas*⁶⁹ (1953), de Ludwig Wittgenstein, e a filosofia da arte não deixou de sofrer a devida influência do antiessencialismo wittgensteiniano. Em seu artigo, Weitz estende às reflexões sobre a arte a recusa ao essencialismo, sustenta que o conceito de arte não envolve condições necessárias e suficientes, caracterizando-o como um conceito aberto, preservando assim o caráter expansivo e mutável da arte.⁷⁰ A tese de Weitz é de que há uma incompatibilidade necessária ou impossibilidade lógica entre permitir o advento da novidade ou criatividade nas artes e declarar as propriedades definidoras de uma obra de arte. Nesse sentido, a principal ferramenta teórica que Weitz encontrou nas *Investigações Filosóficas*, e que o auxilia a estabelecer a natureza do conceito de arte como aberta e indefinível, foi a noção de semelhanças familiares, utilizadas por

⁶³ CARROLL, 2010, pp. 36-37.

⁶⁴ Cf. TOMÁS, Lia & LOPES, Rodrigo. *Abbé Dubos e a Reflexão Crítica sobre o Conceito de Imitação em Música*, 2018.

⁶⁵ DICKIE, George. *Introdução à estética*, 2008, p. 82.

⁶⁶ Cf. TOLSTÓI, L. *O que é arte?*, 2016.

⁶⁷ Cf. COLLINGWOOD, R. G. *The Principles of Art*, 1938.

⁶⁸ Cf. WEITZ, Morris. *O papel da teoria na estética*, 2007.

⁶⁹ Cf. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*, 2009.

⁷⁰ WEITZ, 2007, p. 71.

Wittgenstein ao descrever o modo como os diferentes jogos fazem parte de uma mesma família.⁷¹ Portanto, a partir de um paralelo entre a natureza dos jogos e a natureza da arte, Weitz afirma que o que nos permite identificar aquilo que chamamos arte são apenas nexos de similaridades entre seus objetos.⁷²

Evidentemente, os efeitos causados por Weitz e seu neowittgensteinianismo foram palpáveis e por alguns instantes pensou-se ser de fato uma aporia estabelecer uma definição essencial do conceito “arte”. Acontece que posturas severas como a de Weitz tendem a estimular reações das mais variadas, e, assim, foi que alguns autores vieram a apresentar oposição à perspectiva neowittgensteiniana, no começo da década de 1960. Em alguns casos, a motivação partiu da ideia de que, ao invés de descartar completamente uma teoria, é muito mais seguro apresentar correções *ad hoc* em um programa de pesquisa⁷³ que sempre deu conta de explicar e descrever boa parte dos fenômenos da atividade humana em questão, no caso a arte, mas que começou apenas a enfrentar dificuldades com o advento de fatos novos (no contexto aqui investigado, os últimos instantes da arte moderna e a arte contemporânea). É nesse sentido que Arthur Danto, em *The Artworld* (1964), e Maurice Mandelbaum, ao publicar *Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts* (1965), reavivaram a discussão em torno de uma definição essencial de arte.

Tanto Danto como Mandelbaum chegaram à conclusão de que nem todos os aspectos que caracterizam um objeto como obra de arte são manifestos, ou seja, dependem de uma apreensão perceptual. A máxima wittgensteiniana – “olhe e veja!” – teria sido interpretada como se as únicas semelhanças que pudessem haver entre dois membros de uma família fossem de natureza perceptual ou manifesta.⁷⁴ Tais semelhanças de família iriam muito além de seus traços físicos e facilmente evidenciados, podendo ser baseadas em um nível muito mais

⁷¹ “Não posso caracterizar melhor essas semelhanças do que por meio das palavras ‘semelhanças familiares’; pois assim se sobrepõem e se entrecruzam as várias semelhanças que existem entre os membros de uma família: estatura, traços fisionômicos, cor dos olhos, andar, temperamento etc. etc. – E eu direi: os ‘jogos’ formam uma família.” (WITTMENSTEIN, 2009, p. 52).

⁷² WEITZ, 2007, p. 69.

⁷³ Cf. LAKATOS, I. “O falseamento e a metodologia dos programas de pesquisa científica”. In: LAKATOS, I. & MUSGRAVE, A. (org.) *A crítica e o desenvolvimento do conhecimento*, 1979; _____. “History of science and its rational reconstructions”. In: HACKING, I. (org.) *Scientific revolutions*, 1983.

⁷⁴ Interessante observar que tal crítica ao conteúdo perceptual como critério de definição de uma obra de arte já fora criticado por Marcel Duchamp ao expor como obra *Fountain*, em 1917, fazendo de um mictório uma obra de arte, na exposição da Sociedade de Artistas Independentes. Danto, aponta para isso em dois momentos: “O que quer que tenha conseguido, Duchamp não estava celebrando o comum. Ele estava, talvez, depreciando a estética e testando os limites da arte.” (DANTO, 2010, p. 147); “Mas, em 1962, Duchamp escreveu para Hans Richter: ‘quando descobri os objetos manufaturados, pensei em desincentivar a estética...Joguei na cara deles engradados e o mictório como um desafio, e agora eles os admiram por sua beleza estética.’” (Ibidem, p. 93).

profundo, sugerindo inclusive laços genéticos.⁷⁵ Desse modo, um novo estágio do essencialismo teve seu início a partir da lição de que “[...] uma definição de arte deve ter a plasticidade e complexidade necessárias para acomodar a variabilidade histórica e a volatilidade cultural que inegavelmente estão entre os aspectos mais distintos da arte.”⁷⁶ De todo modo, interessa evidenciar que a partir disso observou-se que o modelo essencialista poderia ser resgatado, e que talvez o problema residisse no fato de que os teóricos que optaram por este modelo no passado estavam buscando as propriedades definidoras no lugar errado ou entendendo-as equivocadamente, ou, simplesmente, tais teóricos estivessem confinados a uma análise condizente com a atividade artística de seu tempo.

A noção de “mundo da arte” de Arthur Danto é uma das principais aberturas para esse essencialismo tardio, e que motivou outras alternativas teóricas, sendo que a mais imediatamente relacionada ao pensamento de Danto, dado que desenvolveu-se diretamente a partir do conceito de mundo da arte, é a teoria institucional da arte elaborada por George Dickie. Grosso modo, para entender o funcionamento do mundo da arte, Dickie recorreu à imagem de instituições do cotidiano humano (jurídicas, religiosas, etc.), responsáveis por sancionar regras que conduzem suas práticas. Nesse sentido, o mundo da arte seria a instituição responsável por admitir novos candidatos a objetos artísticos. Contudo, além dessas contribuições para o debate acerca da definição de arte, a atenção dada a propriedades extrínsecas às obras de arte, e o próprio lugar que o conceito de história tem nas discussões propostas por Danto, permitiram ainda outras alternativas teóricas. Nesse sentido, como já indicamos, Stephen Davies⁷⁷ aponta para uma classe de teorias chamadas *historicistas*, segundo as quais, “[...] algo é arte se permanece em uma relação histórica adequada com seus predecessores históricos.”⁷⁸

*O mundo da arte*⁷⁹, em boa medida, foi motivado pelo problema que a exposição das *Brillo Boxes* de Andy Warhol, na *Stable Gallery*, em 1964, fora capaz de colocar. Uma questão tipicamente filosófica que, nos dizeres de Danto, tipifica o problema dos indiscerníveis é colocada nesse contexto: o que marca a diferença entre uma caixa de sabão exposta em um supermercado e uma caixa de sabão alçada ao status de obra de arte, quando ambas apresentam

⁷⁵ Cf. DICKIE, 2008, p. 126.

⁷⁶ “[...] a definition of art must have the plasticity and complexity needed to accommodate the historical variability and cultural volatility that undeniably are among art’s most distinctive features.” (DAVIES, 2006, p. 35, tradução nossa).

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 26-51.

⁷⁸ “something is art if it stands in the appropriate historical relation to its artistic predecessors.” (*Ibidem*, p. 39, tradução nossa).

⁷⁹ DANTO, Arthur. *O mundo da arte*, 2007. Publicado originalmente em DANTO, A. “The Artworld”. *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, (Out, 1964), pp. 571-584.

uma aparência externa idêntica? O texto de Danto começa resgatando a discussão em torno da definição essencial de arte, caracterizando aquilo que classificamos como essencialismo tardio, ao apontar para a insuficiência do conhecimento cotidiano e trivial para lidar com o mundo da arte. Tal insuficiência seria superada pelo domínio de uma determinada teoria da arte, que teria basicamente duas funções: permitir distinguir uma obra de arte do restante das coisas e tornar possível a própria arte.

A clássica tese de Danto, acerca da necessidade de uma teoria, de uma atmosfera artística, e de um conhecimento da história da arte para se conseguir dizer o que é uma obra de arte⁸⁰, acabou por servir de núcleo para que o autor desenvolvesse uma teoria da arte baseada na noção de interpretação em *A transfiguração do lugar-comum*⁸¹, conseguindo por meio de experimentos mentais reproduzir e colocar o problema da indiscernibilidade de idênticos sob diversas perspectivas na filosofia da arte. Contudo, apesar de o foco de Danto nesta obra ter sido desenvolver uma definição essencial da arte, uma década depois ele mesmo reconhece que no fim conseguiu estabelecer apenas duas condições necessárias para algo ser uma obra de arte: o *embodiment* e o *aboutness*, ou seja, a capacidade de “incorporar” seu sentido e de ser sobre alguma coisa.⁸² Em outras palavras a dupla condição necessária pode ser resumida na tese de que obras de arte são *significados incorporados*.⁸³

Após o que podemos considerar como uma primeira fase em sua filosofia da arte, Danto desenvolve análises em torno de conceitos como narrativa, historicidade e arte pós-histórica. Dando, assim, uma guinada pós-analítica⁸⁴ em seu pensamento, principalmente no que tange a sua posição sobre a filosofia da história. Se antes o autor nomeava como *filosofia substantiva da história* aquelas teorias que tomavam os eventos históricos como se fossem narrados dentro de um romance, abrangendo passado, presente e futuro – dados que qualquer filósofo, segundo Danto, não teria acesso por inteiro na história, mas apenas a fragmentos –, a

⁸⁰ Idem, 2007, p. 92.

⁸¹ Idem, *A transfiguração do lugar-comum*, 2005a.

⁸² “Mas também me parece que com toda a sua pirotecnia de exemplos imaginários, e sua metodologia de correlatos materialmente indiscerníveis, *The Transfiguration of the Commonplace*, em seu esforço de estabelecer uma definição, e portanto de traçar o mapa da essência da arte, fez pouco mais do que identificar as condições (i) e (ii) como necessárias para que algo tenha a condição de arte. Ser uma obra de arte é ser (i) *sobre* alguma coisa e (ii) *incorporar o seu sentido*.” (Idem, 2010, pp. 215-216).

⁸³ DANTO, 2005a, p. 18.

⁸⁴ “Esta questão da caracterização da filosofia analítica (por oposição à filosofia dita ‘continental’) está no centro do debate em que desejo intervir agora: o debate entre filósofos analíticos ‘tradicionais’ e filósofos ‘pós-analíticos’. Os primeiros, nos quais me incluo, suspeitam da filosofia Continental e afirmam de boa vontade a sua diferença. Os segundos, vindos da tradição analítica, declaram-se a favor de uma superação desta e espreitam com agrado para o lado do ‘outro’ da filosofia analítica, a saber, a filosofia Continental.” (RECANATI, François. “Pela filosofia analítica”. In: *Crítica: Revista de Pensamento Contemporâneo*, 1993, s/p).

partir de *O fim da arte*⁸⁵, ele reconsidera sua visão, concluindo que a arte, “[...] afinal de contas, deve ter uma história ordenada, um caminho no qual as coisas têm de ir, em vez de outro caminho. A história da arte deve ter uma estrutura interna e mesmo um tipo de necessidade”.⁸⁶

Sua hipótese sobre a identificação de obras de arte por meio de interpretações inerentes às mesmas, e o resgate que faz da tese hegeliana do fim da arte foram lapidados em alguns artigos reunidos em *O descredenciamento filosófico da arte*, especificamente no capítulo *O fim da arte*. Se o fim da arte em Hegel significava não a morte material de qualquer prática artística, mas o fim da possibilidade da arte em continuar a desempenhar um papel na autorreflexão do Espírito, em Danto, tal fim é concomitante ao advento na arte de uma demanda por sua própria definição. Obviamente, falar em fim da arte em Danto, assim como em Hegel, não é afirmar o esgotamento de uma produção artística, mas que as narrativas por meio das quais o mundo da arte se guiou até então entraram em colapso ou esgotamento.⁸⁷ Mas, que narrativas seriam essas? Danto sumariza a história da arte a dois nomes específicos, dois modelos de história da arte, Giorgio Vasari e Clement Greenberg.⁸⁸ Assim, segundo Danto, enquanto o primeiro inspirou uma história da arte baseada no paradigma mimético e de evolução técnica pictórica, Greenberg, desenvolveu uma crítica de arte de caráter formalista, e que acabou ocupando o *front* do alto modernismo.⁸⁹

Se perguntarmos o que resta de historicidade na arte e em que consiste a sua importância histórica, Danto nos responderá que o motivo mais provável é que a dimensão histórica da arte funciona como condição de possibilidade para a filosofia da arte, e “[...] isso pode ser atestado pelo fato de que cada vez mais a teoria se faz fundamental para a existência de uma determinada prática como arte”.⁹⁰ Assim, como o percurso artístico de um artista como Joseph Kosuth demonstra, juntamente a sua escrita artística e a sua premissa da arte como ideia, a um só tempo teoria e obra passam a coexistir em uma relação intrínseca. Nesse mesmo sentido, Danto afirma que ao passo que os objetos artísticos se aproximam materialmente do zero, isto é, da *desmaterialização*, a teoria que legitima o status artístico desse mesmo objeto

⁸⁵ DANTO, 2014. Publicado, originalmente, como Idem. “The end of art”. In: LANG, Berel (ed.). *The death of art*. Volume 2. New York: Haven, 1984, pp. 5-35.

⁸⁶ Idem, 2014, p. 29.

⁸⁷ Cf. Idem, 2010, p. 5.

⁸⁸ Cf. Idem, 2014, especialmente os capítulos “O fim da Arte” e “Arte, Evolução e Consciência da História”; e Idem, 2010, pp. 9-11.

⁸⁹ Alguns aspectos da filosofia da história da arte de Danto, bem como sua análise comparativa com o pensamento e a escrita artística de Kosuth exploramos no artigo BOGÉA DA SILVA, Anderson. *A arte antes da filosofia: o manifesto artístico como narrativa histórica da arte entre Kosuth e Danto*, 2017.

⁹⁰ BOGÉA DA SILVA, 2017, p. 176.

se aproxima do infinito.⁹¹ “No fim, como vislumbrou Kosuth, em 1969, tudo o que nos resta é teoria, e parece que o slogan “*Art as Idea as Idea*” nunca se tornara tão significativo”.⁹²

Danto e Kosuth chegam a conclusões, diametralmente, opostas quanto à condição da arte e da filosofia, visto que se para o filósofo os artistas “[...] deixaram o caminho aberto para a filosofia, e chegou o momento de finalmente transferir a tarefa para as mãos dos filósofos”⁹³, para o artista conceitual, o “[...] século XX trouxe à tona uma época que poderia ser chamada ‘o fim da filosofia e o começo da arte’.”⁹⁴ Apesar dessa oposição, a filosofia da arte de Danto parece se alinhar a alguns dos processos em Arte Conceitual, como veremos à frente, ao dispensar tanto a materialidade quanto a sensorialidade para se reconhecer algo como arte, principalmente no contexto das artes visuais. Entretanto, o caminho para a dispensa do sensível no estabelecimento do artístico, para Danto, era a filosofia⁹⁵, o exercício do pensamento filosófico, o que ao fim e ao cabo, cai exatamente no tipo de descredenciamento denunciado pelo próprio Danto, em *O descredenciamento filosófico da arte*, o que certamente contraria nossa tese de que os escritos de artista desempenham um papel fundamental no estabelecimento e identificação dessa condição artística. Quando falamos de *recredenciamento filosófico da arte*, o que queremos é apontar ironicamente para a tendência da filosofia da arte em querer atuar ao mesmo tempo como antagonista e heroína da arte. A filosofia faz da atividade artística uma espécie de espantalho, escolhendo ela mesma os elementos negativos que irão caracterizar a arte, e que a própria filosofia irá se prontificar a combater, como no caso da filosofia de Danto, criando uma ilusão em torno da arte. Nossa tese é que por meio dos escritos de artista é que a atividade artística consegue legitimar parte de suas ações, e, sobretudo, é capaz de se *recredenciar* em um cenário de sucessivos descredenciamentos por parte da própria filosofia.⁹⁶

⁹¹ DANTO, 2014, p. 148.

⁹² BOGÉA DA SILVA, 2017, p. 176.

⁹³ DANTO, 2014, p. 148.

⁹⁴ KOSUTH, 2014, pp. 212-213.

⁹⁵ DANTO, 2010, p. 16.

⁹⁶ O título original do livro de Danto é *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, em que o autor utiliza uma negativa do termo “*enfranchisement*”. Quanto à tradução do termo “*disenfranchisement*” por “descredenciamento”, o tradutor brasileiro da obra explica que optou por recorrer à etimologia do termo, optando por uma tradução menos literal, mas em sua perspectiva mais conceitualmente correta. “Considerando-se que ‘*franchise*’ era, em termos práticos, uma credencial para votar e que, no português atual, a palavra ‘franquia’, como já se assinalou, tem um significado mais comercial do que político, optou-se, aqui, por traduzir ‘*franchisement*’ por ‘credenciamento’ e, conseqüentemente, ‘*disenfranchisement*’ [sic] por ‘descredenciamento’.” (DANTO, 2014, p. 10). Entretanto, entendemos que algumas outras alternativas seriam possíveis tanto para a tradução de “*enfranchisement*”, que pode ser traduzido ainda por “emancipação”, “autorização”, “legitimação” e em muitos contextos está associado à aquisição de direitos, como o direito ao voto conquistado pelas mulheres no século XX. Por sua vez, “*disenfranchisement*” nos leva, conseqüentemente, às ideias de “desemancipação”, “desautorização” e “deslegitimação”. Contudo, apesar dessas possibilidades ainda optamos pelo termo “descredenciamento”, dado sua assimilação no meio acadêmico, partindo dele para estabelecermos o título de nosso trabalho. Pensando no ato

Nesse sentido, de fato, Danto segue na contramão de nossa principal hipótese, ao afirmar que a principal característica do período pós-histórica é ser imune à figura do manifesto, o qual “[...] define um certo tipo de movimento, e um certo tipo de estilo, e mais ou menos proclama-os como o único tipo de arte digno de consideração”.⁹⁷ Assim, como demonstramos no início dessa Introdução, ao resgatar uma breve história dos usos e sentidos dos manifestos, partindo inicialmente de uma esfera política até a artística, entendemos que os mesmos não podem ser tomados como meros anacronismos estilísticos. No contexto dos escritos e da produção conceitual de Kosuth, “[...] a impressão é que são a um só tempo o ápice da história das vanguardas, mas sem se encontrarem totalmente aquém do período pós-histórico”⁹⁸, nomeado por Danto, mantendo-se como narrativa histórica entre uma natureza historiográfica e outra poética.⁹⁹

Entre as ressalvas que podemos fazer quanto à filosofia de Danto, é inevitável perceber um foco excessivo em narrativas fortemente institucionalizadas do mundo da arte. Se Danto critica duramente o uso que a teoria institucional da arte fez de seu conceito de mundo da arte, ao mesmo tempo ele dá uma atenção por demais exclusiva aos atores oficiais desse mundo. Como dissemos antes, a filosofia da arte de Danto inaugurou um essencialismo tardio e motivou novas teorias e críticas às suas teses. Nessa seara, Noël Carroll é um dos autores que figuram tanto como motivados pela via aberta por Danto como crítico a algumas de suas teses, entendendo a tese do fim da arte de Danto muito mais como uma crítica de arte do que como filosofia da arte, porque confundiria o problema geral da definição da arte com o esgotamento narrativo de uma forma artística em específico, a pintura. Ao mesmo tempo, as críticas elaboradas por Carroll parecem servir a outro propósito, à construção de uma metodologia sobre narrativas históricas que dê conta de explicar e preservar o desenvolvimento histórico no mundo

de recredenciar como uma ação de reemancipação ou relegitimação, tal como temos insistido ao falar do papel desempenhado pelos escritos de artista que assumem uma função de manifesto.

⁹⁷ DANTO, 2010, p. 32.

⁹⁸ BOGÉA DA SILVA, 2017, p. 178.

⁹⁹ “Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em verso ou em prosa (poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em versos, pois não deixariam de ser relatos históricos por se servirem ou não dos recursos da metrificacão), mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular. Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança e a necessidade; eis ao que a poesia visa, muito embora atribua nomes às personagens.” (ARISTÓTELES, *Poética*, 2015, 1451b 1-10). Talvez, essa dupla natureza do manifesto ou escrito artístico que ampara a atividade artística em si, que está entre a poesia e a história, seja explicada pelo elemento virtual que há na autoridade que aqueles que assinam um manifesto reclamem para si, tal como no exemplo do *Manifesto Comunista* e seu endereçamento ao proletariado de todo o mundo. Uma autoridade e legitimidade que não é efetiva e atual, mas que não paira apenas no plano do ficcional, mas sim que haverá de ser efetivada e alcançada num futuro.

da arte. Desse modo, em Carroll¹⁰⁰ encontramos uma teoria, ou melhor, um método que pretende explicar, entre outras coisas, a maneira como determinados objetos são identificados e classificados como obras de arte, mas sem se comprometer com a busca de uma definição essencial, como veremos mais à frente.

Segundo o narrativismo de Carroll, a maneira mais adequada de se atribuir um estatuto de arte a um novo objeto proposto, isto é, de inclui-lo em um complexo de obras já existentes, é criar uma narrativa histórica que consiga apresentar suficientes relações entre as atividades e formas de criação existentes e a proposta de vanguarda, ou seja, de identificar os novos aspectos e/ou desenvolvimentos de uma mesma prática cultural, de modo que consigamos localizar o objeto de vanguarda, de alguma maneira, em uma tradição artística. Portanto, o *método da narrativa histórica* funciona como uma espécie de investigação genealógica, em um sentido lato, supondo que os candidatos a obras de arte sejam identificados por meio de sua linhagem, em que sua descendência direta ou indireta a uma tradição já estabelecida é reconhecida.¹⁰¹ Uma estratégia um tanto parecida com a que utilizamos para conectar manifestos do século XVI, manifestos artísticos do final do XIX e início do XX, e escritos de artista dos anos 1960 e 1970. Assim sendo, o narrativismo se mostra como de suma importância para nossa tese.

Neste ponto, percebemos como a abordagem de Carroll se desfaz também do equívoco em considerar apenas características manifestas nos objetos, e passa a buscar características não visíveis por meio da noção de genealogia. A abordagem de Carroll se assemelha à de Danto, pelo menos em *O mundo da arte* e em *A transfiguração do lugar-comum*, por ver na história da arte um mecanismo de significação da prática artística. Nesse sentido, quando falamos do mundo da arte como um âmbito dialógico, mais uma vez devemos voltar nossa atenção ao papel desempenhado tanto por criadores (artistas) quanto por receptores (espectadores).

Em muitos aspectos, as atividades ou práticas destes dois grupos divergem. E, ao mesmo tempo, devem estar ligadas. Pois a arte é uma prática pública e para que seja publicamente bem-sucedida – isto é, para que o espectador entenda uma dada obra de arte – o artista e a audiência devem compartilhar uma estrutura básica de comunicação: um conhecimento de convenções partilhadas, estratégias, e maneiras de legitimamente ampliar modos de criar e reagir. Em geral este ponto é parcialmente realizado ao dizer que o artista é sua própria primeira audiência; práticas artísticas devem ser compelidas pelas práticas de reação disponíveis a audiências a fim de alcançar a comunicação pública. Uma pressão similar funciona com a audiência não somente para garantir a

¹⁰⁰ Para uma introdução à proposta da narrativa histórica Cf. CARROLL, *Filosofia da arte*, 2010. Uma apresentação mais detalhada da sua proposta é encontrada nos três primeiros artigos que compõem a segunda parte do seu livro, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (2001), a saber, “Art, Practice and Narrative”, “Identifying Art” e “Historical Narratives and the Philosophy of Art”.

¹⁰¹ Idem, 2010, pp. 278-285.

comunicação no sentido básico, mas a longo prazo manter as atividades do mundo da arte coerentemente relacionadas.¹⁰²

É nessa perspectiva que se encontra o fundamento para tomarmos a arte como uma prática cultural e, conseqüentemente, como uma prática pública. Diante disso, um interessante caminho a seguir, visando a análise dessa estrutura básica de comunicação, é o de nos enveredar pelos pressupostos pragmáticos da linguagem, e no caso dos escritos de artistas, sua capacidade de *performar* significados e situações. Desse modo, a possibilidade de realizar ações (legitimar novas obras de arte) passa inevitavelmente pela consideração das “intenções” do artista e pela recepção ou efeito causado em sua audiência, que no caso é o mundo da arte. A intuição motivadora aqui é que não é possível avançar em uma discussão sobre a definição de arte sob a ótica da filosofia analítica da arte, e especificamente a partir da filosofia de Danto e Carroll, sem que retrocedamos aos primeiros instantes da própria filosofia analítica como análise da linguagem. Do mesmo modo, não podemos tratar de análise da linguagem na filosofia sem recorrer às contribuições de Gottlob Frege à noção de significado, sem contar os tantos recursos fregeanos utilizados por Danto em seus escritos, como a menção aos contextos oblíquos em *A transfiguração do lugar-comum*¹⁰³, ou a diferença entre a dimensão intensional e extensional do conceito de arte encontrados em *Após o fim da arte*¹⁰⁴.

Das muitas contribuições de Frege podemos destacar suas conferências, de 1891 e 1892¹⁰⁵, que apresentam, entre outras coisas, a distinção entre sentido e referência e a noção de força assertórica, bem como seu artigo *Der Gedanke*, de 1918-19, no qual nos oferece um esboço de um princípio do contexto a partir da consideração dos indexicais presentes em determinadas expressões, de que necessitamos “[...] para a correta apreensão do pensamento, do conhecimento de certas circunstâncias que acompanham o proferimento e que servem para expressar o pensamento”.¹⁰⁶ Apesar da ótica semanticista em que as análises de Frege se

¹⁰² “In many respects, the activities or practices of these two groups diverge. And yet, at the same time, they must be linked. For art is a public practice and in order for it to succeed publicly – that is, in order for the viewer to understand a given artwork – the artist and the audience must share a basic framework of communication: a knowledge of shared conventions, strategies, and of ways of legitimately expanding upon existing modes of making and responding. This point is often partially made by saying that the artist is her own first audience; artistic practices must be constrained by the practices of response available to audiences in order to realize public communication. A similar constraint operates with the audience not only to assure communication in the basic sense, but, in the long run, to keep the activities of the artworld coherently related.” (Idem, 2001, p. 66, tradução nossa).

¹⁰³ DANTO, 2005a, p. 263.

¹⁰⁴ Idem, 2010, p. 215.

¹⁰⁵ Cf. “Função e Conceito”, “Sobre o Conceito e o Objeto” e “Sobre o sentido e a referência”, todos presentes em FREGE, Gottlob. *Lógica e filosofia da linguagem*, 2009.

¹⁰⁶ Idem, “O pensamento. Uma investigação lógica”. In: *Investigações lógicas*, 2002, p. 20.

concentram, estas últimas motivarão outras análises mais pontuais em um nível pragmático da linguagem, que seguramente encontrarão sua realização nas *Investigações Filosóficas*¹⁰⁷ de Ludwig Wittgenstein. Além disso, como já foi mencionado aqui, os efeitos dessa obra não se restringiram ao mundo da filosofia da linguagem, muito menos aos círculos analíticos, mas teve, por exemplo, seus efeitos no próprio mundo da arte e da filosofia da arte. É ainda importante notar que o mesmo autor que motivou uma postura antiessencialista na análise do conceito de arte de Morris Weitz, motivou também a via aberta por Danto e companhia – se pensarmos como uma análise pragmática permite considerar elementos contextuais na análise de um determinado objeto ou prática humana.

Wittgenstein, nas *Investigações*, critica o foco exclusivo dado pela tradição filosófica ao aspecto designativo da linguagem¹⁰⁸, passa a considerá-la em seus diversos usos, levando adiante o esboço fregeano acerca da força e do tom das expressões.¹⁰⁹ Diferentemente de sua postura no *Tractatus*, o autor recusa a ideia de isomorfismo entre linguagem e realidade e, afastando-se de Frege, abrindo mão de uma análise e foco na linguagem sob aspectos estritamente formais.¹¹⁰ Sua noção de “jogos de linguagem” é consequência dessas rupturas, pois o uso das expressões nos diversos jogos é composto por elementos que se encontram intrinsecamente relacionados, a saber, o sentido de uma expressão e a forma de seu proferimento (força). Além disso, Wittgenstein passa a considerar outras funções da linguagem que não apenas a designação, mas uma variedade de forças que não necessariamente a assertórica.¹¹¹ Por isso, é comum sustentar, grosso modo, que a mudança de direcionamento entre o *Tractatus* e as *Investigações* é um afastamento de análises de caráter semântico para uma abordagem de aspecto pragmático.¹¹² Pois é no contexto em que as expressões são proferidas que seu significado pode ser encontrado e não mais entendido sob o aspecto de uma certa rigidez semântica.¹¹³

¹⁰⁷ Cf. WITTGENSTEIN, 2009.

¹⁰⁸ Cf. *Ibidem*, § 1-7, 10, 13.

¹⁰⁹ Gottlob Frege, como critério para fundamentar o fato de sua investigação dar exclusividade a expressões declarativas, recorre à noção de força assertórica, na qual residiria toda a pretensão de verdade que há por trás de nossos proferimentos. Para este autor, há uma diferença entre o ato de apreender um pensamento (*Gedanke*), o reconhecimento da verdade de um pensamento, isto é, o julgar, e a asserção, que é a manifestação deste julgamento ou juízo, assim a força assertórica dependerá da forma da expressão. É nesse sentido que Frege estabelece que há ainda uma outra distinção básica, a saber, entre o conteúdo proposicional de uma expressão, isto é, seu sentido, e o tom, a saber, a forma estilística ou retórica associada à expressão. Segundo Penco, o tom “tem, sobretudo, a função de comunicar aquelas intenções dos falantes que não se podem reduzir ao conteúdo cognitivo explícito e direto, mas dependem [...] da relação do falante com as circunstâncias e o auditório.” (PENCO, 2006, p. 129).

¹¹⁰ Cf. OLIVEIRA, 2006, pp. 117-132.

¹¹¹ Cf. WITTGENSTEIN, 2009, p. 19, § 7, e Cf. *Ibidem*, pp. 26-27, § 23.

¹¹² OLIVEIRA, 2006, p. 139.

¹¹³ “O significado de uma palavra é seu uso na linguagem.” (WITTGENSTEIN, 2009, p. 38, § 43).

Ao considerar a linguagem como uma espécie de jogo, um jogo de linguagem, Wittgenstein afirma que podemos “[...] imaginar também que alguém tenha aprendido o jogo sem jamais aprender as regras, ou sem formulá-las”.¹¹⁴ Utilizando um jogo de xadrez como analogia, o autor afirma que a pessoa que aprende um jogo como esse sem o recurso das regras, talvez o “[...] tenha aprendido assistindo a um jogo de tabuleiro bem simples, e foi progredindo para os jogos sempre mais complicados”.¹¹⁵ Quer dizer, em casos envolvendo jogos de linguagem são seus contextos de uso que nos permitem “jogá-los”, mais do que apenas aprender suas regras.¹¹⁶ “A expressão ‘*jogo de linguagem*’ deve salientar aqui que falar uma língua é parte de uma atividade ou de uma forma de vida”.¹¹⁷ Tal estratégia wittgensteiniana visa, entre outras coisas, a superação qualquer tipo de solipsismo, típico da tradição que atribui a constituição do significado das expressões a atos espirituais (intenções privadas). O significado deve, então, ser buscado nas práticas de uma comunidade linguística, nos contextos de sociabilidade, algo que corrobora a afirmação de que a linguagem é uma prática social, um modo de agir no mundo.¹¹⁸ Artificio muito similar ao empreendido por John Austin¹¹⁹, em sua teoria dos atos de fala, que apesar de parecer não ter tido contato com as *Investigações filosóficas* antes de seus cursos em Oxford, apresenta muitas semelhanças com a guinada pragmática wittgensteiniana, inclusive levando alguns a colocar Wittgenstein e Austin em uma espécie de linha sucessória da filosofia da linguagem.

De maneira breve, o que Austin faz é criticar a posição tradicional de considerar apenas a linguagem em seu aspecto descritivo (constativo)¹²⁰, apresentando inicialmente uma distinção entre enunciados constativos e enunciados performativos, em que os primeiros constata/descrevem fatos (ações) e os últimos realizam ações ou parte de ações.¹²¹ No entanto, ao perguntar qual o sentido por trás da afirmação de que *dizer algo é fazer algo*, Austin avança a outro nível da teoria dos atos de fala, considerando todos os enunciados como performativos, e assumindo outra classificação que se ampara na tese de que ao proferirmos algo estamos na verdade elaborando três dimensões distintas de um mesmo ato: um ato locucionário, um ato

¹¹⁴ Ibidem, p. 31, § 31.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ “[A] palavra tem [...] sentido pela maneira como é usada, isto é, de acordo com a função determinada que exerce num jogo de linguagem. Além do uso, não se faz necessário existir, ainda, algo que conceda significação às palavras, nem objetos, nem atos intencionais”. (OLIVEIRA, 2006, p. 146).

¹¹⁷ WITTGENSTEIN, 2009, p. 27, § 23.

¹¹⁸ Ibidem, pp. 152-165.

¹¹⁹ AUSTIN, John L. *How to do things with words*, 1975.

¹²⁰ Ibidem, pp. 01-04.

¹²¹ Ibidem, p. 06.

ilocucionário e um ato perlocucionário.¹²² O que irá nos interessar sobretudo na teoria de Austin é explorar a dimensão convencional por trás de um ato ilocucionário, quer dizer, o ato *ao dizer algo*, a força (ilocucionária) empregada no proferimento¹²³. Mas além disso, a dimensão extra convencional do ato perlocucionário, por meio do qual podemos pensar em como esses mesmos proferimentos produzem “[...] certos efeitos nos sentimentos, pensamentos e ações da audiência, ou do falante, ou de outras pessoas”.¹²⁴

Quando afirmamos que o funcionamento dos atos ilocucionários é convencional, inevitavelmente vem à tona a possibilidade de perguntar acerca da dimensão convencional da linguagem como um todo, ou pelo menos em seu uso, isto é, seu contexto de sociabilidade. Desde o que alguns chamam de segundo Wittgenstein, há uma tentativa de se afastar qualquer tipo de mentalismo que venha a funcionar como fundamento para as atividades humanas, dentre elas, a comunicação. Assim, falar no caráter convencional da força ilocucionária é sugerir que o sucesso da comunicação de uma expressão, evidentemente, depende de uma série de regras a serem dominadas por ambos os sujeitos em uma situação de diálogo. Podemos evocar uma espécie de competência linguística necessária a ambos os falantes para que suas intenções sejam adequadamente transmitidas, ou seja, essa competência “[...] consiste no conhecimento tácito desse conjunto de princípios de boa formação discursiva.”¹²⁵

É, sem dúvida, central o papel do elemento institucional na teoria dos atos de fala de Austin, ao tomarmos a comunicação como uma situação fundada em regras e convenções adquiridas, o que evidentemente se relaciona com a dimensão institucional do “mundo da arte” de Danto, mesmo que à revelia do autor.¹²⁶ Nesse sentido, podemos notar alguma limitação da teoria esboçada por Austin em função dos aspectos convencionais e institucionais, para o tratamento das questões em jogo. Convencionalismo que só parece ser evitado se abrimos alguma exceção para um conteúdo intencional por trás do processo de comunicação entre falante e ouvinte. De modo que uma alternativa seria recorrer à teoria das máximas

¹²² Ibidem, pp. 94-108.

¹²³ Austin distingue “força” de “significado”, lembrando a distinção sugerida por Frege entre “força” e “conteúdo semântico”. “But I want to distinguish *force* and meaning in the sense in which meaning is equivalent to sense and reference, just as it has become essential to distinguish sense and reference.” (Ibidem, p. 100).

¹²⁴ “[...] certain consequential effects upon the feelings, thoughts, or actions of the audience, or of the speaker, or of other persons”. (Ibidem, p. 101, tradução nossa).

¹²⁵ BRANQUINHO et al, 2006, p. 609.

¹²⁶ “[...] classificar candidatos como obras de arte leva-nos a mobilizar um conjunto de reacções à arte que constituem a própria natureza das nossas actividades como espectadores, ouvintes e leitores. Para jogar o jogo, precisamos de dominar o conceito de arte. A função da filosofia analítica da arte, ao reflectir sobre o conceito de arte e ao descrever os seus elementos o mais rigorosamente possível, é certificar-se de que o dominamos.” (CARROLL, 2010, pp. 19-20).

conversacionais de H. Paul Grice¹²⁷, que apesar de manter também uma estrutura dura do ponto de vista do respeito às regras e convenções, considera a existência do significado do falante, para além de uma significação literal das expressões. Mas, no final das contas, como mostra também a análise que Jeffrey Wieand¹²⁸ faz do mundo da arte ou, como ele chama, da instituição arte, a partir da teoria das máximas conversacionais de Grice, esse mesmo mundo da arte (suas produções, e seus escritos que o amparam) também não foge tão completamente de uma estrutura convencional, e por tal razão caberá fazer uma relação até mesmo com a teoria institucional da arte de George Dickie. Quer dizer, pode ser equívoca a ideia de que manifestos e outros escritos de artista, e mesmo suas produções quando de vanguarda, estão para além de qualquer convencionalidade, já que mesmo na estratégia do “repúdio”, apresentada por Noël Carroll, o contato (diálogo) com a tradição existe ainda que em uma relação de negação ou recusa. Considerando também que o indivíduo (artista) que propõe uma nova forma de fazer artístico, e que legitima essa proposta por meio de seus escritos, não é um completo estranho ao universo da prática cultural com o qual quer manter um diálogo, e conseqüentemente, também não é alheio às convenções e instituições deste mesmo mundo.

III

Diante do que foi exposto, e concentrando nossa atenção em escritos de artistas da Arte Conceitual dos anos 1960 e 1970, nossa pesquisa trilhará os três caminhos principais já acima abordados, apesar de que em uma ordem diferente. No capítulo 1, com o intuito de contextualizar os fundamentos teóricos da nossa abordagem, apresentaremos um dos pilares filosóficos em que nossa investigação se fundamentará, a filosofia da arte, e especificamente a de tradição analítica. Assim, apresentaremos a teoria da arte de Arthur Danto, que se caracteriza por uma dimensão essencialista e historicista, e o método das narrativas identificadores, ou narrativismo, de Noël Carroll, e como este contorna as dificuldades inerentes às tendências essencialistas em filosofia da arte. Como tentamos indicar há pouco, Carroll faz o contraponto necessário a Danto, amparando nossas desconfianças em relação à teoria histórico-semântica da arte de Danto, e construindo sua abordagem inspirada, em larga medida, no conceito de “mundo da arte”. Desse modo, abordaremos a ideia de um essencialismo em filosofia da arte como uma estratégia que descredencia, desemancipa, a própria prática artística, tal como o

¹²⁷ GRICE, H. P. “Lógica e Conversação”. In: DASCAL, Marcelo (org.). *Fundamentos Metodológicos da Linguística. Vol. IV*, 1982; e, Cf. Idem, *Studies in the Way of Words*, 1989.

¹²⁸ WIEAND, Jeffrey. “Putting Forward a Work of Art”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983.

próprio Danto evidencia. Nesse sentido, a ideia de utilizar tais autores como guia para nossa discussão se justifica pela importância atribuída à historicidade das obras de arte em suas respectivas teorias ou métodos, porque estão inseridos em uma discussão filosófica sobre a arte que leva em conta fundamentalmente aspectos contextuais da obra de arte, e pelo lugar de destaque que ambos os autores, mas principalmente Carroll, dão à produção e recepção das obras, compondo assim um espectro específico na filosofia da arte do século XX.

No capítulo 2, depois de apresentado o cenário filosófico sobre a arte, voltaremos nossa atenção para alguns aspectos da filosofia da linguagem comum desenvolvida por filósofos analíticos. Assim, será defendida a hipótese de que o conceito de obra de arte sob o viés historicista e sua legitimação proporcionada pelos escritos de artista são melhores analisados se considerarmos a dimensão performativa da linguagem. A dimensão historicista envolve aspectos contextuais que esbarrariam em limites de uma abordagem que não fosse a pragmática, e os escritos de artista, para atuar não como mero transmissor de significados, mas sim como um instrumento doador e produtor de realidade, demanda uma análise baseada nos meandros da performatividade. O escrito de artista não apenas descreve o trabalho do artista, nem as etapas de sua produção, mas funciona como uma narrativa histórica que doa status artístico à obra de vanguarda e permite ao público identificar narrativamente essa novidade artística. Nesse sentido, buscaremos elementos que nos permitam analisar com mais segurança o mundo da arte como uma comunidade comunicacional ou dialógica, com regras e procedimentos específicos. Para tal, como ficou claro logo acima, recorreremos a dois autores principais dentro do que hoje já é considerada uma teoria pragmática clássica, John Austin e H. Paul Grice, detalhando suas respectivas teorias, comparando-as, para em seguida lidarmos com a questão sobre o que significa dizer que a arte é uma instituição. E, conseqüentemente, apoiarmo-nos na hipótese de que comunidades artísticas devem ser entendidas como comunidades discursivas.

Por fim, no capítulo 3, buscaremos perceber como os escritos de artista funcionaram dentro de um movimento específico no mundo da arte, nesse caso a Arte Conceitual. Para isso, inicialmente, apresentaremos possíveis categorizações da Arte Conceitual, principalmente, tomando como base Peter Osborne¹²⁹, Lucy Lippard¹³⁰ e Tony Godfrey¹³¹, para pensar como a Arte Conceitual pode ser entendida a um só tempo como filha e negação do Modernismo. A partir disso, após elencarmos suas principais formas de apresentação e pontuarmos o tipo

¹²⁹ OSBORNE, Peter. *Conceptual art*, 2002.

¹³⁰ LIPPARD, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, 2001.

¹³¹ GODFREY, Tony. *Conceptual art*, 1998.

específico de fenômeno conceitual que interessa a nossa investigação, aqueles que exploraram a palavra e o signo como contraponto à ideia da visualidade como propriedade fundamental da arte, consideraremos o contexto em que os escritos de artistas conceituais ocorreram. Se os escritos de artista têm uma função política, isso de algum modo se manifesta na aquisição de autonomia por parte do artista, e esse exercício foi favorecido pelas diversas revistas de artistas que funcionaram como foro ideal para a expressão desse discurso artístico. Concentraremos nossa atenção em determinadas revistas que serviram para o desenvolvimento de algumas das principais concepções de Arte Conceitual, como aquela elaborada por Lucy Lippard & John Chandler, em *A desmaterialização da arte*¹³², publicada na *Art International*, em 1968. Ainda nesse mesmo espectro se enquadra a definição conceitualista que Sol LeWitt apresenta em *Parágrafos sobre Arte Conceitual*¹³³, em 1967, nas páginas da *Artforum*. O caso de LeWitt é mais interessante aos nossos propósitos porque já se trata do fenômeno que nos interessa, escritos de artistas, assim como o texto de Joseph Kosuth¹³⁴, *A arte depois da filosofia*, publicado na *Studio International*, em 1969. Este último, ao lado do editorial¹³⁵ do coletivo britânico *Art & Language*, publicado na primeira edição de seu periódico *Art-Language*, serão nossos dois exemplos de escritos de artistas a serem analisados. Nesse sentido, nosso objetivo é identificar elementos que nos permitam afirmar o escrito de artista na Arte Conceitual como dispositivo poético-conceitual, especificando seus usos e possibilidades de atuação, de modo a permitir ao artista uma autonomia no tratamento das questões acerca da natureza da arte, e o estabelecimento de uma legitimação de sua prática, caracterizando o que podemos chamar de um processo de recredenciamento da arte pelas mãos do próprio artista, e não pelas do filósofo.

¹³² LIPPARD, L. & CHANDLER, J., *A desmaterialização da arte*, 2013.

¹³³ LEWITT, Sol. *Parágrafos sobre arte conceitual*, 2014a.

¹³⁴ KOSUTH, Joseph. *A arte depois da filosofia*, 2014

¹³⁵ ART & LANGUAGE. *Arte-linguagem*, 2014.

1 DEFINIÇÕES, HISTÓRIAS E NARRATIVAS NA FILOSOFIA DA ARTE

*A novidade veio dar à praia
Na qualidade rara de sereia
Metade o busto de uma deusa maia
Metade um grande rabo de baleia*
(*A novidade*, Gilberto Gil, Bi Ribeiro, Herbert Vianna e João Barone)

Ao longo do século XX, a estética analítica concentrou sua atenção em um problema específico, a definição de arte. Tal questão pareceu coincidir com a situação das próprias artes, em especial as artes visuais, quando suas produções assumiram definitivamente uma natureza vanguardista, e, conseqüentemente, as novas obras que eram produzidas passavam a ter seu estatuto artístico colocado em xeque. Nesse sentido, podemos identificar pelo menos dois momentos principais nesse panorama artístico do século XX: um primeiro momento do século preenchido com o que Peter Bürger¹ caracterizou como movimentos históricos de vanguarda, exemplificados pelo dadaísmo, surrealismo, etc.; e, a partir da segunda metade do século, tendo seu ponto de ebulição nos anos 1960, alguns fenômenos artísticos denominados pelo mesmo autor como neovanguardas – entraria nesse escopo boa parte daqueles movimentos que surgem como uma reação ao maneirismo em que, supostamente, teria se transformado parte do expressionismo abstrato nas artes visuais.

Além disso, é curioso notar que a análise filosófica encontrou um terreno fértil para seus empreendimentos diante da urgência de determinar a essência da obra de arte que caracterizou também em parte o século XX. Chegando ao ponto de alguns autores considerarem que a teoria passa a desempenhar um papel fundamental ao tratar dos processos de transição histórica de forma mais incisiva. Para Noël Carroll, “[...] a tarefa da estética analítica moderna, na verdade, tem sido a de fornecer os meios para identificar as produções revolucionárias da vanguarda como obras de arte”.²

O que chamamos de versão analítica da filosofia da arte pode se identificar com dois momentos anteriores dentro da filosofia e teoria da arte. Por um lado, nós a associamos à tradição crítica britânica, que pode ser reconstruída até David Hume e os teóricos do gosto do século XVIII³, por outro lado, a autores que se identificam com uma teoria e crítica de arte

¹ BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*, 2012.

² “[...] the task of modern analytic aesthetics has really been one of providing the means for identifying the revolutionary productions of the avant-garde as artworks”. (CARROLL, N. “Identifying art” In: *Beyond aesthetics: philosophical essays*, 2001, p. 84, tradução nossa).

³ Cf. DICKIE, George. *Introdução à Estética*, 2008, pp. 24-51.

modernista, e prepararam o terreno a uma narrativa alternativa ao que Arthur Danto chamou de narrativa vasariana da história da arte, como Roger Fry e Clive Bell.⁴ Nessa tentativa de reconstituição conseguimos manter, ao mesmo tempo, uma coerência metodológica ao mencionarmos autores de uma mesma tradição, e uma unidade teórica quanto ao interesse comum a todos esses autores em questões estéticas ou voltadas ao âmbito artístico.

1.1 ESSENCIALISMO, ANTIESSENCIALISMO E ADIANTE

Ao falarmos de uma essência da arte, pelo menos no âmbito da filosofia analítica, temos em mente um tipo específico de definição, aquela chamada de real ou essencial. Um modo de definir um determinado conceito a partir do estabelecimento das condições necessárias e suficientes de aplicação desse conceito. Por condições necessárias entendemos aquelas propriedades que um objeto ou prática deva possuir, necessariamente, para que possa cair sob um determinado conceito, e por condições suficientes aquelas propriedades que tal objeto ou prática deva possuir de maneira idiossincrática, ou seja, propriedades que somente nos objetos ou práticas que caem sob o conceito em questão possamos encontrar. Nesse sentido, como já o fizemos na Introdução, podemos dividir a discussão sobre a definição de arte em três momentos: um primeiro essencialismo, um período antiessencialista e um essencialismo tardio.

Nessa classificação, adotamos uma solução muito comum, e em parte questionável, entre boa parte dos autores da estética analítica, no que diz respeito ao primeiro estágio apontado, ou seja, o primeiro essencialismo. Tal alternativa é identificar todas as abordagens teóricas anteriores à década de 1950, nas artes (curiosamente, pluralizadas) como uma tentativa de se apresentar condições necessárias e suficientes do conceito arte. Assim, tanto a teoria da imitação “platônico-aristotélica”, como a prototeoria das emoções em D. Diderots, ou o texto sobre o que é arte de L. Tolstói⁶, ou ainda as teorias formalistas de teóricos russos da literatura, como R. Jakobson, seriam possíveis tentativas de se apresentar uma definição essencial de arte.⁷ No entanto, apesar de adotarmos tal taxonomia, não deixaremos de perceber algumas incongruências no modo em que essa generalização é feita.

⁴ Cf. DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, 2010, pp. 58-64; e DICKIE, 2008, pp. 88-96.

⁵ Cf. DIDEROT, D. “Paradoxo sobre o Comediante” In *Obras II – Estética, poética e contos*, 2000.

⁶ Cf. TOLSTÓI, L. *O que é arte?*, 2016.

⁷ Cf. DICKIE, G. *Introdução à Estética*, 2008; ou, CARROLL, N. *Filosofia da arte*, 2010; ou, ainda, DAVIES, S. *The Philosophy of Art*, 2006.

Inicialmente, o que salta aos olhos é a inclinação em colocar diferentes projetos teóricos, voltados a distintas práticas artísticas, dentro de um mesmo espectro conceitual definidor, apesar de entendermos que uma definição de arte deva ser geral o bastante para dar conta de formas artísticas tão diversas. Por outro lado, chama atenção ainda algo como um anacronismo metodológico em relação ao que se convencionou chamar de definição essencial, já que é difícil acreditar que Tolstói tinha a pretensão de estabelecer condições necessárias e suficientes ao conceito de arte, ou até mesmo que Platão, por mais influenciado que estivesse por Sócrates e sua busca por um enunciado definidor nos seus primeiros diálogos, como no *Hípias Maior*, tivesse a mesma pretensão definidora em sentido estrito. Além de podermos ser mais incisivos ao afirmar que a pergunta sobre o que seja a arte ser uma questão típica do século XX, motivada em grande medida pelo Modernismo. Entretanto, se formos utilizar a medida do anacronismo metodológico como filtro acerca do que devemos evitar, boa parte das tentativas de classificação que foram elaboradas por filósofos da arte caíam por terra, começando por Hegel, pois essa parece ser uma dificuldade natural desse tipo de recurso teórico. Na melhor das hipóteses, o que poderíamos atribuir às teorias dita essencialistas é que em todas elas havia o estabelecimento de uma condição necessária, já que, dificilmente, antes do século XX tenha surgido a necessidade de distinguir obras ou práticas artísticas de outras coisas não artísticas que compõem o cotidiano, e esta é justamente a função de uma condição suficiente. Em uma palavra, uma definição essencial de arte nem sempre fora urgente no mundo da arte.

Uma definição do que seja arte precisa dar conta do momento na história da arte em que não mais seja possível discernir o que é e o que não é arte de modo imediato e evidente. Uma definição desse tipo, portanto, só passa a ter serventia nos momentos em que o mundo artístico passa a lidar com obras ou práticas artísticas contestadas, e as práticas artísticas do século XX pareciam se encontrar exatamente nesse estado de emergência e de contestação. Assim, motivado tanto por vanguardas históricas, como fez o dadaísmo, quanto pelos movimentos da segunda metade do século XX – arte conceitual, arte pop e minimalismo –, tal estado de questionamento em relação ao estatuto artístico de determinadas produções, se por um lado carece de uma definição que garanta condições necessárias e suficientes, por outro motivou o abandono dessa mesma tarefa. “A vanguarda dos anos 1960 estava interessada em superar a lacuna entre vida e arte. [...] Contudo, quando a década chegou ao final, restava muito pouco do que, anteriormente, qualquer um teria considerado parte do conceito de arte.”⁸ Nesse

⁸ DANTO, A. *O abuso da beleza*, 2015, p. XVII. Curiosamente, Danto recorre, em relação às vanguardas dos anos 1960, a um argumento idêntico ao que Peter Bürger utiliza para caracterizar as vanguardas históricas do início do

caso, em alguma medida, foi o estado em que se encontrara a arte até meados do século XX que motivou o segundo estágio que nomeamos como antiessencialista, o qual tem em Morris Weitz um de seus principais representantes.⁹

Em 1956, Weitz¹⁰ apresentou seu neowittgensteinianismo ao rejeitar a hipótese de uma teoria baseada em condições necessárias e suficientes ao conceito de arte, pois tais condições seriam inúteis dado o caráter não estático das formas artísticas, mas, sim, historicamente mutável. A partir disso, caberia ao teórico da arte apenas elucidar as condições de uso do conceito de arte, substituindo, desse modo, a tendência que até então se concentrara na pergunta “o que é arte?”. Segundo Weitz, há uma incompatibilidade fundamental ou impossibilidade lógica entre permitir a novidade e a criatividade nas artes, de um lado, e declarar as propriedades definidoras de uma obra de arte, de outro. Assim, sob um espectro wittgensteiniano, pelo menos aquele que encontramos principalmente nas *Investigações filosóficas*¹¹, Weitz recorreu tanto à noção de “semelhança de família” – que funcionaria como um recurso para encontrar uma rede de similaridades entre coisas que, apesar de radicalmente diferentes, ainda poderiam ser caracterizadas como fazendo parte de uma mesma atividade –, como à noção de “conceito aberto”, para caracterizar estritamente a natureza do conceito “arte”.

Um conceito é aberto quando as condições da sua aplicação são emendáveis e corrigíveis, isto é, quando se pode imaginar ou alcançar uma situação ou um caso que requeira algum tipo de decisão da nossa parte para alargar o uso do conceito, de modo a abrangê-lo, ou para fechar o conceito e inventar um conceito novo, que permita lidar com o novo caso e a sua propriedade. Quando se podem fixar condições necessárias e suficientes para a aplicação de um conceito, o conceito é fechado. Todavia, isto só pode acontecer na lógica e na matemática, onde os conceitos são construídos e completamente definidos.¹²

Para Weitz, seriam os artistas que se encarregariam de contribuir para o caráter expansivo e mutável da atividade artística por meio de sua inesgotável imaginação e criatividade. Entretanto, se por um lado a tese da arte como um conceito aberto demonstra certa economia argumentativa, preservando os esforços e malabarismos conceituais, supostamente,

século XX, que se caracterizaram justamente pela crítica que fazem ao afastamento da arte burguesa em relação à práxis vital. Cf. BÜRGER, 2012, pp. 92-104.

⁹ É importante mencionar que apesar de ser o mais renomado e conhecido, Weitz não foi o único antiessencialista entre as décadas de 1940 e 1950. Entre outros nomes que merecem destaque vale citar: GALLIE, W. B. “The Function of Philosophical Aesthetics” In *Aesthetics and Language*, edited by William Elton. Oxford, 1954. pp. 13–35; ZIFF, Paul. “The Task of Defining a Work of Art.” *Philosophical Review* 62.1 (January 1953): 58–78; e KENNICK, William E. “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?” *Mind* 67 (July 1958): 317–334.

¹⁰ WEITZ, M. “O papel da teoria na estética” In: D’OREY, C. *O que é arte? A perspectiva analítica*, 2007. (pp. 61-77).

¹¹ Cf. WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*, 2009.

¹² WEITZ, 2007, p. 69.

desnecessários de teóricos e filósofos da arte, por outro lado, essa seguramente não seria a maneira mais adequada de lidar com uma teoria em função do surgimento de fatos novos não previstos, segundo Arthur Danto – para aproveitar uma comparação feita por Weitz entre um conceito no âmbito das artes e um conceito lógico e matemático, para o qual definições seriam da ordem dessas últimas áreas e não do âmbito artístico.

Em seu texto inaugural em filosofia da arte, de 1964, *O mundo da arte*¹³, Danto apresenta uma distinção entre o que chama de TI (Teoria da Arte como Imitação) e o que reúne sob o termo TR (Teoria da Arte como Realidade), cada qual concebendo a atividade artística de um ponto de vista específico. A TI baseada na tradicional teoria mimética platônico-aristotélica, e a TR inspirada nas contribuições de Clive Bell, Roger Fry e Clement Greenberg. Mesmo diante das vantagens da TR para lidar com produções da vanguarda do século XX, Danto sugere que apesar da TI não ter alcançado sucesso em estabelecer uma condição suficiente para o conceito de arte, ela foi satisfatória em explicar boa parte dos “fatos” no mundo da arte até o final do século XIX.

Nesse sentido, Danto faz uma comparação entre as teorias do mundo da arte e o modo como são tratadas teorias pela filosofia da ciência, pois por mais que surjam novos fatos científicos que a teoria, ou o paradigma, em voga não estivesse preparada para explicar, dificilmente essa teoria seria imediatamente descartada. Isso porque sua substituta precisaria não só explicar o fato novo, mas também explicar tudo o que a antiga teoria explicara até então.¹⁴ Diante disso, uma alternativa seria que talvez pudéssemos simplesmente encontrar hipóteses auxiliares para a definição essencial da arte como imitação, ou, de modo a utilizar uma nomenclatura menos problemática, da arte como representação. Dito isso, o primeiro passo para essa reabilitação da teoria representacional seria reconhecer que estávamos buscando as propriedades erradas para se estabelecer as ditas condições necessárias e suficientes da arte.

Vale ressaltar que, para Noël Carroll, a teoria neowittgensteiniana baseada nas semelhanças de família é ineficiente não por impedir a possibilidade de uma definição essencial de arte, mas por ser excessivamente inclusiva. Carroll alude à obra de Marcel Duchamp, *In Advance of a Broken Arm*¹⁵, uma pá de neve alçada à categoria de arte, como muitos de seus *ready-mades*, para indicar esse caráter por demais inclusivo daquela teoria, dado que a obra de Duchamp mantém uma série de semelhanças para com uma pá de neve qualquer que pode ser adquirida em uma loja de materiais de construção. Na crítica de Carroll, ao fim e ao cabo, todas

¹³ DANTO, A. “O mundo da arte” In: D’OREY, C. *O que é arte? A perspectiva analítica*, 2007. (pp. 79-99).

¹⁴ *Ibidem*, pp. 81-82.

¹⁵ Ver figura 1.

as coisas parecem compartilhar alguma semelhança entre si, basta fazer uma pequena classificação das qualidades que determinados objetos ou práticas possuem. De todo modo, mesmo que nosso novo exemplar de uma pá de neve passasse a figurar nas galerias de arte como objeto com status artístico, tal qual *In Advance of a Broken Arm*, ainda restaria que para tal situação vir a acontecer, precisaríamos mais do que um método baseado em semelhanças de família. Segundo Carroll, isso demandaria “[...] o que Danto chama de um ‘pano de fundo teórico’”¹⁶, ou atmosfera de teoria ou história da arte, que nos permitiria perceber as conexões e relações não visíveis ou manifestas. Nesse sentido, Danto sustenta que

[o] uso do conceito de família para designar esse cruzamento de propriedades fenotípicas é muito mal escolhido, porque os membros de uma família, quer se pareçam muito ou pouco, devem ter obrigatoriamente afiliações genéticas comuns que explicam suas 'semelhanças de família'. [...] E a injunção 'olhe e veja' traz implicações desafortunadas, pois dá a entender que o problema da definição pode ser apenas uma questão de aptidões recognitivas.¹⁷

FIGURA 1 - MARCEL DUCHAMP, IN ADVANCE OF A BROKEN ARM, 1915.



¹⁶ “[...] what Danto calls a ‘background of theory.’” (CARROLL, 2001, p. 80, tradução nossa). Além de apontar para o que entendeu ser a ineficiência da teoria das semelhanças de família, Carroll, percebeu que tal teoria deixou um legado produtivo, a saber, o neowittgensteinianismo abriu um precedente para pensarmos em teorias da arte que deem conta de identificar obras de arte em contraste com outros objetos e práticas cotidianas externas ao mundo da arte, sem que precisemos recorrer ao modelo das definições essenciais ou reais. É nessa esteira, inclusive, que Carroll desenvolverá seu método das narrativas identificadoras, como veremos.

¹⁷ DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum*, 2005a, pp. 105-106.

É justamente sobre a “pá de neve” de Duchamp, mencionada acima, que Arthur Danto, no primeiro capítulo de *A transfiguração do lugar-comum*¹⁸, desenvolve uma crítica à abordagem em teoria da arte que reduziu ao domínio institucional o estabelecimento do estatuto artístico de uma obra. Inicialmente, Danto descreve um de seus muitos experimentos mentais ao imaginar uma exposição composta por pinturas visualmente idênticas, porém com títulos distintos – eram todas telas cobertas de tinta vermelha. Entretanto, dois itens dessa coleção nos chamam atenção. O primeiro objeto “[...] não é propriamente uma obra de arte, mas uma simples tela preparada com uma base de zarcão, na qual Giorgione, se tivesse vivido o suficiente, teria pintado sua obra-prima não realizada, *Sacra conversazione*”.¹⁹ O outro item também não é uma obra de arte, mas “apenas” uma superfície qualquer pintada casualmente com zarcão, uma substância utilizada com ação anticorrosiva – tratando-se aqui de um mero artefato do cotidiano. Dado esse panorama, deparamo-nos com um dos visitantes da exposição, um artista chamado J., que se mostra, de algum modo, indignado com o fato de podermos atribuir o estatuto artístico a todas as telas vermelhas, intencionalmente, elaboradas como uma obra de arte e não à tela vermelha considerada “um mero artefato”. Nesse sentido, segundo Danto, “[...] J produz um trabalho idêntico ao [...] simples retângulo de tinta vermelha, e asseverando que sua pintura é uma obra de arte exige que eu a inclua na minha mostra, o que faço com prazer”²⁰.

Duchamp declarou que uma pá de neve era uma obra de arte e ela passou a ser [...]. Admito que J tem o mesmo direito, e então que a superfície vermelha é obra de arte e a faz cruzar triunfalmente a fronteira como se tivesse resgatado uma raridade. [...] A natureza da fronteira é filosoficamente obscura, apesar do sucesso da investida de J.²¹

O exemplo fictício de Danto e a equivalência com o contexto artístico do início do século XX, quando Duchamp apresentou ao mundo uma série de *ready-mades*, entre 1913 e 1917, permite-nos voltar a pensar na Teoria Institucional da Arte²², que apesar de permitir justificar *por que* a obra de Duchamp, *Fountain*²³, passou de mero artefato cotidiano à condição de obra de arte, parece falhar em explicar *como* se deu a ultrapassagem dessa “filosoficamente obscura fronteira”. Podemos até afirmar que Duchamp tinha alguma autoridade para que seu

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, p. 34. Giorgione (Giorgio Barbarelli da Castelfranco) foi um pintor do Renascimento italiano, que viveu entre c. 1447 a 1510.

²⁰ Ibidem, pp. 34-35.

²¹ Ibidem, p. 37.

²² Sobre a Teoria Institucional trataremos ainda com mais detalhes tanto neste capítulo, quanto no seguinte.

²³ Ver figura 2.

discurso conseguisse fazer com que as pessoas olhassem para um urinol e vissem uma obra de arte, apesar de ter havido uma razoável lacuna de tempo entre a proposição da obra e sua respectiva aceitação pela comunidade artística. Assim, segundo Danto “[...] o objeto foi recusado pelo comitê organizador da mostra, que argumentou que qualquer peça de arte seria aceita, o problema é que aquilo não era arte”²⁴. Diante disso, perguntamo-nos de que outra maneira esse efeito transfigurador do objeto cotidiano seria possível senão a partir do lugar institucional ocupado pelo artista? Ou, de modo inverso, como se daria tal efeito transfigurador se não fosse por meio da recepção de algum ator que ocupasse ou desempenhasse um determinado papel institucional na arte?

FIGURA 2 - MARCEL DUCHAMP, FOUNTAIN, 1917.



²⁴ DANTO, A. *Andy Warhol: Arthur Danto*, 2012, p. 78.

1.2 INTERPRETAÇÃO, METÁFORA E CONTEXTO NO MUNDO DA ARTE

Para responder tais questões Danto desenvolveu uma teoria da arte de orientação semântica, que apresenta seu primeiro esboço no artigo *O mundo da arte*²⁵. Tal publicação, que teve um papel fundamental na retomada das definições essenciais na filosofia da arte depois da desilusão neowittgensteiniana, foi motivado, segundo o próprio autor, pelos desenvolvimentos no cenário artístico nova-iorquino, e mais especificamente por uma exposição, um autor e uma obra em especial, que ocorrera no mesmo ano em que fora escrito o artigo. A galeria em que ocorrera tal exposição é a *Stable Gallery*²⁶, em Nova Iorque, e a obra eram as *Brillo Box*²⁷, apresentadas por Andy Warhol, em 1964, que consistiam em uma pilha de réplicas de caixas de uma esponja de aço muito comum nas prateleiras dos supermercados. Em vez de utilizar caixas de papelão como no original, Warhol optou por reproduções em madeira e aplicou uma impressão serigráfica com as marcantes cores azul e vermelho sobre fundo branco. A oportunidade que Danto viu nessa exposição foi a mesma que motivou a curiosa diversidade de experimentos mentais que o autor nos apresenta ao longo de *A transfiguração do lugar-comum*, discutir a tensão e a diferença existente entre uma obra de arte e um objeto exatamente idêntico a ela, porém sem ter o mesmo status artístico, mas possuindo a condição de um artefato da realidade cotidiana.

A indagação sobre a definição de arte fazia parte da filosofia desde o tempo de Platão. Mas Andy nos obrigou a repensar a questão de modo inteiramente novo. O novo formato da antiga questão era a seguinte: dados dois objetos de aparência exatamente igual, como é possível que um deles seja uma obra de arte e o outro, apenas um objeto comum?²⁸

²⁵ DANTO, 2007.

²⁶ Em sua primeira exposição na *Stable Gallery*, em 1962, antes mesmo de apresentar suas caixas de *Brillo*, Warhol apresentou sua primeira centena de Latas de sopa Campbell, na qual encontramos já o elemento que marcaria toda a sua obra nas artes visuais, a repetição ou produção em série de emblemas de uma suposta igualdade presente na cultura estadunidense. “Warhol chamou a atenção de Eleanor Ward, proprietária da *Stable Gallery*, localizada num antigo estábulo na 58th Street oeste, perto da Seventh Avenue. Eleanor pediu a Emile de Antonio, conselheiro artístico de Warhol, que a levasse ao ateliê de Andy. Lá chegando fez uma proposta: se Warhol pintasse um retrato de sua nota da sorte, uma cédula de um dólar, ela patrocinaria uma exposição do pintor em novembro daquele ano.” (DANTO, 2012, p. 61).

²⁷ Ver figura 3. Sobre a obra de Warhol, além do já citado DANTO, *Andy Warhol: Arthur Danto*, 2012; ver também DANTO, “BLAM! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance, 1958-1964” In: *The state of the art*, 1987; e, DANTO, “O filósofo como Andy Warhol”. *Revista Ars* 4, 2004.

²⁸ DANTO, 2012, p. 92.

FIGURA 3 - ANDY WARHOL, BRILLO BOX, 1964.



Em *O mundo da arte*, Danto defende que uma teoria da arte tem tanto a função de estabelecer a distinção entre arte e o restante das coisas da realidade, como tornar possível a própria arte. É nesse artigo em que o autor apresenta pela primeira vez sua célebre noção de “mundo da arte”, ao dizer que: “[v]er uma coisa como arte requer algo que o olhar não pode desprezar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”.²⁹ Vemos, portanto, duas tendências fundamentais na teoria de Danto já nessa passagem: primeiramente, a preocupação em estabelecer o papel da *teoria* na definição de arte – que nomearemos aqui como a dimensão semântica de sua filosofia da arte –, a qual será novamente objeto de investigação de Danto, principalmente, em *A transfiguração do lugar-comum*; em segundo lugar, notamos também o cuidado de Danto em especificar o lugar ocupado pela história da arte no estabelecimento dessa definição, questão esta que terá seu devido desenvolvimento, primeiramente, no artigo *O fim da arte*³⁰, de 1984, em seguida, de modo mais sistemático, em *Após o fim da arte*³¹, de 1997.

Nesse sentido, percebemos que Danto desenvolveu uma filosofia da arte estruturada em duas posições teóricas fundamentais: o essencialismo e o historicismo. No que diz respeito ao seu essencialismo, em *A transfiguração do lugar-comum*, Danto estabelece duas condições necessárias em sua definição real (essencial) da arte, a saber, “ser sobre alguma coisa”

²⁹ DANTO, 2007, p. 92.

³⁰ DANTO, A. “O fim da arte” In *O descredenciamento filosófico da arte*, 2014.

³¹ Idem. *Após o fim da arte*, 2010.

(*aboutness*) e “incorporar um sentido” (*embodiment*), que podem ser resumidas na expressão “significados incorporados” (*embodied meanings*).³² “*Aboutness* e *embodiment* foi o mais longe que eu fui em *A transfiguração do lugar-comum*”³³. Para isso, no decorrer dessa mesma obra, ele lança mão de algumas outras estratégias semelhante ao experimento mental envolvendo a exposição de telas vermelhas com que inicia seu livro. Dessa vez, alude a um conto de Jorge Luís Borges, *Pierre Menard, Autor do Quixote*³⁴, por meio do qual Danto pensa mais uma vez a relação entre indiscerníveis, neste caso entre a obra literária de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*, e um fictício romance exatamente idêntico escrito por um escritor igualmente fictício chamado Pierre Menard, que no ato de escrever o seu *Quixote*, supostamente, desconhecia completamente a existência do seu *Doppelgänger*. Se o *aboutness*³⁵, como condição necessária para que algo seja entendido como arte, já era emanado a partir da exposição de telas vermelhas já que era o que nos permitia diferenciá-las, neste caso é o papel da história que se torna relevante. No final das contas, o que a estrita semelhança entre o texto de Cervantes e o de Menard nos permite perceber é que existem aspectos contextuais muito mais eficazes para se definir que algo é arte do que meros critérios perceptíveis, pois “[...]os objetos não trazem suas histórias inscritas em suas superfícies”³⁶.

Um exame atento da relação entre sua obra e a de Cervantes traz à luz uma série de interessantes conexões entre a identidade de uma obra e seu tempo, lugar e procedência, tanto mais que nem o estilo nem o tema de Menard podem ser identificados fazendo-se total abstração da história.³⁷

O argumento lógico segundo o qual se *a* não é idêntico a *b* deve existir uma propriedade F de modo que *a* é F mas *b* não é F não exige que F seja uma propriedade

³² É digno de nota o fato de que Danto, em um de seus últimos livros, *O abuso da beleza*, numa tentativa de reorganizar os passos dados ao longo de seu pensamento, identificará essas propriedades presentes na obra de arte exatamente como traços semânticos, em contraste aos traços pragmáticos, como possuir beleza, sublimidade e etc. (Cf. Idem, 2015a, p. XIX). O livro em questão pode ser entendido como um terceiro momento de sua filosofia da arte, que conta ainda com uma ontologia da obra de arte em *A transfiguração* e uma história filosófica da arte em *Após o fim da arte*. (Cf. Ibidem, p. 15). Vale ressaltar ainda que Danto recorre à expressão *embodied meaning* no Prefácio à edição brasileira de *A transfiguração do lugar-comum* (Idem, 2005a, p. 18), em que a tradutora optou por traduzir a expressão como “significados corporificados”, além de recorrer à expressão também no seu último livro *What art is* (Idem, 2013). Optamos pela tradução “significados incorporados” porque pensamos ser mais adequado à proposta do autor que muitas vezes se refere ao fato do significado ser *embodied na* ou *pela* obra de arte. Além de distinguir de propostas de outros autores que entendem o processo de corporificação muito mais próximo das artes do corpo ou da performance, como é o caso de Erika Fischer-Lichte (2017).

³³ “Aboutness and embodiment was as far as I got in the *Transfiguration of the Commonplace*”. (Idem, *The End of Art: A Philosophical Defense*, 1998, p. 130, tradução nossa).

³⁴ BORGES, J. L. “Pierre Menard, Autor do Quixote” In: *Ficções*, 2013. (pp. 34-45).

³⁵ “Argumento que aquela superfície vermelha em defesa da qual ele pintou *Sem título* [título atribuído por J à sua tela vermelha] tampouco trata de nada, mas *isso* porque é uma coisa, e as coisas, como classe, não têm um 'sobre-o-quê' [*aboutness*] exatamente porque são coisas. *Sem título*, em contraposição, é uma obra de arte, e as obras de arte, conforme demonstra minha exposição, geralmente dizem respeito a algo”. (DANTO, 2005a, p. 36).

³⁶ Ibidem, p. 87.

³⁷ Ibidem, p. 81.

perceptiva. [...] Saber que há uma diferença pode influir na maneira como olhamos duas obras, e até no modo como reagimos a elas, mas a diferença não precisa estar necessariamente na maneira como as vemos.³⁸

Apesar da busca de Danto em *A Transfiguração do lugar-comum* ser por uma definição essencial da arte baseada em uma tese semântica, como fica evidente desde o início do livro, já conseguimos identificar *links* para o desenvolvimento de uma filosofia da história da arte ou uma história filosófica da arte que aparece como marca no segundo momento de sua filosofia. Para Danto, essa conexão com uma perspectiva histórica se dá, principalmente, em função da relação causal necessária que deve existir entre uma obra de arte e seu autor, e como essa mesma causalidade se relaciona ao fato de que o mundo “precisa estar preparado” para certas coisas (obras ou performances). É Heinrich Wölfflin³⁹ que se faz presente nesse momento da narrativa de Danto de modo a fundamentar essa resposta parcialmente histórica à questão sobre o que funciona como condição de possibilidade para um objeto ou performance artística. Na perspectiva histórica de Wölfflin, “[...] algumas obras simplesmente não podiam ser integradas ao mundo da arte em determinados períodos da história, embora objetos idênticos a obras de arte pudessem ter sido feitos nessas mesmas épocas”⁴⁰.

Essa insuficiência do exame sensorial para identificarmos um objeto ou performance como obra de arte nos permite afirmar a existência de um tom antiestético na filosofia da arte de Danto.⁴¹ Tal postura parece ser amparada por uma crítica feita por George Dickie⁴² à noção de atitude estética entendida como experiência adequada ao apreciarmos uma obra de arte.

³⁸ Ibidem, pp. 86-87.

³⁹ Cf. WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, 2015.

⁴⁰ DANTO, 2005a, pp. 87-88.

⁴¹ Segundo Danto, apesar do fato de uma coisa ser uma obra de arte fazer alguma diferença estética em nossa avaliação, a diferença estética depende de uma definição de arte para que tenha algum efeito ou pertinência. “Portanto, a estética não pertence à essência da arte” (Idem, “A apreciação e a interpretação de obras de arte”. In: *O descredenciamento filosófico da arte*, 2014, p. 66). O sentido de um antiesteticismo presente no pensamento de Danto fica claro diante da seguinte passagem: “Na verdade, o entendimento estético de obras de arte pode estar muito mais perto de uma ação intelectual do que um modo de estimulação sensorial ou de paixão, pelo menos ao lidar com obras de arte.” (Ibidem, p. 65). Apesar dessa postura claramente antiestética, Danto relativizará sua posição em *O abuso da beleza*, ao considerar que talvez a estética tivesse exercido algum papel no lugar que as caixas de *Brillo* de Warhol alcançaram no mundo da arte. (Cf. Idem, 2015, p. 04). No entanto, é pertinente reconstruir esse antiesteticismo presente na filosofia de Danto até certo ponto, dado a sua presença naquele fenômeno artístico que funcionou como rastro de pólvora até a arte pop de Warhol, a saber, os *ready-mades* de Marcel Duchamp. “Para tomar como arte as *Brillo Box* da Factory seria preciso conhecer um pouco da história da arte recente – saber alguma coisa sobre Marcel Duchamp, por exemplo – e compreender o que levaria alguém a mandar fazer centenas de objetos exatamente iguais aos que podem ser vistos em qualquer supermercado dos Estados Unidos”. (Idem, 2012, p. 91).

⁴² Cf. DICKIE, George. “The myth of aesthetic attitude”. *American Philosophical Quarterly*, 1964.

Dickie se concentrara, principalmente, na interpretação de Jerome Stolnitz⁴³ sobre a noção de “atenção desinteressada” como característica desse tipo de atitude, a qual, por sua vez, se mostra herdeira das modernas relações entre estética e moralidade entre os teóricos do gosto do século XVIII.⁴⁴ A atitude estética simplesmente não teria um papel fundamental no ato de se definir o que é uma obra de arte porque nós antes de tudo precisaríamos saber que estamos diante de uma obra de arte para sabermos que tipo de reação ou postura é a mais adequada a se assumir. Essa questão está diretamente relacionada ao momento de contestação em relação ao estatuto artístico de algumas obras a partir do início do século XX, como mencionamos antes.

No caso de Danto, são menos os movimentos históricos de vanguarda que reverberam e mais os movimentos da segunda metade do século XX, especificamente, a arte pop⁴⁵. É principalmente por conta desse tipo de vanguarda, que volta a explorar as tensões entre arte e vida, que perguntar sobre a diferença ontológica entre uma obra de arte e sua contraparte material passa a fazer sentido. Em *O mundo da arte*, Danto já nos apresenta uma fórmula que permitiria entender a diferença entre a obra de arte e a realidade que em parte compõe a obra. O que nos permitiria responder se “[...] cada aspecto e qualidade daquele suporte físico, cada qualidade sensorial que permanece invariante sob a transformação da coisa em obra de arte, ou da obra de arte em obra de arte, é realmente uma parte ou uma qualidade da obra em si”⁴⁶. A passagem em questão é motivada por um exemplo em específico, a obra *Bed*⁴⁷ de Robert Rauschenberg, de 1955, uma *combine painting* que consiste em uma aplicação de tinta óleo e lápis sobre uma colcha e travesseiro encaixotados na estrutura de madeira de uma cama.

43 Cf. STOLNITZ, Jerome. “A Atitude Estética”. In: D'OREY, Carmo (org.). *O que é a arte? A perspectiva analítica*, 2007.

44 Dickie sugere que a visão baseada na “atenção desinteressada” conduz mal a teoria estética, argumentando que os teóricos da atitude estão equivocados sobre alguns aspectos: (1) o modo em que fixam os limites da pertinência (relevância) estética; (2) a relação do crítico com a obra de arte, pois do fato de que dois indivíduos tenham motivações diferentes, disso não segue que há uma diferença na atenção que cada um dedica à obra de arte. Além disso, apesar do caráter analítico do olhar de um crítico de arte ser ainda compatível com a apreciação de uma obra de arte, isso não acarreta que tal apreciação não é alterada (comprometida), já que, dificilmente, um indivíduo consiga apresentar uma atenção totalmente desinteressada, levando em consideração que mesmo o mais singelo olhar ou atenção direcionada carrega uma ampla carga cultural e social (pragmática); (3) a suposta relação de independência existente no valor estético em relação à moralidade. “This view is perhaps not peculiar to the attitude theory, but it is a logical consequence of the attitude approach.” (DICKIE, 1964, p. 63).

45 “A expressão ‘arte pop’ foi usada pela primeira vez em 1958 pelo crítico britânico Lawrence Alloway para designar a cultura de massa dos Estados Unidos, especialmente os filmes de Hollywood. O argumento de Alloway era que esses filmes, assim como os romances de ficção científica, eram obras sérias e mereciam ser estudadas como os filmes de arte, a grande literatura e os produtos da cultura de elite em geral. Mas por algum deslize, o termo passou a designar exclusivamente pinturas – e esculturas – de objetos e imagens ligados à cultura comercial, ou a objetos fácil e amplamente reconhecíveis, cujo uso ou significado não precisavam ser explicados.” (DANTO, 2012, pp. 49-50).

46 DANTO, 2005a, p. 160.

47 Ver figura 4.

Rauschenberg apresenta essa obra em parte como homenagem ao expressionismo abstrato, em parte como ruptura com o mesmo movimento.

[...] uma pessoa não é um corpo material com uns pensamentos acrescentados por acaso, mas é uma entidade complexa, constituída por um corpo e estados conscientes: um corpo-consciente. As pessoas, tal como as obras de arte, devem pois ser consideradas irreduzíveis a *partes* de si e, nesse sentido, são primitivas. Ou mais precisamente, as pinceladas de tinta não fazem parte do objecto real – a cama –, que por acaso faz parte da obra de arte, mas fazem parte da obra de arte enquanto tal, tal como a cama. E isto pode ser generalizado, constituindo uma caracterização aproximada das obras de arte que por acaso contêm objectos reais como partes de si: nem todas as partes de uma obra de arte *A* fazem parte de um objecto real *R*, quando *R* faz parte de *A* e pode ser separado de *A* e visto *apenas* como *R*. Até agora, o erro terá sido confundir *A* com uma *parte* de si, a saber, *R*, embora não fosse incorrecto dizer que *A* é *R*, que a obra de arte é uma cama.⁴⁸

FIGURA 4 - ROBERT RAUSCHENBERG, BED, 1955.



⁴⁸ DANTO, 2007, pp. 86-87.

O que está em questão aqui é o *aboutness* (*meaning*) como condição necessária, pois se existe um “sobre-o-quê”, um conteúdo da obra de arte, um significado, deve existir um processo de interpretação em relação ao mesmo. Para Danto, a interpretação é tanto a condição de se falar em uma apreciação artística quanto o próprio processo de estabelecer que relações existem entre a obra de arte e seu componente material ou real.⁴⁹ Assim, podemos afirmar que a reação a uma pintura, por exemplo, complementa a criação do artista, de forma que a interpretação é uma etapa fundamental para o sentido que a obra possa ter. A interpretação, de algum modo, explicita a estrutura narrativa que subjaz na obra de arte, propondo uma teoria que dê conta de explicar o que a obra toma como assunto ou conteúdo.⁵⁰ No argumento semântico de Danto, uma obra de arte é uma função entre o objeto e sua interpretação, e abaixo nós temos uma formulação desse argumento:

Assim, um objeto *o* somente é uma obra de arte pela interpretação *I*, onde *I* é uma função que transforma *o* numa obra de arte: $I(o) = OA$. Nesse caso, mesmo que *o* seja uma constante perceptiva, cada variação *I* constitui uma obra diferente. Ora, *o* pode ser contemplado, mas a obra tem de ser interpretada pelo observador, mesmo que seja uma interpretação imediata e sem qualquer esforço consciente. [...]. Nesses casos, lemos enquanto olhamos porque interpretamos enquanto vemos.⁵¹

Apesar de Danto nomear uma postura como essa de “idealista”, podemos denominá-la com mais acuidade de “instrumentalista”, de modo a se alinhar com a analogia que o próprio autor faz com a filosofia da ciência, ao conceber que “não há observação sem interpretação”. Na perspectiva de Danto, pode-se ser um realista quanto aos objetos do mundo e idealista (instrumentalista) quanto às obras de arte. A noção de transfiguração mencionada no título do livro se identifica com o processo interpretativo, com o “é” da identificação artística utilizado no contexto de análise de uma obra de arte. Contudo, apesar da semelhança entre o processo transformador do “é” da identificação artística com uma espécie de batismo, existe ainda uma diferença profunda entre a identificação artística e as identificações religiosa, mágica e mítica. Nessas últimas há um interesse em não acreditar na falsidade literal por elas expressa, ao passo

⁴⁹ Cf. Idem, 2005a, p. 174.

⁵⁰ O clássico exemplo utilizado por Danto para indicar o papel da interpretação na explicitação da estrutura narrativa de uma obra de arte, que já aparece em *O mundo da arte* e retorna em *A transfiguração*, é um experimento mental sobre duas obras de arte, feitas por artistas diferentes (J e K) que têm como títulos, respectivamente, a primeira Lei de Newton e a terceira Lei de Newton. Ambas as obras são curiosamente idênticas, cada qual um retângulo feito por linhas pretas tendo seus lados maiores no sentido vertical e cortados por uma linha horizontal. Apesar de indiscerníveis, representam leis fundamentalmente distintas, como a Lei da inércia e a Lei da ação e reação. (Cf. Idem, 2007, pp. 88-90; e, Idem, 2005a, pp. 184-187).

⁵¹ Ibidem, p. 190.

que boa parte do efeito de obras de arte não se associa a nenhum dos tradicionais valores de verdade fregeanos, mas sim ao ficcional. É como se houvesse uma diferença profunda entre o modo como as identificações religiosas e mágicas se diferenciam da realidade e o modo como a arte se diferencia da mesma.

Em geral, o que chamou a atenção de Danto para estabelecer a interpretação como critério essencial das obras de arte foi a dimensão contextual. Assim, considerando as diferenças entre o contexto em que caixas de *Brillo* são arte e o contexto ordinário em que se encontram tais objetos, ou nas diferenças entre o ato de Marina Abramovic de escovar o cabelo em sua performance denominada *Art Must be Beautiful/Artist Must be Beautiful* (1975)⁵², e o simples ato de alguém escovar seus cabelos antes de dormir, devemos observar o que Danto chama de “diversidade de fatores contextuais”⁵³.

FIGURA 5 - MARINA ABRAMOVIC, ART MUST BE BEAUTIFUL/ARTIST MUST BE BEAUTIFUL, 1975.



É interessante observar como esses elementos contextuais já foram levados em consideração, em alguma medida, por Gottlob Frege em seus escritos sobre linguagem, no final

⁵² Ver figura 5.

⁵³ Cf. DANTO, 2005a, p. 200.

do século XIX⁵⁴. Frege esboçou algo que ficou conhecido como “princípio do contexto”, ao estabelecer que “[...] deve-se perguntar pelo significado das palavras no contexto da proposição, e não isoladamente”⁵⁵. Evidentemente, Frege está tratando da questão numa dimensão linguística, e a noção de “contexto” mencionada por ele como princípio metodológico, desde a Introdução de *Os fundamentos da aritmética*⁵⁶, seja o contexto de uma proposição, e não o contexto pragmático em que ocorre a emissão de uma frase. Contudo, facilmente, outros usos e sentidos podem e foram dados ao aludirmos à importância do contexto, muito em função do legado das investigações de Ludwig Wittgenstein, tanto no *Tractatus* ao aceitar o princípio do contexto fregeano⁵⁷, como em algumas contribuições mais diretas à pragmática na filosofia da linguagem.⁵⁸ Contribuições que nos levam a considerar não apenas o *contexto* linguístico de uma frase ao avaliar a significação das expressões, mas o *contexto* (situação) em que são proferidos, emitidos e modificados esses significados. Desse modo, podemos afirmar que Danto, em sua filosofia da arte, assume algumas soluções fregeanas para muitas das questões tratadas, e essa influência fregeana não se resume ao elemento contextual, como veremos a seguir. Portanto, Danto consegue lançar mão tanto de um fregeanismo, ao evocar o princípio do contexto, quanto de um historicismo, marcado pela influência de Wölfflin, e também de Hegel. A atribuição de predicados a obras de arte depende, então, do contexto em que ocorrem, construindo uma fundamentação histórico-semântica.

Essas reflexões servem apenas para mostrar que um *objeto* pode ser uma obra de arte numa determinada época histórica e não em outra. Apontam para alguns aspectos contextuais — como na discussão sobre Pierre Menard — que têm certa relevância, por exemplo, para reputar alguma coisa como espirituosa. Não se pode qualificar uma coisa como espirituosa por nenhum de seus atributos intrínsecos, pois a mesma frase pode ser espirituosa num contexto e não em outro [...].⁵⁹

O semanticismo em Danto não é apenas marcado por uma alusão ao princípio do contexto em um dos autores basilares da semântica filosófica, mas também porque Danto, desde *O mundo da arte*, em sua tentativa de construir uma teoria neorepresentacional, estabelece que a arte assume uma função representacional diante da realidade. Nessa teoria da arte de orientação semântica, Danto retoma o problema da arte como imitação, não na perspectiva

⁵⁴ FREGE, Gottlob. *Os fundamentos da Aritmética*, 1974.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 204.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Por exemplo, no aforismo 3.3 do *Tractatus Logico-Philosophicus*, lemos: “Só a proposição tem sentido; é só no contexto da proposição que um nome tem significado.” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 153).

⁵⁸ Cf. *Idem*, 2009.

⁵⁹ DANTO, 2005a, p. 90.

socrática de “um reflexo no espelho”, mas no sentido de representação, como se se tratasse da interpretação de um personagem. A imitação, nesse sentido, deve ser entendida como um conceito *intensional*, que, portanto, não requer a existência do objeto do qual é cópia. A partir disso, voltamos a perceber a influência do fregeanismo na filosofia de Danto, quando este afirma que: “[a]s imitações também têm um sentido e uma referência, isto é, contêm duas maneiras diferentes de ser caracterizadas como representações de uma coisa. [...] Pode-se distinguir então um sentido interno de representação [...] e um sentido externo”⁶⁰. O primeiro sentido está relacionado com o conteúdo de uma imitação ou ação, muito próximo da noção de conteúdo intensional, ao passo que o segundo sentido se relaciona com a denotação dessa imagem ou ação, ou conteúdo extensional dessa imagem ou ação.

A reflexão de Danto sobre a noção de representação é motivada pela ideia de que “dizer respeito a algo”, “possuir um conteúdo”, “ter um significado” são condições que tornam viável lidar com o fenômeno de objetos indiscerníveis entre arte e realidade, ou seja, para que este problema seja razoavelmente esclarecido, pelo menos um dos pares deve possuir uma natureza representacional. Quer dizer, seja no exemplo das caixas de *Brillo* de Warhol, seja no da pá de neve de Duchamp, ou na escovada de cabelos de Abramovic, sempre o objeto ou performance artístico se mostra possuindo uma dimensão representacional, ao passo que o objeto ou performance cotidiana tem seu significado encerrado em si mesmo. Nesse sentido, percebemos a tese neorepresentacional de Danto quando este afirma que a *Brillo Box* “[...] faz o que toda obra de arte sempre fez: exteriorizar uma maneira de ver o mundo, expressar o interior de um período cultural, oferecendo-se como espelho para flagrar a consciência dos nossos reis.”⁶¹

Já vimos que, segundo Danto, “o mundo da arte é logicamente dependente da teoria”, e o que é o mundo da arte? “Um mundo de coisas interpretadas”.⁶² Assim, tendo em vista que a arte assume um papel representacional para com seus indiscerníveis – pelo menos nos casos apresentados por algumas vanguardas no início do século XX –, considerando também que há uma relevância dos elementos contextuais e históricos no processo de interpretação da arte, e que esse processo de interpretação como transfiguração complementa o sentido da obra, o que podemos facultar ao objeto ou performance artística? De que maneira a obra de arte atua? Para responder a tais questões precisamos voltar a falar sobre interpretação.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 121-122.

⁶¹ *Ibidem*, p. 297.

⁶² *Ibidem*, p. 203.

“A interpretação é, com efeito, a alavanca com a qual um objeto é alçado para fora do mundo real e para dentro do mundo da arte, onde é trajado de uma vestimenta muitas vezes inusitada”.⁶³ No entanto, apesar de que o objeto é uma obra de arte apenas em função de uma interpretação, o poder desta, como já indicamos, é transfigurador, e não explanador. Ser transfigurador significa que apesar de, por exemplo, podermos dizer que o urinol escolhido por “Richard Mutt” é arte, ao mesmo tempo ele continua sendo um urinol. Estamos falando de uma transfiguração e não de uma transformação, e esse modo de funcionamento tem a ver com o fato de que a estrutura de uma transfiguração é metafórica.⁶⁴ No contexto metafórico, as expressões (palavras ou frases) deixam de ser utilizadas em seu sentido literal. Objetos (ou ações, ou corpos, no caso de performances) que compõem obras de arte do tipo a que nos referimos até aqui, quando transfiguradas, deixariam de ser representações literais de si mesmos em contextos ordinários, e assumiram outras representações/significados/papéis. A identificação artística tem uma estrutura metafórica, e esta deve ser entendida como um silogismo elíptico.

A metáfora seria então uma espécie de silogismo elíptico em que um dos termos é omitido e há conseqüentemente uma conclusão entimemática. [...]. Contudo, o ponto relevante aqui não é tanto a questão de que Aristóteles tenha ou não conseguido descobrir a forma lógica da metáfora, mas o fato de ter identificado algo crucial do ponto de vista pragmático: é preciso encontrar o termo médio, preencher a lacuna, incitar a mente à ação.⁶⁵

Nessa altura, a noção de *entimema* serve para fundamentar o funcionamento lógico de uma obra de arte enquanto representação metafórica. Por sua vez, o entimema é uma espécie de “[...] silogismo truncado, no qual falta uma premissa ou uma conclusão; o entimema produz um silogismo válido quando, além de satisfazer às condições normais da validade silogística, a linha faltante é uma verdade óbvia ou tida como óbvia [...]”⁶⁶. Nessa mesma seara, Danto sugere que é entimemático o funcionamento da retórica, a qual não tem como função meramente descrever estados de coisas, mas de mudar a percepção ou ação daquele que sofre seus efeitos.⁶⁷

⁶³ Idem, 2014, p. 74.

⁶⁴ Cf. Idem, 2005a, p. 247.

⁶⁵ Ibidem, pp. 250-251.

⁶⁶ Ibidem, p. 249.

⁶⁷ Danto, insistindo no esclarecimento da natureza da metáfora, recorre à noção de tropos retóricos, em específico a retórica, o que acaba por nos remeter diretamente às análises dos limites entre ficção e realidade, ou entre literatura e historiografia, elaboradas pelo historiador Hayden White, que inicialmente parece tentar construir uma Teoria do Tropos, mas em seguida passa a uma Teoria da Narrativa Histórica. White diz que a “[...] forma do texto poético produz um sentido bem diferente do que pode ser representado em qualquer paráfrase em prosa de seu conteúdo literal” (WHITE, 2011, p. 466). Já em *A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea* (Idem,

Assim, talvez seja nesse sentido que podemos atribuir alguma potencialidade à arte, já que Danto construiu sua teoria neorepresentacional da arte atribuindo a essa representação o caráter metafórico, criando um paralelo com a estrutura da retórica.⁶⁸ Desse modo, é por meio da estrutura metafórica que obras de arte incorporam (*embody*) seu conteúdo ou significado, e, portanto, a compreensão da obra de arte “[...] significa entender a metáfora que ela sempre contém”⁶⁹.

Em uma breve análise sobre alguns elementos característicos das metáforas, Danto ilumina o fato de que metáforas, costumeiramente, têm uma estrutura intensional. Quando falamos de intensão mais uma vez somos fregeanos, já que somos remetidos diretamente a sua clássica distinção entre sentido (*Sinn*) e referência (*Bedeutung*). Aqui, o que está em jogo é a estrutura do significado das expressões, que além de apontar para algo no mundo (referência ou conteúdo extensional) também tem um modo de apresentação (sentido ou conteúdo intensional).⁷⁰ Para Frege, existe um conjunto de casos, nomeado de “contexto oblíquo”, em que as palavras não têm o habitual significado de quando são utilizadas, mas às vezes o que tenta ser referenciado pelas expressões e palavras são pensamentos, convicções ou afirmações.

2011), White faz uma retrospectiva das principais teorias historiográficas que se detiveram no problema da narrativa histórica, e mais especificamente na questão do estatuto cognitivo e científico de tal narrativa. Ele reúne os teóricos em quatro eixos distintos: o dos filósofos analíticos anglo-americanos, dentre os quais Arthur Danto, o dos historiadores franceses da Escola dos Annales, o grupo de alguns filósofos e teóricos da literatura ligados à abordagem semiológica, e alguns filósofos de orientação hermenêutica, tais como H-G. Gadamer e P. Ricoeur. No decorrer de seu artigo, White acaba por explicitar maior atração teórica pelos filósofos hermeneutas, pelas possibilidades de pensar a narrativa de maneira não necessariamente baseada no par verdadeiro-falso, mas também por meio do par real-imaginário, além de ultrapassar os limites do literalismo na abordagem da narrativa histórica. De todo modo, o fato curioso é que o primeiro grupo de autores dos quais White se desfaz é o dos filósofos analíticos, principalmente pelo excesso semanticista em suas abordagens. Mesmo Arthur Danto, em *Analytical Philosophy of History*, apesar de pertinentes reflexões sobre sentenças narrativas, não escapou de ser deixado de lado. Acontece que o próprio Danto reviu algumas de suas posições, como a definição de história, e evidentemente passaria a se mostrar muito mais próximo de White do que o ensaio deste último permite hoje emular. O Danto de *A transfiguração do lugar-comum* e, mais ainda, aquele que se mostra através das linhas de seu *Após o fim da arte* está em muitos pontos próximo de Hayden White.

Para uma análise crítica da noção de narrativa em Hayden White ver CARROLL, Noël. “Interpretation, History, and Narrative”. In: *Beyond Aesthetics*, 2001, pp. 133-156.

⁶⁸ Cf. DANTO, A. “O descredenciamento filosófico da arte” In: *O descredenciamento filosófico da arte*, 2014, p. 54.

⁶⁹ DANTO, 2005a, p. 252.

⁷⁰ Cf. FREGE, G. “Sobre o sentido e a referência”. In: *Lógica e filosofia da linguagem*, 2009. É importante chamar atenção para o fato de que na edição brasileira de *Após o fim da arte*, o Saulo Krieger traduziu o termo “*intensionally*” por “intensivamente”, o que por mais que seja estranho em relação ao que se convencionou no contexto da lógica e da filosofia analítica, ainda mantinha a lógica de diferenciar “*intention*”, naturalmente traduzido por “intenção”, de “*intension*”, que tem como equivalente em português o termo “intensão”. Essa situação se agrava quando o tradutor opta por “intenção” como tradução para “*intension*”, tanto na nota 172 da página 214, quanto na passagem da página 217, por exemplo, bem como no *Posfácio à edição brasileira*, escrito por Virginia H. A. Aita, nas páginas 289 e 290, ao usar expressões como “conteúdo intencional” ou “natureza intencional”. A necessidade em indicar esse mal-entendido reside no fato de que o termo “intenção”, normalmente, está associado a um conteúdo mental, ao passo que “intensão” se refere a um conteúdo proposicional ou ligado à ideia fregeana de sentido.

Por exemplo, na frase [1] “A Estrela da Manhã é o planeta Vênus” estamos diante de um caso em que os contextos intencionais e extensionais são costumeiros; a referência é um valor de verdade, para Frege, e se substituirmos qualquer expressão que compõe a frase por outra de igual referência – por exemplo, trocar Estrela da Manhã por Estrela da Tarde e formarmos [2] “A Estrela da Tarde é o planeta Vênus” –, a referência da frase continua a mesma. Já, na expressão [3] “Ricardo sabe que a Estrela da Manhã é o planeta Vênus”, se fizéssemos a mesma troca que sugerimos para a frase anterior, e passássemos a ter [4] “Ricardo sabe que a Estrela da Tarde é o planeta Vênus”, a referência da frase como um todo seria modificada, pois o que está em jogo não é o significado habitual, mas um *saber* específico de Ricardo. Portanto, se na mudança operada entre [1] e [2] não há mudança na referência final da frase, o mesmo não ocorre entre [3] e [4]. Assim, no contexto em que Danto se encontra, dizer que metáforas têm uma estrutura intensional é afirmar que os elementos que compõem a metáfora (seja gramatical, seja artística) não podem ser substituídos por objetos idênticos sem que o contexto seja levado em conta. Existe nesses casos uma peculiaridade contextual e histórica, em que a “[...] ‘forma da apresentação’ nas metáforas se dá evidentemente segundo os significados e as associações que elas têm no quadro cultural da época”⁷¹.

Em resumo, a teoria é a seguinte: a explicação da peculiaridade lógica dos contextos intencionais reside no fato de que as palavras usadas nessas frases não têm a mesma referência que costumam ter no discurso normal não-intensional. Elas se referem, antes, à forma como são representadas as coisas às quais as palavras em questão comumente se referem, o que significa que elas incluem entre suas condições de verdade uma referência à representação.⁷²

De tudo isso fica claro que além de ter um caráter metafórico, e conseqüentemente uma estrutura intensional, a identificação artística envolve uma dimensão histórica inelutável a despeito de sua própria construção intensional. Essa tese funciona como uma crítica à tentação de algumas teorias em alienar as obras de arte de sua historicidade e dos eventos que as precederam e as possibilitaram. Assim, comprometer o acesso aos conceitos que complementam os entimemas de uma obra ignorando a estrutura contextual em que o conteúdo da obra é apresentado é o mesmo que limitar a compreensão por parte da audiência, bem como a força da própria obra.⁷³ Entretanto, ainda pensando na importância do contexto no estabelecimento de estratégias que nos permitam identificar obras de arte, e antes de nos

⁷¹ DANTO, 2005a, p. 273.

⁷² Ibidem, p. 263.

⁷³ Ibidem, pp. 255-256.

voltarmos a um de seus aspectos que é o elemento histórico desse processo, faremos uma breve incursão na interpretação institucional que George Dickie fez do conceito de Mundo da Arte. Considerando, assim, que estruturas contextuais também podem também ser entendidas sob um prisma social e institucional.

1.3 A VERSÃO INSTITUCIONAL DO MUNDO DA ARTE

Ao abordamos o conceito de mundo da arte de Danto, notamos que ele abriu uma seara de novas possibilidades e tentativas para se definir arte após a onda neowittgensteiniana, considerando a arte como um conceito aberto, e que identificamos, sobretudo, com o artigo de Morris Weitz.⁷⁴ Um dos autores que aproveitou essa retomada promovida por Arthur Danto e Maurice Mandelbaum foi George Dickie, o qual desenvolveu uma das versões mais bem estruturadas do que se convencionou chamar de teoria institucional da arte. Apesar de todas as críticas que recebeu, em suas variadas versões, a teoria institucional nos legou importantes contribuições para pensar a arte como uma prática social em uma dimensão institucional conduzida por convenções.

Em 1969, Dickie escreveu o artigo *Defining Art*⁷⁵, no qual apresentara a seguinte definição: “[u]ma obra de arte em um sentido descritivo é 1) um artefato, 2) sobre o qual alguma sociedade ou algum subgrupo social conferiu o estatuto de candidato a apreciação”.⁷⁶ Esse argumento ainda sofreria duas outras versões, respectivamente, em 1971⁷⁷, e em 1974⁷⁸, em uma tentativa de sanar alguns problemas originários de mal uso de algumas expressões. Essas três versões de seu argumento institucional tomam, em linhas gerais, a arte como uma prática institucional estabelecida, baseada nas ideias de “conferir um estatuto de candidato à apreciação” e de *artefatualidade*. As três formulações constam como a versão anterior da teoria institucional, a qual se distingue da versão posterior da teoria que se baseia, principalmente, em um livro de 1984.⁷⁹ Nesta obra, a fórmula ganha nova roupagem, e Dickie a estrutura em cinco definições que se encadeiam como premissas de um argumento tal como segue:

⁷⁴ WEITZ, *The Role of Theory in Aesthetics*, 1956.

⁷⁵ DICKIE, 1969.

⁷⁶ “[a] work of art in the descriptive sense is (1) an artifact (2) upon which some society or some sub-group of a society has conferred the status of candidate for appreciation.” (Ibidem, p. 254, tradução nossa).

⁷⁷ Idem, *Aesthetics: An Introduction*, 1971.

⁷⁸ Idem, *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, 1974.

⁷⁹ Idem, *The Art Circle: A Theory of Art*, 1984.

Um artista é uma pessoa que participa com compreensão na realização de uma obra de arte.

Uma obra de arte é um artefato de determinado tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte.

Um público é um conjunto de pessoas cujos membros são preparados em algum grau para entender um objeto que lhes é apresentado.

O mundo da arte é a totalidade de todos os sistemas de mundo da arte.

Um sistema do mundo da arte é uma estrutura para a apresentação de uma obra de arte por um artista a um público do mundo da arte.⁸⁰

Dickie, nessa versão final de sua teoria institucional, abandona de modo explícito tanto a noção de “candidato à apreciação” quanto a de “conferir um estatuto”. Porém, apesar da cuidadosa revisão de Dickie, o autor se ressentiu de que sua teoria fora amplamente difundida em grande medida baseada em uma má interpretação elaborada por Richard Wollheim, em 1987, e que fora corroborada por Danto, em uma de suas colunas como crítico de arte do periódico *The Nation*, em 1993, apesar dos alertas de Dickie de que a interpretação era grosseira. O descontentamento de Dickie se concentra no fato de que ambas as interpretações foram baseadas considerando quase que exclusivamente a versão anterior de sua teoria institucional (1969-1974), desconsiderando sua reformulação de 1984, em *The Art Circle*, apesar desta já ter sido lançado antes das considerações de Danto e Wollheim.⁸¹

Além daquelas baseadas em más interpretações, a principal e mais recorrente crítica que a teoria institucional de Dickie sofre é quanto a uma possível circularidade em suas formulações. Em relação à primeira versão de sua teoria, isso ocorre pois se é o mundo da arte, por meio de seus atores, que confere o estatuto de candidato à apreciação, supostamente esses mesmos indivíduos capazes de conferir tal estatuto precisariam partir de uma definição previamente estabelecida de arte. Por seu turno, a estratégia que muitas vezes Dickie adota é o de assumir a circularidade como fazendo parte da própria natureza de sua definição, o que já o faz em um texto de 1976, *What is Art?*⁸², no qual afirma que sua teoria pode ser entendida de alguma maneira como circular, mas uma circularidade não viciosa. Assim, um pouco antes de

⁸⁰ “An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art. A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public. A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them. The artworld is the totality of all artworld systems. An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public.” (Ibidem, pp. 80-82, tradução nossa).

⁸¹ Cf. Idem, *The Institutional Theory of Art* In CARROLL, 2000, pp. 94-95.

⁸² DICKIE, *What is Art?* In: AAGAARD-MOGENSEN, 1976, pp. 21-32.

apresentar sua derradeira formulação da definição institucional baseada nas cinco definições anteriormente citadas, Dickie se defendeu afirmando o seguinte:

Se eu tivesse dito, por exemplo: ‘uma obra de arte é um artefacto ao qual foi conferido um estatuto pelo mundo da arte’ e depois apenas dissesse acerca do mundo da arte que ele confere o estatuto de candidatura a apreciação, então a definição seria viciosamente circular, porque o círculo seria muito pequeno e não informativo. Mas dediquei um espaço considerável à descrição e análise da complexidade dos aspectos históricos, organizativos e funcionais do mundo da arte e, se esta descrição for correcta, o leitor recebeu uma quantidade considerável de *informação* acerca do mundo da arte. O círculo que percorri não é pequeno nem é não informativo.⁸³

Contudo, mesmo após a versão final, de 1984, Dickie seguiu defendendo a natureza circular de sua definição, já que as quatro primeiras definições que a compõem foram produzidas tendo em vista uma regressão linear. Quer dizer, “artista” é definido em termos do conceito de “obra de arte”, que é definido em termos de “público” e “mundo da arte”, que por sua vez se definem em termos da noção de “sistema de mundo da arte”. Já, esta última noção “[...] em vez de estender a regressão linear usando noções mais fundamentais, retorna e usa todas as quatro noções anteriormente definidas. Portanto, o que começa como uma regressão linear termina sendo um círculo – as cinco definições constituem um conjunto circular”.⁸⁴ Nesse sentido, a estratégia de Dickie consiste simplesmente em afirmar que as noções utilizadas por ele em sua definição, diferentemente daquelas utilizadas pelas teorias estéticas tracionais (como as de Clive Bell ou Tolstói), não precisariam de uma explicação teórica porque, supostamente, seriam noções aprendidas e assimiladas culturalmente desde nossa infância.⁸⁵ Tais noções, presentes em cada uma de suas cinco subdefinições, estão de alguma maneira conectadas na maneira como são entendidas e aprendidas porque são o que ele chama de “conceitos flexionados”, isto é, “[...] um conjunto de conceitos que flexionam em si mesmos, pressupondo e apoiando um ao outro”.⁸⁶

O problema dessa estratégia é que, para alguns autores, a circularidade continuará sendo uma falha em qualquer definição que se proponha ser minimamente explicativa de uma

⁸³ Idem, 2007, p. 113.

⁸⁴ “[...] instead of extending the linear descent using more foundational notions, reaches back and uses all four of the earlier-defined notions. Thus, what begins as a linear descent ends up being a circle – the five definitions constitute a circular set.” (Idem, 2000, p. 101, tradução nossa).

⁸⁵ Ibidem, p. 101.

⁸⁶ “[...] a set of concepts that bend in on themselves, presupposing and supporting one another.” (Ibidem, p. 102, tradução nossa).

determinada realidade.⁸⁷ A alternativa sugerida por Stephen Davies para evitar a circularidade da teoria em questão passa por uma caracterização da ação daquele que produz arte “[...] não em termos de algum tipo de ação que qualquer um possa realizar, mas em termos dos limites de autoridade que definem tal papel”.⁸⁸ Noël Carroll, por sua vez, também parte do princípio de que ambas as versões da teoria institucional são circulares, mas, diferentemente de Davies, não demonstra nenhum apego a uma versão institucional da definição de arte, como veremos. Seu principal questionamento versa sobre a diferença que Dickie assume entre um círculo vicioso e um círculo não vicioso e informacional. Sem dúvida nenhuma, podemos sustentar que uma das vantagens da teoria de Dickie é que por meio dela “[...] podemos aperceber-nos de que arte ocorre num contexto social mais amplo, o mundo da arte, e que este fórum de actividade social está estruturado em termos de papéis que implicam conhecimento social”.⁸⁹ Contudo, resta saber que actividade humana não envolve tal dimensão social e se a definição circular, porém informacional, de Dickie é tão informacional assim. Serão os conceitos de práticas sociais, necessariamente, circulares tal como o conceito de arte em questão?

Será que a teoria institucional nos ensina algo que não seja óbvio: que a arte, como qualquer outra actividade humana coordenada, requer compreensão mútua entre as partes envolvidas? Dizer que o entendimento é *artístico* não acrescenta informação alguma, já que, nesse ponto, a definição se mantém obstinadamente circular, se não mesmo viciosamente circular.⁹⁰

Dickie, em sua defesa às críticas de Carroll sobre circularidade, afirma que em momento algum se propôs a apresentar uma definição essencial ou real em termos de condições necessárias e suficientes, tal como Carroll indicou⁹¹, e, portanto, não seria circular no sentido apresentado por Carroll. Além disso, Dickie afirma que, diferentemente, do que outras teorias da arte nos ensinam sobre essa prática, o que a teoria institucional “[...] conta-nos sobre a arte enquanto arte é algo que já conhecemos e temos conhecido desde a mais tenra idade, embora formular esse conhecimento, na verdade, não seja fácil”.⁹² Vale ressaltar que a crítica que Davies faz a Dickie não se detém exclusivamente à questão da circularidade, mas trata

⁸⁷ DAVIES, 1991, p. 109.

⁸⁸ “[...] not in terms of some type of action that anyone might perform but rather in terms of the limits of authority that define that role”. (Ibidem, p. 112, tradução nossa).

⁸⁹ CARROLL, 2010, p. 264.

⁹⁰ Ibidem, p. 264.

⁹¹ Cf. Ibidem, p. 253.

⁹² “[...] tell us about art qua art is something that we already know and have known from an early age, although actually formulating this knowledge is not easy.” (DICKIE, 2000, p. 103, tradução nossa).

principalmente da ausência de um maior rigor na definição de regras, convenções e da autoridade quanto àqueles responsáveis pela instituição arte. Se para Davies tal teoria parece pouco institucionalizada, Dickie afirma que para Davies, “[...] a autoridade competente é a autoridade para exercer um direito de empregar as convenções do fazer artístico”⁹³. Já, segundo Davies:

A teoria institucional da definição de arte deve assegurar que o Mundo da Arte é uma instituição estruturada (e não meramente uma “instituição” na medida em que é social). Em última análise, sugeri, ela deve descrever tal estrutura em termos das regras e convenções que definem os papéis que compõem a instituição, que governam a participação em tais papéis, e que governam os limites da autoridade desses papéis. É importante, então, descrever as ações dos artistas como uma regra dirigida.⁹⁴

A posição de Davies é mais absurda ainda quando comparada com a de Dickie, pois ao tentar refutar a objeção sobre a incompatibilidade entre um sentido forte de instituição e a criação artística do novo, chega a comparar o funcionamento da instituição arte com o funcionamento de uma assembleia legislativa que, apesar de ter sua atuação na apresentação de leis conduzida por regras, isso não evita que novas leis sejam criadas. No entanto, definitivamente, a criação artística requer um tipo de criatividade fundamentalmente diverso daquele tipo apresentado por deputados ou parlamentares.⁹⁵ Assim, seria ainda a teoria de Dickie, realmente, pouco institucionalizada? Mesmo que o mundo da arte seja caracterizado pelo autor como uma instituição social não formalizada, a teoria institucional tal como preconizada por ele, ao nosso ver, continuaria limitando suficientemente uma atividade social humana como qualquer institucionalização o faria. Ao mesmo tempo, não queremos sugerir que não há qualquer dimensão institucional na atividade artística. Pelo contrário. Já que seria completamente sem sentido afirmar isso diante do que representam e como se configuram os mercados de artes visuais, ou os circuitos teatrais, ou o mercado fonográfico, hoje em dia.

⁹³ “[...] the relevant authority is the authority to exercise an entitlement to employ art-making conventions”. (DICKIE, 2000, p. 105, tradução nossa).

⁹⁴ “The institutional theory of the definition of art must hold that the Artworld is a structured institution (and not an ‘institution’ merely to the extent that it is social). Ultimately, I have suggested, it must describe that structure in terms of the rules and conventions that define the roles that make up the institution, that govern the membership of those roles, and that govern the limits of the authority of those roles. It is important, then, that it describe the actions of artists as rule governed.” (Davies, 1991, p. 97, tradução nossa).

⁹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 98.

FIGURA 6 - HUGO BALL, KARAWANE, C. 1916.



Contrariamente ao entendimento de Dickie⁹⁶, entendemos que uma teoria institucional seguiria limitando a capacidade criadora e criativa da própria arte. Para George Dickie, o dadaísmo foi responsável por chamar a atenção do mundo para a natureza institucional da arte.⁹⁷ Diferentemente, podemos afirmar na verdade que aqueles artistas, como Hugo Ball ao apresentar seu poema *Karawane*⁹⁸ no Cabaret Voltaire, em 1916, ou, em uma versão

⁹⁶ “Weitz sustenta que definir arte ou os seus subconceitos restringe a criatividade. Algumas das definições tracionais de ‘arte’ podem ter sido limitativas da criatividade, e algumas das definições tracionais dos seus subconceitos provavelmente foram-no mesmo, mas esse perigo já passou. [...]. Os artistas de hoje não se deixam intimidar facilmente e consideram os gêneros artísticos como meras linhas de referência, e não como especificações rígidas. [...]. Uma vez que, de acordo com esta definição, qualquer coisa pode tornar-se arte, a definição não impõe quaisquer restrições à criatividade.” (DICKIE, 2007, p. 116-117).

⁹⁷ Cf. Ibid., p. 103-104.

⁹⁸ Ver figura 6.

contemporânea e brasileira, a Casa Selvática⁹⁹, em seus primeiros espetáculos, representavam o que de menos institucional havia no mundo da arte. O que o dadaísmo fez, e os artistas continuam a fazer, foi chamar a atenção não para a natureza institucional da arte, já que isso é um truísmo, mas para o ridículo da arte como meramente uma instituição. Portanto, supor que “[...] a arte implica relações sociais, como sucintamente descritas pelos partidários da teoria institucional, não parece suficiente para afirmar que existe sempre em funcionamento uma instituição do mundo da arte”.¹⁰⁰ Parece mais razoável afirmar que obras de arte não surgem dentro de um panorama ideal, institucionalmente, estabelecido, mas são os realizadores (em sua grande parte, artistas) que preparam as condições históricas para o surgimento de uma determinada obra de arte.

Apesar da maneira como tentamos mostrar a teoria institucional como um caminho a ser evitado ao considerarmos aspectos contextuais no processo de identificação artística e no entendimento do conceito de Mundo da Arte, cunhado por Danto, essa mesma teoria institucional apresenta certos ganhos heurísticos no que concerne aos aspectos institucionais e convencionais existentes no mundo da arte. Assim, a filosofia da arte, baseada em um processo de interpretação metafórica, e aqui nos permitimos ser conduzidos por Danto, demanda uma virada histórica inevitável para a adequada apreciação de obras de arte como um objeto de reflexão filosófica. Virada esta que Danto consegue realizar em sua filosofia entre o que entendemos como dois momentos de seu interesse filosófico pela arte.

1.4 NARRATIVAS IDENTIFICADORAS, FIM DA ARTE E ARTE PÓS-HISTÓRICA

Se, em *A transfiguração do lugar-comum*, Danto se ocupou muito mais de uma teoria neorepresentacional da arte baseada no funcionamento retórico da mesma, em *Após o fim da*

⁹⁹ Inaugurada em 2012, a Casa Selvática é um espaço cultural que abriga um coletivo de artistas oriundos de diversas expressões artísticas, e localizada na cidade de Curitiba. Segundo o que podemos encontrar no site da Casa Selvática, “Ela não é um teatro, mas abriga ensaios e apresentações teatrais e de dança, ela não é uma galeria ou um museu, mas exibe exposições e eventualmente serve de ateliê, ela não é uma escola, ou universidade, mas abriga grupos de pesquisa, oficinas, debates e produção teórica a respeito de arte, ela não é uma casa de shows, mas realiza festas com apresentações performáticas e apresentações de música dos mais variados tipos, ela não é um restaurante, mas realiza eventos em que arte e gastronomia se unem; assim, sem ser a sede de um coletivo de artistas cuja poética é comum, mas sim a sede de muitos grupos e artistas, um ambiente onde diferentes poéticas se entrecruzam, ela é principalmente um reduto para nossas utopias.” (CASA SELVÁTICA. Disponível em: <<https://www.selvatica.art.br>> Acessado em: 28 janeiro 2019).

¹⁰⁰ CARROLL, 2010, p. 265.

arte seu interesse se dirige a uma filosofia da história da arte, apesar de obviamente ele já ter deixado no primeiro livro seus rastros quanto à pertinência do contexto histórico para o funcionamento da identificação artística. Podemos ainda apontar um texto que funciona como elo entre esses dois momentos em seu pensamento, o artigo *O fim da arte*¹⁰¹, de 1984, no qual Danto já começara sua aproximação com as noções hegelianas sobre história e arte, além de uma análise mais sistemática do que ele chamou de Teoria da Imitação (TI) e Teoria da Realidade (TR), anteriormente, em *O mundo da arte*, ao pensar tais teorias, dessa vez, como *narrativas mestras* da história da arte: a vasariana e a greenberguiana, grosso modo. Esse processo de lapidação da tese de Danto sobre narrativas históricas é marcado, sobretudo, por uma mutabilidade em suas hipóteses em torno da noção e do funcionamento do que ele chama de narrativas mestras.

Em *O fim da arte*¹⁰², Danto indica que apesar de sermos capazes de imaginar e simular o futuro por meio de representações artísticas, estas mesmas sempre estarão enraizadas e marcadas por seu tempo presente, ou pelas formas de seu presente. O exemplo utilizado por Danto é uma publicação ilustrada pelo artista Albert Robida, em 1883, intitulada *Le Vingtième Siècle*. As imagens retratam uma série de situações em um futurístico século XX, como a saída de uma ópera¹⁰³, na qual, apesar dos veículos voadores sugerirem uma modernidade porvindoura, as pessoas permaneciam caracterizadas com roupas típicas do século XIX. Além desse caso, obviamente, não só a literatura, mas principalmente o cinema pode fornecer-nos inúmeros outros exemplos que contemplam essa hipótese de Danto, desde *Le Voyage dans la lune*, de Georges Méliès, em 1902, até o hollywoodiano *Back to the future II*, dirigido por Robert Zemeckis, em 1989. A menção ao cinema é pertinente aqui pois o próprio Danto menciona, em sua argumentação, o papel das imagens em movimento na crise que se instalou nas artes pictóricas em fins do século XIX, e de que maneira que o modernismo, em parte, pode ser entendido como uma reação ou resposta a tal crise.¹⁰⁴ Assim, se as artes pictóricas por muito tempo se caracterizaram como um projeto de refinamento técnico dos modos de representação da realidade,

¹⁰¹ Idem, In: *O descredenciamento filosófico da arte*, 2014, pp. 117-152.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ver figura 7.

¹⁰⁴ Evidentemente, essa é uma maneira de interpretar o advento da modernidade, a partir do problema da representação, e talvez seja um problema na interpretação que Danto faz de Greenberg, ao associar a crítica formalista deste último a uma crítica ao modo de representação da pintura pré-modernista, e não à maneira como a espacialidade é repensada por Greenberg. Por sua vez, talvez os próprios escritos críticos de Greenberg nos levem a assumir que seu projeto também focava na crítica à representação.

[...] por volta de 1905 parecia que pintores e escultores apenas poderiam justificar suas atividades redefinindo a arte de maneiras que devem ter sido realmente chocantes para aqueles que continuavam a julgar a pintura e a escultura pelos critérios do paradigma progressivo, não se conscientizando de que uma transformação na tecnologia tinha tornado, então, as práticas apropriadas a esses critérios cada vez mais arcaicas.¹⁰⁵

FIGURA 7 - ALBERT ROBIDA, LA SORTIE DE L'OPÉRA EN L'AN 2000, C. 1882.



O que Danto chama de paradigma progressivo, em *Após o fim da arte*, é atrelado à figura de Giorgio Vasari (1511-1574)¹⁰⁶ e a sua influência na maneira como a história da arte se desenvolveu até o século XX, passando por figuras como Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) e Jacob Burckhardt (1818-1897), estes muito mais interessados em erigir um “edifício teórico” do que em uma “mera narrativa da sucessão temporal”¹⁰⁷, mas ainda assim

¹⁰⁵ DANTO, 2014, p. 138.

¹⁰⁶ “O modelo progressivo da história da arte deriva de Vasari, que, numa frase de Gombrich, ‘viu a história estilística como a conquista gradual das aparências naturais.’” (DANTO, 2014, p. 124). Esse mesmo papel atribuído a Vasari, podemos conferir em Hans Belting, que escreveu o ensaio *Das Ende der Kunstgeschichte?*, em 1983, um ano antes de Danto lançar a primeira versão de *O fim da arte*, e publicou o livro *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahre* (BELTING, *O fim da história da arte*, 2014), em 1995, dois anos antes de Danto publicar seu *After the End of Art* (DANTO, *Após o fim da arte*, 2010): “Desde que Vasari redigiu essas frases com uma autoconfiança invejável, os seus sucessores sentiram-se igualmente comprometidos com o projeto de uma história da arte que fornecesse o padrão segundo o qual fosse possível avaliar a obra individual e que constituísse um quadro em que tudo encontrasse o seu lugar predeterminado.” (BELTING, 2014, p. 215).

¹⁰⁷ Cf. *Ibidem*, p. 217.

construindo uma historiografia diacrônica e estilística.¹⁰⁸ Desse modo, na perspectiva desse modelo narrativo vasariano, entre o afresco *Visão do Carro de Fogo*¹⁰⁹, de Giotto di Bondone, em 1297-1299, e o óleo sobre tela *Napoleão em seu Trono Imperial*¹¹⁰, de Jean-Auguste-Dominique Ingres, em 1806, poderíamos notar um progresso decrescente da distância entre a estimulação óptica real e a pictórica.¹¹¹ Uma diminuição na distância entre o que é representado e sua representação por meio de uma equivalência ótica.

FIGURA 8 - GIOTTO, VISÃO DO CARRO DE FOGO, 1297-99.



¹⁰⁸ “Em seu primeiro texto “O fim da arte”, ele elege Vasari e Croce, respectivamente para embasarem as narrativas. Em “Após o fim da arte”, a discussão se dá com Vasari e Greenberg. Em “*What art is*”, ele troca ambas as narrativas, tanto a da modernidade, quanto a da arte tradicional. Substitui Vasari por Alberti e a teoria da pintura como janela para o mundo (DANTO, 2013, p.1), e afirma que a modernidade tem dois conceitos de abstração, os quais ele constrói sem recorrer ao Greenberg (DANTO, 2013, p.11). A segunda narrativa passa por várias opções na obra do filósofo. No próprio “Após o fim da arte”, ele afirma como narrativas modernistas, a de Greenberg e as de Malevich, Mondrian, Reinhardt entre outras (DANTO, 1997, p.28). O que significa que ele oscilou entre a afirmação de uma narrativa única para a modernidade até mesmo no livro que propõe a greenbergiana como sendo a leitura mais efetiva do período.” (COSTA, Rachel. *O fim da arte como um começo*, 2014, p. 17). Situação que nos leva a concluir duas coisas: “[...] que as escolhas teóricas que constroem o objetivo de uma narrativa não são cristalizadas; e a segunda, que a ideia hegeliana de uma estrutura progressiva é o esqueleto de seu projeto filosófico, i.e., as narrativas podem ser repensadas, mas não descartadas.” (Ibidem, p. 17).

¹⁰⁹ Ver figura 8.

¹¹⁰ Ver figura 9.

¹¹¹ No capítulo destinado à pintura, Vasari diz o que segue: “É preciso abster-se de cruzezas e esforçar-se para que as coisas que continuamente são feitas não pareçam pintadas, mas se mostrem vivas como em relevo; esse é o verdadeiro desenho, essa é a verdadeira invenção, reconhecidamente feita por quem cria pinturas que podem ser qualificadas de boas”. (VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*, 2011, p. 44).

FIGURA 9 - JEAN AUGUSTE D. INGRES, NAPOLEÃO EM SEU TRONO IMPERIAL, 1806.



No entanto, independentemente do que as investidas impressionistas significaram – se um último espasmo do modelo vasariano ou se um primeiro passo para se pensar a produção artística como voltada para si mesma –, é fato que um novo movimento veio à tona, e, conseqüentemente, uma nova maneira de entender a arte que rompeu com qualquer paradigma exclusivamente mimético, representacional, naturalista ou perceptivo. Esse novo modo de compreender a arte, a saber, o Modernismo, em um sentido lato, é associado, por Danto, quase exclusivamente ao crítico nova-iorquino Clement Greenberg.¹¹² Além disso, vale ressaltar que

¹¹² Clement Greenberg, a despeito do seu autodidatismo em relação ao mundo das artes visuais e da literatura, atuou como crítico de arte na revista *The Nation*, entre 1941 e 1949, além da *Partisan Review*, *Art News* e *Art and Literature*. Além disso, Greenberg chegou a atuar como uma espécie de embaixador cultural no que diz respeito à arte estadunidense, em algumas viagens, como ao Brasil e à Argentina, na década de 1960, ou ao Japão pelo Departamento de Estado. (Cf. FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*, 2001). É digno de nota que Arthur Danto atuara como crítico de arte na mesma revista que Greenberg, *The*

Danto aponta para uma diferença marcante entre o tipo de mudança/passagem ocorrida dentro do paradigma mimético (do Renascimento para o Barroco, deste para o Rococó, e assim por diante) e a passagem do paradigma mimético para o paradigma da arte moderna, ou da narrativa vasariana para a narrativa greenberguiana.

Na verdade, em minha concepção, a mudança do moderno para o pós-moderno foi ainda uma mudança de gênero diferente daquele das demais mudanças. Naquelas, os pilares fundamentais da pintura continuavam mais ou menos incólumes: [...] continuava-se a acreditar em uma história progressiva desenvolvimentista.¹¹³

Como sabemos, Greenberg atuou como principal crítico e articulador do discurso que colocaria o expressionismo abstrato no topo do desenvolvimento narrativo do Modernismo.¹¹⁴ Atribui-se a Greenberg uma espécie de crítica de arte formalista¹¹⁵, e esse formalismo é percebido em seus escritos como uma tendência a ver o conteúdo da obra de arte dissolvido na sua forma, direcionando o foco dado a qualquer literariedade presente na obra para a própria forma da obra.¹¹⁶ Em *Rumo a um mais novo Laocoonte*¹¹⁷, Greenberg defendeu uma visão da pureza nas artes, sustentando que cada expressão artística deve buscar seu elemento idiossincrático, de modo a se diferenciar essencialmente de todas as outras artes. A ideia de uma “pintura pura”, nesse caso, deriva da de uma “música pura”. Assim, o caminho nessa busca pelo puro na pintura, por exemplo, era um só: a abstração, assim como na música.

A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria “pura”, e nessa “pureza” iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua

Nation, porém em período diferente, entre 1984 e 2009. Essa obra referenciada, *Clement Greenberg e o debate crítico*, é uma coletânea de ensaios críticos de Clement Greenberg seguidos de ensaios de seus contemporâneos teóricos e críticos de arte. Do mesmo autor conferir ainda GREENBERG, C. *Estética Doméstica*, 2002; e GREENBERG, C. *Arte e cultura: ensaios críticos*, 2013.

¹¹³ DANTO, 2010, p. 71.

¹¹⁴ Sobre a adoção do termo *abstract expressionism*, Greenberg esclarece em nota seu uso no texto *"American-Type" Painting*, publicado em duas versões 1955 e 1958: “Creio que Robert Coates da *The New Yorker* inventou o termo “expressionismo abstrato”, pelo menos para aplicá-lo à pintura americana; acontece que, como termo abrangente, ele é muito impreciso. A expressão “*action painting*” foi forjada por Harold Rosenberg da *Art News*. [...]. Em Londres, ouvir Patrick Heron referir-se numa conversa a “pintura que tipo americano”, expressão que tem pelo menos a vantagem de estar desprovida de conotações enganosas. É só porque expressionismo abstrato é o termo mais corrente que eu o uso aqui com maior frequência do que qualquer outro.” (GREENBERG, 2013, p. 240).

¹¹⁵ Cf. KOSUTH, J. “A arte depois da filosofia”. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*, 2014.

¹¹⁶ Cf. GREENBERG, “Vanguarda e kitsch”, 2001a, p. 29.

¹¹⁷ Cf. Idem, 2001b, pp. 45-59.

independência. “Pureza” significava autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical (*with a vengeance*).¹¹⁸

No entanto, essa ênfase dada à abstração parece tomar o mesmo rumo da interpretação de Danto, que vê o projeto greenberguiano mais no plano da representação do que no da espacialidade. Apesar de que a argumentação de Greenberg, e o lugar ocupado pela abstração e pela crítica ao modelo literário, em *Rumo a um mais novo Laocoonte*¹¹⁹, possa nos encaminhar a tal interpretação, nessa trajetória de determinação do que é essencial a cada uma das artes, ao mesmo tempo, a abstração parecia ser mero efeito de um conceito mais fundamental, presente desde a “ruptura” dos impressionistas, a saber, a planaridade (*flatness*)¹²⁰. Assim, se sob a perspectiva do naturalismo, a “[...] superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas”¹²¹ foram considerados elementos a serem evitados, mantendo um ocultamento da verdadeira natureza da arte, sob a luz do Modernismo, esses mesmos elementos se transformaram na essencialidade da pintura. Se, por um lado, o meio próprio da pintura era transformado no seu tema fundamental, por outro lado, o realismo pictórico efeito da tridimensionalidade, característica emprestada da escultura, era destruído, assim como o ilusionismo era deixado de lado. Desse modo, na visão greenberguiana, fora Manet o primeiro a elaborar pinturas modernistas, por possuírem um tom de autocrítica, nas palavras de Greenberg, semelhantemente à autocrítica que marca a modernidade filosófica a partir de Immanuel Kant.

Para Greenberg, Manet se tornou o Kant da pintura modernista [...]. E passo a passo, Greenberg construiu uma narrativa do modernismo para substituir a narrativa da pintura representativa tradicional definida por Vasari. [...] A passagem da arte ‘pré-modernista’ para a modernista, se concordarmos com Greenberg, foi a passagem das características miméticas para as não-miméticas da pintura.¹²²

Arthur Danto se utiliza da analogia entre o papel desempenhado por Kant na modernidade filosófica e o desempenhado pelo Modernismo nas artes – e, em nossa perspectiva, por Greenberg também –, para associar a pureza indicada por Kant em sua *Crítica da Razão Pura*, como uma espécie de maturidade intelectual, com a pureza encontrada por Greenberg no Modernismo. Contudo, apesar de ser comum apontar para um formalismo em

¹¹⁸ Idem, 2001d, p. 102.

¹¹⁹ Cf. Idem, 2001b.

¹²⁰ Idem, “Rumo a um mais novo Laocoonte”, 2001b, p. 51.

¹²¹ Idem, “Pintura modernista”, 2001d, p. 102.

¹²² DANTO, 2010, pp. 09-10.

Kant, ao passo que também Greenberg arroga essa etiqueta ao Modernismo na arte, o formalismo greenberguiano parece mais próximo de um tipo de sensualismo ou esteticismo primitivo, que por sua vez funciona como único guia de seu julgamento como crítico de arte¹²³. Essa postura greenberguiana parece completamente oposta à teoria semântica da arte defendida por Danto, como já indicamos.

Danto percebeu um limite auto imposto pelo formalismo greenberguiano que impediu uma leitura e interpretação mais adequada das aparições na arte depois que o expressionismo abstrato se transformara numa espécie de maneirismo. Apesar disso e da distância teórica entre Greenberg e Danto, este reconheceu algum crédito à crítica greenberguiana, por caracterizar a narrativa vasariana como esgotada e baseada em um ocultamento da essência da arte, e por identificar o Modernismo como um esforço por inserir as artes (a pintura, em especial) sob uma fundamentação inabalável baseada na descoberta de sua própria essência filosófica.¹²⁴

Para Danto, como vimos, existe uma diferença entre a maneira com que alguns estilos na pintura se sucederam, do Renascimento ao Romantismo, e o modo com que o Modernismo sucedeu ao Romantismo.¹²⁵ Nas suas palavras a expressão “Modernismo” não é apenas uma noção temporal, e “moderno” não significa apenas “o mais recente”. Na verdade, o modernismo é “[...] marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência, que se reflete na pintura como uma descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação”.¹²⁶

No entanto, a narrativa greenberguiana também chegou a um esgotamento, e isso devido à natural dilatação que o conceito de arte sofrera. Segundo Danto, isso aconteceu “[...] quando o dilema, reconhecido por Greenberg, entre obras de arte e meros objetos reais não mais pudera ser articulado em termos visuais, e quando se tornou imperativo abandonar uma estética

¹²³ A influência de Kant sobre Greenberg se manifesta ainda por este lançar mão de pelo menos dois princípios normativos, possivelmente, derivados de suas leituras da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant: a noção da aconceitualidade do juízo crítico, isto é, a impossibilidade de se condicionar a crítica por regras previamente ou discursivamente estabelecidas; e, o princípio da universalidade amparada pelo caráter não-prático (desinteressado). Cf. *Ibidem*, pp. 95-97; e GREENBERG, C. “Queixas de um crítico de arte”, 2001f.

¹²⁴ Cf. DANTO, 2010, p. 75.

¹²⁵ Mais uma vez percebemos Danto recorrendo a uma solução fregeana, dessa vez para entender como se dá a mudança da narrativa vasariana para a greenberguiana. Assim, ele recorre à distinção lógico-filosófica entre *uso* e *menção*, que pode ser vista como uma versão mais elaborada da distinção que Frege elaborou entre o contexto costumeiro de uso de sinais e o caso do contexto oblíquo, que tratamos há pouco. Tal mudança “[...] foi um deslocamento das obras de arte em sua dimensão de uso para obras de arte em sua capacidade de menção. E a crítica, conseqüentemente, mudou sua abordagem, passando da interpretação do que as obras diziam respeito para a descrição do que elas eram”. (*Ibidem*, p. 119).

¹²⁶ *Ibidem*, p. 10.

materialista em favor de uma estética do significado”¹²⁷. Essa incapacidade em utilizarmos uma teoria baseada na visualidade ou em aspectos manifestos das obras para articular a diferença entre arte e realidade, para Danto, surge diante da “novidade” da Arte Pop, e poderíamos sugerir que também em relação a outros movimentos artísticos que se seguiram ao expressionismo abstrato, como a Arte Conceitual e o Minimalismo. Greenberg, quando tratou da Arte Pop¹²⁸, não a considerou como um episódio realmente novo na evolução da arte contemporânea, caracterizando-a como uma moda que tocou apenas superficialmente na questão do gosto. Diferentemente dessa perspectiva, parece que o que fizera da Arte Pop um gênero artisticamente pertinente não se confunde com o que a tornara comercialmente relevante ou bem-sucedida.¹²⁹

Na minha opinião, Warhol levou a questão do que é arte a um novo patamar. Refletindo sobre a história do modernismo como uma luta da arte para trazer à consciência o entendimento do que ela, a arte, é, as “caixas de supermercado” de Andy Warhol estão entre as mais importantes obras modernistas já feitas. Na verdade, ele pôs fim ao modernismo mostrando como se deve responder à pergunta sobre o que é a arte.¹³⁰

Para Danto, o período modernista na história da arte pode ser considerado como a “Era dos Manifestos”, tendo em vista que os movimentos artísticos que marcaram esse período tomavam a arte em um sentido essencialista e excludente recorrendo costumeiramente a manifestos ou escritos de artista, implícitos ou explícitos, como um instrumento de afirmação do tipo de arte que tomavam como representando a verdade da arte.¹³¹ Para Danto, o “[...] manifesto define um certo tipo de movimento, e um certo tipo de estilo, e mais ou menos proclama-os como o único tipo de arte digno de consideração”¹³². Nesse sentido, atribuir um certo essencialismo a tal período é dizer que “[...] a arte é essencialmente X e que todo o resto exceto X não é – ou não é essencialmente – arte”¹³³. Entretanto, curiosamente, isso parece ser exatamente o tipo de serviço que a filosofia tem prestado ao mundo da arte em sua busca por uma definição essencial.

Contudo, segundo Danto, assim como a narrativa vasariana, baseada no desenvolvimento técnico da representação pictórica, a narrativa do Modernismo, identificada por Danto como greenberguiana, chegou ao seu fim, ou melhor, ao seu esgotamento. Tal

¹²⁷ Ibidem, p. 86.

¹²⁸ GREENBERG, C. “Abstração pós-pictórica”, 2001e, pp. 112-115.

¹²⁹ Cf. DANTO, 2010, p. 102.

¹³⁰ Idem, 2012, p. 79.

¹³¹ Cf. Idem, 2010, pp.32-33.

¹³² Ibidem, p. 32.

¹³³ Ibidem, p. 32.

esgotamento parece ligado à identificação feita pelos artistas na década de 1950, fossem os expressionistas abstratos, fossem os desafiantes realistas, de que o futuro da arte era o futuro da pintura¹³⁴. Como já antecipamos na Introdução, uma das marcas principais do período da história da arte identificado por Danto como pós-histórico é ser imune aos manifestos que expressavam uma única via possível de se fazer arte. Assim, passa a não haver mais um limite histórico para o que era feito e considerado arte, pois como indica Danto no fim de seu livro, tudo poderia ser visto como arte, todas as possibilidades estão à disposição do artista (ou quase todas).

A Era dos Manifestos, como a vejo, chegou a um fim quando a filosofia se separou do estilo em virtude do aparecimento, em sua verdadeira forma, da questão ‘o que é a arte?’ Isso se deu mais ou menos por volta de 1964. Uma vez tendo estabelecido que uma definição filosófica da arte não implica nenhum imperativo estilístico, de modo que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, adentramos o que chamo de *período pós-histórico*.¹³⁵

O que motivou Danto a considerar o período da história da arte como estando além da história? A tese do fim da arte de G.W.F. Hegel¹³⁶, a qual é fundamental para a mudança do paradigma histórico na filosofia de Danto, já que o mesmo demonstrara uma posição teórica oposta ao que fora chamado por ele de “filosofia substantiva da história”.¹³⁷ A tese hegeliana do fim da arte, esboçada no início do século XIX, tinha uma função específica dentro do sistema

¹³⁴ No capítulo intitulado “Pop art e futuros passados”, Danto apresenta o caso dos pintores realistas diante do que seria o *status quo* do cenário artístico até aquele momento para a narrativa de Greenberg, a saber, o expressionismo abstrato da Escola de Nova Iorque, que a cada dia se tornava mais institucionalizada e convencional. Entre os modernistas destaca-se Edward Hopper (1882-1967), que parecia ter suas pinturas do cotidiano muito mais próximas do século XIX que das trepidações das vanguardas do século XX, apesar de que seu estilo realista mantinha alguma espécie de hereditariedade para com os artistas da *Ash Can School*, como Robert Henri (1865–1929). Se no início do século XX, em Nova Iorque, algumas ousadias de Picasso e Matisse eram “somente presenças marginais”, após a Primeira Guerra, a depressão econômica estadunidense de 1930, e o Projeto de Arte Federal (ligado ao *Works Progress Administration* – WPA, entre 1935 e 1943), que não distinguia entre arte abstrata e figurativa para fazer seus investimentos ligados ao *New Deal*, os marginais eram Hopper e seus parceiros. (Cf. LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*, 2006, pp. 09-15). Para Danto: “O modernismo por volta de 1933 era muito diferente do modernismo por volta de 1960, quando Clement Greenberg escreveu o seu ensaio canônico ‘Pintura modernista’. [...]. Qualquer que seja o caso, em 1933 o ‘moderno’ representava uma imensa diversidade artística: os impressionistas e os pós-impressionistas, inclusive Rousseau; os surrealistas, os fauvistas, e os cubistas. E, é claro, houve abstracionistas, suprematistas e não-objetivistas. Mas eles eram sentidos meramente como parte da modernidade, o que também incluía Hopper, e nessa condição o modernismo não era nenhuma ameaça ao realismo. Mas, na década de 1950, especialmente em consequência do grande sucesso crítico do expressionismo abstrato, a arte do tipo que Hopper exemplificava corria o risco de ser submersa por um modernismo estreitamente definido em termos de abstração. O que fora uma parte agora ameaçava tornar-se o todo. E como Hopper e seus pares o compreendiam, o futuro da arte parecia desolador. Isso definia o seu presente como um campo de batalha nas guerras de estilo do século XX.” (DANTO, 2010, pp.131-132).

¹³⁵ *Ibidem*, p. 51.

¹³⁶ Cf. HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética. Vol. I*, 2015.

¹³⁷ Cf. DANTO, *Narration and knowledge*, 2007.

hegeliano, e dialogava com uma mudança drástica no sistema social europeu após a Revolução Francesa. Dentro de seu estilo dialético, Hegel caracterizou a arte como uma manifestação do Espírito Absoluto, que ultrapassa a oposição entre teoria e prática, entre subjetividade e objetividade. Ao lado da arte estão a religião e a filosofia, cada uma dessas práticas manifestando a totalidade ou absoluto, e tendo seu auge em momentos históricos específicos. Se a arte, ocorrendo por meio da sensibilidade (uma exterioridade), teve seu ápice na Antiguidade grega; a religião, que ocorre num âmbito da interioridade, encontrou sua expressão genuína na Idade Média; e, a filosofia, entendida como síntese entre essa exterioridade e interioridade, é um fenômeno da reflexividade da Modernidade. Nesse sentido, para Hegel, “[a]rte, religião e filosofia são a expressão do que Hegel chama de ‘espírito absoluto’, e como tais são figuras históricas que cumpriram um ciclo de realização. [...] Trata-se antes de uma característica contemporânea da cultura como um todo [...]”.¹³⁸

Especificamente, no caso da arte, para Hegel, falar em seu fim é tratar do fim de uma expressão de mundo de uma sociedade, dado não apenas a ausência de uma contemplação imediata da obra de arte durante a forma particular da Arte Romântica, mas também a aquisição de autonomia da atividade artística, que em sua dimensão negativa pode ser entendida como desligada da vida social, e, portanto, particularizada, não mais totalizadora. Ou, como alguns comentadores preferem, uma arte que se torna cindida, separada e fracionada.¹³⁹ Se a forma particular da Arte Clássica, em que encontramos um equilíbrio entre conteúdo e forma, tem como sua melhor manifestação a escultura clássica grega – por ser esse o sentido por trás da concepção hegeliana de arte (ou de obra de arte), a saber, funcionar como um *medium* entre “a sensibilidade imediata e o pensamento ideal”¹⁴⁰ –, a arte parece ter chegado a um fim no contexto em que Hegel se encontrava. “Os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram”.¹⁴¹

¹³⁸ WERLE, Marco Aurélio. *A questão do fim da arte em Hegel*, 2011, pp. 30-31.

¹³⁹ É preciso deixar claro que podemos falar em pelo menos duas maneiras de interpretar a noção de autonomia da arte: uma autonomia relativa ao campo da arte, ou o que estamos chamando aqui de mundo da arte, que em boa medida é explorada pela sociologia da arte (bons exemplos são BOURDIEU, P. *As regras da arte*, 1996 e BECKER, H. *Mundos da arte*, 2010); e, uma autonomia da obra de arte, sentido ao qual estamos nos referindo, e que entende que as vanguardas históricas foram uma negação dessa mesma autonomia conquistada pela sociedade burguesa, propondo em seu lugar uma reconexão para com a práxis vital. Nesse sentido, ver sobretudo BÜRGER, 2012, pp. 73-104; e, WERLE, 2011, pp. 29-39; pp. 71-78. Hans Belting ainda trata da questão afirmando que a autonomia da obra de arte “[...] tornou-se totalmente visível justamente com a perda das antigas funções. Ela foi liberada, por assim dizer, depois que as antigas obrigações para suprimidas. Por isso, o novo observador também pode lidar livremente com a arte, sem se deixar desviar por conteúdos e símbolos.” (BELTING, 2014, p. 230).

¹⁴⁰ HEGEL, *Cursos de Estética I*. 2015, p. 59.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 35.

O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. Ultrapassamos o estágio no qual se podia venerar e adorar obras de arte como divinas. A impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de uma pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente. O pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte. Se nos comprazemos com queixas e recriminações, podemos tomar tal fenômeno por uma decadência e imputá-lo ao excesso de paixões e interesses pessoais, que tanto afugentam a seriedade quanto a serenidade da arte; ou podemos lamentar a miséria do presente, o estado intrincado da vida burguesa e política, que não permite que o ânimo aprisionado a interesses mesquinhos possa libertar-se para os fins superiores da arte.¹⁴²

Nesse sentido, Hegel não tinha em mente o fim da arte no sentido do fim da produção material da arte¹⁴³, obviamente, mas significando que se essa tarefa artística não produzia mais uma satisfação imediata e completa, é porque a “[...] arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é arte”.¹⁴⁴ Para Hegel, a arte “[...] está completamente finda enquanto momento histórico, apesar de ele não ter se preocupado com a previsão de que não haveria mais obras de arte.”¹⁴⁵

Ela [a arte] perdeu o poder de comunicar por si mesma. Realmente, não precisamos daquela arte. Nem temos, mais radicalmente, necessidade de qualquer arte. Agora nós passamos a um plano mais elevado, mais intelectual, que aqueles homens e mulheres, para cujas necessidades espirituais a arte era suficiente. Mesmo se a arte de seu tempo tivesse sido próspera e estonteante, Hegel teria sentido que havíamos nos voltado a coisas mais elevadas e intelectuais.¹⁴⁶

¹⁴² Ibidem, pp. 34-35.

¹⁴³ Acerca da produção artística contemporânea a Hegel, há uma passagem no livro *A Era das Revoluções*, em que Eric J. Hobsbawm consegue caracterizar bem a ebulição artística e cultural daquele final de século XVIII e primeira metade do século XIX, o que supostamente contrariaria a tese hegeliana caso fosse tomada no sentido material e não conceitual: “Assim, em 1789-1801, o cidadão que sentisse prazer com as inovações artísticas podia se deleitar com as *Baladas Líricas* de Wordsworth e Coleridge em inglês, várias obras de Goethe, Schiller, Jean Paul e Novalis em alemão, ao mesmo tempo em que ouvia a *Criação* e as *Estações* de Haydn e a *Primeira sinfonia* e os *Primeiros quartetos de cordas* de Beethoven. Nestes anos, J. L. David terminou seu *Retrato de madame Recamier*, e Goya o seu *Retrato da família do rei Carlos IV*. Em 1824-1826, este cidadão poderia ter lido vários novos romances de Walter Scott em inglês, os poemas de Leopardi e as *Promessi Sposi* de Manzoni em italiano, os poemas de Victor Hugo e Alfred de Vigny em francês e, se fosse capaz, as primeiras partes de *Eugene Onegin* de Pushkin em russo e as recém-editadas sagas nórdicas. A *Nona Sinfonia* de Beethoven, *A Morte e a donzela* de Schubert, a primeira obra de Chopin e o *Oberon* de Weber datam destes anos, assim como os quadros *O massacre de Chios* de Delacroix e a *Carreta de Feno* de Constable.” (HOBSBAWN, 2014, pp. 392-393).

¹⁴⁴ HEGEL, 2015, p. 35.

¹⁴⁵ DANTO, 2014, p. 122.

¹⁴⁶ “It has lost the power to communicate on its own. Really, we have no need for that art. Nor, more radically, have we need for any art. We now move on a higher, more intellectual plane than did those men and women for whose spiritual needs the art was sufficient. Even if the art of his time had been flourishing and stunning, Hegel would have felt that we have moved on to other, higher – more intellectual – things.” (Idem, *Unnatural wonders*, 2005b, p. 06, tradução nossa).

Aproveitando o estilo hegeliano, também para Danto, quando este fala no fim da arte, o que está em jogo é a “verdade da arte”, e quem soube trazer à autoconsciência essa verdade, marcando assim o desvanecer da grande narrativa da arte, segundo o autor, foi a Arte Pop. “Uma teoria inteiramente nova era necessária, diferente das do realismo, da abstração e do modernismo, que haviam definido o argumento para Hopper, seus aliados e oponentes.”¹⁴⁷ Nesse sentido, para Danto a questão central levantada pela Arte Pop, como foi apresentada em *A transfiguração do lugar-comum*, e tal qual ficou estampada pelo exemplo das *Brillo Box*, é o problema da indiscernibilidade entre uma obra de arte e um objeto idêntico a ela que não ostenta o status artístico. O problema diz respeito aos limites entre arte e realidade, e ao abandono de critérios perceptuais para operar tal diferença.

Para mim, a questão sobre o que a arte real e essencialmente é – em contraposição ao que ela aparentemente ou não intrinsecamente é – seria a forma errada assumida pela questão filosófica, e os pontos de vista que propus em vários ensaios sobre o fim da arte procuram sugerir qual deveria ser a forma real da pergunta. Como vejo, a forma da pergunta é: o que faz a diferença entre uma obra de arte e algo que não é uma obra de arte quando não se tem nenhuma diferença perceptual interessante entre elas? [...] Com Warhol, ficou claro que não há uma forma especial que necessariamente uma obra de arte deve ter – ela pode parecer uma caixa de Brillo ou uma lata de sopa. Mas Warhol é apenas um em um grupo de artistas que fizeram essa profunda descoberta. A distinção entre música e barulho, entre dança e movimento, entre literatura e o mero escrever, coetânea à ruptura de Warhol, estabelece com ele um amplo paralelismo.¹⁴⁸

Se para Hegel, no momento da Arte Romântica, passamos a vivenciar um tipo de experiência artística que não mais pudesse gerar uma satisfação imediata e completa, Danto interpretou essa adventícia e necessária mediação diante de uma obra de arte, no contexto do esgotamento do papel desempenhado pelos manifestos artísticos, como sendo desempenhada pela teoria filosófica. Danto sustenta que sua visão sobre o fim da arte é inteiramente diferente da hegeliana, porque não assume que a arte tenha sido superada, mas que superamos “[...] certas visões da experiência artística que a tornam intelectualmente inadequada a nossas necessidades.”¹⁴⁹ Tal distância em relação a Hegel, apesar de seu débito para com ele, justifica-se pelo fato de notar no pensador alemão uma filosofia da arte condicionada a uma metafísica, o que provavelmente é uma característica de toda a tradição filosófica sistemática.

“Somente quando ficou claro que tudo poderia ser uma obra de arte foi que se pode pensar a arte filosoficamente. Só então surgiu a possibilidade de uma filosofia da arte geral e

¹⁴⁷ Idem, 2010, p. 137.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 39-40.

¹⁴⁹ “[...] certain views of artistic experience that render it intellectually inadequate to our needs.” (Idem, 2005b, p. 06, tradução nossa).

verdadeira”.¹⁵⁰ Diante disso, a Era dos Manifestos é um momento findado, para Danto, porque o problema da arte e de sua essência deixou de ser da alçada dos artistas e passou para as mãos dos filósofos. Essa parece ser uma premissa fundamental para sua filosofia da história da arte, isto é, sustentar que não há mais o amparo de uma teoria artística feita pelos próprios artistas por meio de manifestos e escritos de todo tipo para lidar com as questões que suas próprias obras nos colocam acerca de sua identidade ou natureza. Entretanto, é de se notar que quando Danto estabelece o fim da arte tomando como marco a *Brillo Box* de Warhol, ele simplesmente continua a se utilizar do mesmo expediente que caracterizou o tipo de historiografia da arte que Vasari, Gombrich e, porque não, até mesmo Greenberg, vieram a adotar. Não precisamos recorrer a Fra Angelico, em 1441, como o fizera George Didi-Huberman¹⁵¹, para atestar a fragilidade de narrativas na história e teoria da arte que giram em torno de marcos históricos. É suficiente ir até 1917, e percebermos que os *ready-mades* de Duchamp minam toda a narrativa greenberguiana, antes mesmo dela nascer.

Além disso, apesar de Danto afirmar que o problema de uma era artística pautada por manifestos artísticos reside nos diversos e sucessivos essencialismos defendidos por cada um desses movimentos, evidentemente, não haveria por que de o filósofo tomar para suas mãos o empreendimento de estabelecer sob quais critérios uma obra de arte se distingue de um *doppelgänger* não-artístico, se os artistas tivessem à sua disposição ferramentas argumentativas de tal tipo. Já que, por fim, “[...] os próprios artistas se apossaram da palavra conduzindo para a interpretação que desejam em entrevistas concedidas com diligência.”¹⁵²

Como já dissemos, na perspectiva de Danto, a Arte Pop marcou o fim das grandes narrativas mestras da história da arte, pois a partir de então não haveria mais uma direção única a ser tomada pela produção e desenvolvimento artístico. Nas palavras de Carroll, o “fim da arte [...] inaugurou uma era de pluralismo onde centenas de diferentes flores podem florescer. Pois, somente quando a história da arte fora despojada de seus objetivos e direção, a arte adquiriu uma plenitude de novas liberdades”¹⁵³. Mas, além disso, e talvez como um caminho até essa

¹⁵⁰ Idem, 2010, p. 17.

¹⁵¹ Sobre os limites do diacronismo na historiografia da arte ver, por exemplo, DIDI-HUBERMAN, George. *Diante da imagem*, 2013; e, Idem, *Diante do tempo*, 2015. Sobre uma leitura da era da história da arte como um enquadramento específico por meio do qual líamos as imagens, ver BELTING, Hans. *O fim da história da arte*, 2014; quando este afirma que o “[...] discurso do ‘fim’ não significa que ‘tudo acabou’, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos.” (Ibidem, pp. 12-13).

¹⁵² Ibidem, p. 52.

¹⁵³ “[...] end of art [...] has ushered in an age of pluralism where thousands of different flowers may bloom. For just at the moment when art history was divested of its goals and direction, art acquired a plenitude of new freedoms.” (CARROLL, N. “The End of art?”. *History and Theory*, n° 37, 1998, p. 17, tradução nossa).

era de pluralismo, a Arte Pop, seguindo o caminho aberto pelos *ready-mades* do início do século, também lançou uma pá de terra naquelas tentativas de se definir as propriedades necessárias e suficientes de uma obra em termos perceptuais. Nessa perspectiva, o que diferenciou o trabalho artístico de Marcel Duchamp, no início do século XX, do trabalho de Andy Warhol, na década de 1960, foi justamente o tipo de crítica e de motivação presente nos respectivos atos artísticos, além do contexto em que estavam inseridos.

O que quer que tenha conseguido, Duchamp não estava celebrando o comum. Ele estava, talvez, depreciando a estética e testando os limites da arte. [...]. O que faz a diferença entre Duchamp e Warhol é, analogamente, muito menos difícil de afirmar do que o que faz a diferença entre arte e realidade. Situar a pop em seu momento cultural profundo nos permite constatar quão diferentes eram suas causas daquelas que guiaram Duchamp meio século antes.¹⁵⁴

Duchamp parecia mais preocupado em afastar qualquer qualidade estética do sentido atribuído a obras de arte, e Warhol, em um nível filosófico e não apenas comercial, fez da Arte Pop uma chance de trazeremos o problema tipicamente filosófico dos indiscerníveis para o mundo da arte, apropriando-se visualmente e interessadamente de sua dimensão estética.¹⁵⁵ Peter Osborne sugere que a renúncia de Duchamp pela dimensão estética em seus *ready-mades* funcionava também como um escape do gosto, permitindo um jogo semiótico entre objetividade, linguagem e visão, por meio das inscrições feitas por Duchamp nesses objetos.¹⁵⁶ “É nesse sentido que o ready-made pode ser considerado o ‘princípio’ da arte conceitual, bem como a origem de sua antagonista, a Pop Arte.”¹⁵⁷ Mesmo que possamos, junto a Osborne, especular que a indiferença estética de Duchamp ainda era um princípio estético, é evidente a diferença entre seus experimentos e aqueles da Pop Arte ou da Arte Conceitual, podendo ainda

¹⁵⁴ DANTO, 2010, p. 147.

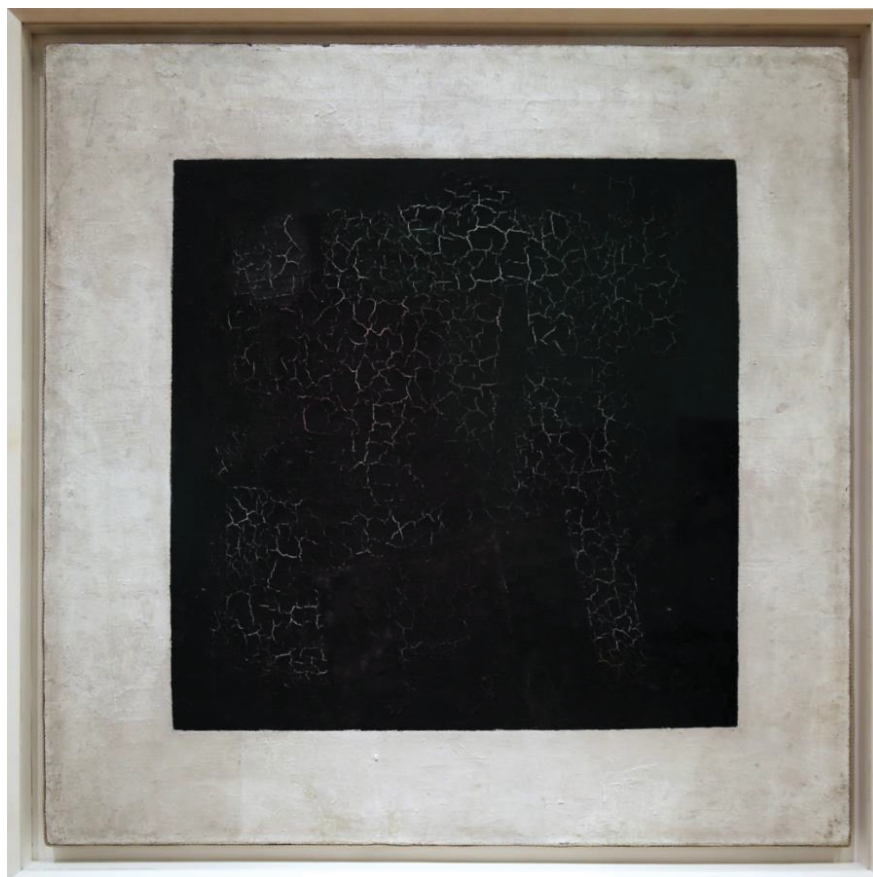
¹⁵⁵ Em *Apropos of “Readymades”*, Duchamp deixa bem claro essa tendência antiestética: “A point which I want very much to establish is that the choice of these ‘readymades’ was never dictated by an aesthetic delectation. This choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste... In fact a complete anesthesia. One important characteristic was the short sentence which I occasionally inscribed on the ‘Readymade’. That sentence instead of describing the object like a title was meant to carry the mind of the spectator towards other regions more verbal.” (DUCHAMP, M. “Apropos of ‘Readymades’” In: STILES & SELZ, *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists’ writings*, 1996). Por sua vez, Danto reitera a diferença entre Duchamp e Warhol na seguinte passagem que apresenta a importância do processo de fabricação das peças de Warhol: “Alguns críticos me perguntam por que acho que Warhol pôs fim à história da arte da maneira como a entendíamos antes – por que não Duchamp com seus *ready-mades*? Ora, a verdade é que Andy fazia suas caixas, enquanto Duchamp, de maneira geral, não podia fazer seus *ready-mades*. Só que nem todo objeto pode ser um *ready-made*, já que Duchamp os restringia a objetos indistinguíveis do ponto de vista estético.” (DANTO, 2012, p. 95).

¹⁵⁶ Cf. OSBORNE, Peter. *Conceptual art*, 2002, p. 27.

¹⁵⁷ “It is in this later sense that the ready-made may be considered the ‘beginning’ of conceptual art; as well as also being the source of its antagonist, Pop art.” (Ibidem, p. 28, tradução nossa).

considerarmos estas duas últimas como direções opostas derivadas dessa mesma indiferença estética.

FIGURA 10 - KAZIMIR MALEVICH, QUADRADO NEGRO, C. 1915.



Apesar de Duchamp e Warhol terem transfigurado coisas comuns ou banais em arte, ou de terem optado por *ready-mades*¹⁵⁸, comparar um a outro é como querer associar o tipo de abstração presente no *Quadrado negro*¹⁵⁹ de Kazimir Malevich (1878-1935), em 1918, às monocromias azuis de Yves Klein (1928-1962), ou às telas brancas de Robert Rauschenberg (1925-2008), da década de 1970. Seria quase como o exemplo imaginário de Danto, no início de *A transfiguração do lugar-comum*, da exposição de quadrados vermelhos, em que um observador

¹⁵⁸ No caso da Brillo Box de Warhol podemos dizer que a diferença é mais profunda ainda pelo fato de que ele não pegou simplesmente as caixas de Brillo do supermercado e empilhou-as na Stable Gallery, mas “produziu” réplicas feitas de compensado a partir dos originais que tinha o design assinado por um artista americano sem nenhuma relevância no cenário institucional da arte, James Harvey. Mas, como diz Danto, mesmo que fossem as próprias caixas de Brillo do supermercado, o efeito produzido como arte pop seria o mesmo.

¹⁵⁹ Ver figura 10.

desatento ou desalinhado com a teoria e história da arte veria a mesmíssima obra repetidas vezes. Assim, tendo em vista que obras de arte não são complexos de signos descolados da realidade, como prática cultural, o contexto em que são desenvolvidas define de maneira severa o seu significado, e essa parece ter sido a percepção de Danto ao abrir mão de perspectivas perceptuais para definir o que chamamos de mundo da arte. Sobre a exposição de Warhol, em 1964, Danto diz o que segue:

O que foi emocionante para mim nessa exposição foi a maneira como ela foi aberta, pensei, pela primeira vez, uma maneira de pensar filosoficamente sobre a arte. Até então, parecia-me, obras de arte eram pensadas para ter uma forte identidade antecedente. Elas tinham molduras douradas ao seu redor, ou eram colocadas em pedestais, e era esperado que fossem vistas como bem significativas. Todos sabiam dizer, mais ou menos, quando algo era uma obra de arte, a qual poderia ser identificada da mesma maneira que embalagens de transporte poderiam ser identificadas, e ninguém poderia confundir as duas. E, de repente, agora havia uma obra de arte que, curiosamente, não poderia ser distinguida de uma embalagem de transporte.¹⁶⁰

O significado do pluralismo da arte pós-histórica passa pela pluralidade de possibilidades no cenário da arte contemporânea. “Dizer que a história acabou é dizer que não há mais um limite da história além do qual as obras de arte possam cair. Tudo é possível. Qualquer coisa pode ser arte”.¹⁶¹ No entanto, essa última afirmação precisaria ser relativizada, e é exatamente isso o que Danto faz ao fim de seu livro. Quer dizer, Danto recorre a Hegel para ultrapassar os limites da história da arte através da tese do seu fim, mas impõe certos limites cognitivos para todo esse mar de possibilidades, como ao retomar o princípio de Wölfflin de que nem tudo acontece em qualquer momento da história.¹⁶² A questão é: o que exatamente não é possível? Justamente, manter a mesma relação de reciprocidade com estilos e obras do passado tal qual mantinham os que eram contemporâneos a tais estilos e obras. Essa consequência do fim da arte, para Danto, remete-nos àquela distinção entre uso e menção, através da qual podemos entender a utilização de um estilo pictórico em seu tempo e fazer uma

¹⁶⁰ “What was thrilling for me in that show was the way it opened up, I thought for the first time, a way to think philosophically about art. Up until then, it seemed to me, works of art were thought to have a strong antecedent identity. They had gold frames around them, or were posed on pedestals, and one was expected to look upon them as pretty significant. Everyone knew, more or less, how to tell when something was a work of art, which could be picked out in much the same way shipping cartons could be picked out, and nobody could confuse the two. And now all at once here was a work of art that could not interestingly be told apart from a shipping carton.” (Danto, 2005b, pp. 08-09, tradução nossa).

¹⁶¹ Idem, 2010, p. 126.

¹⁶² “Nem mesmo em um período pós-histórico se escapa às restrições da história. Assim, não importa a maneira, a verdade sobre o período pós-histórico em que nos encontramos de que tudo é possível deve ser consistente com o pensamento de Wölfflin de que *nem* tudo é possível.” (Ibidem, p. 219).

referência teórica ou, como preferem os teóricos da comunicação, uma referência “intertextual”.¹⁶³ O que nos resta é a menção. Situação que nos remete também ao que diz Hegel no fim do seu prefácio aos *Princípios da Filosofia do Direito*, ao afirmar que a coruja de Minerva alça seu voo apenas ao entardecer, quer dizer, apenas quando uma forma de vida se concretiza e ao mesmo tempo se esgota é que a filosofia chega com seu pensar sobre o pensar, nunca rejuvenescendo uma forma de vida, mas apenas permitindo conhecê-la.¹⁶⁴ O que nos resta diante dessas obras e estilos anteriores ao fim da arte e de suas narrativas históricas é conhecê-los, e nunca mais vivenciá-los.

1.5 O ESSENCIALISMO COMO DESCRENCIAMENTO DA ARTE

Nas duas principais obras de Danto mencionadas até aqui, notamos a construção da dupla natureza de sua teoria, tanto essencialista quanto historicista. Como essencialista, seu compromisso é com a estrutura das definições essenciais baseada em condições necessárias e suficientes, “[...] independentemente de tempo e lugar”¹⁶⁵. Para Danto, fazer filosofia da arte é, em alguma medida, estar comprometido com esse tipo de postura. Já como historicista, sua certeza é que as condições essencialistas se configuram numa perspectiva histórica, baseado no fato de que as possibilidades artísticas dependem do contexto em que estão inseridas. No entanto, a tese historicista do fim da arte de Danto contém algumas peculiaridades que precisam ser esclarecidas, entre as quais a insistência de Danto em utilizar a pintura ou, mais amplamente, as artes visuais como paradigma artístico para as artes em geral, e sua hipótese de que o uso de manifestos artísticos pertence a um determinado período da história da arte, tal qual um estilo pictórico. Contudo, vale voltar a um momento da obra de Danto, a fim de buscarmos entender o que de problemático há nos dois pontos mencionados.

Na mesma coletânea em que encontramos seu artigo *O fim da arte*, Danto apresenta *O descredenciamento filosófico da arte*, no qual há uma pergunta de abertura e de encerramento: o que pode a arte? Inicialmente, Danto destaca alguns exemplos na poesia e na pintura¹⁶⁶, mas

¹⁶³ Ibidem, pp. 220-226.

¹⁶⁴ Cf. HEGEL, 1997, p. XXXIX; DANTO, 2015, p. XVIII.

¹⁶⁵ Idem, 2010, p. 106.

¹⁶⁶ Danto cita a poesia de William B. Yeats (1865-1939) em relação ao seu país natal, Irlanda, um poema de W. H. Auden (1907-1973) à memória de Yeats, e o conhecido quadro de Pablo Picasso (1881-1973), *Guernica*. (Cf. Idem, 2014, pp. 37-39).

que poderiam ser tirados de outras formas artísticas, que, de modo mais explícito, pretenderam ser um modo de atuação no mundo, seja politicamente, seja honorificamente. Assim, Danto entende que a arte, em geral, pouco acrescentou ao nível real da política e do mundo apesar de suas tentativas, e isso se deu porque a história da filosofia construiu a sua história como a história da neutralização da atividade artística, baseada em uma crença filosófica acerca de uma suposta periculosidade da arte.¹⁶⁷

E uma vez que a teoria platônica da arte é sua filosofia, e uma vez que a filosofia através dos tempos consistiu de aditamentos ao testamento platônico, a própria filosofia pode ser exatamente o descredenciamento da arte, de modo que o problema de separar a arte da filosofia pode ser equiparado ao problema de perguntar o que seria a filosofia sem a arte.¹⁶⁸

Danto identificou duas formas principais em que essa neutralização se manifestara como um tipo de repressão filosófica: a efemerização e a capitulação, que apesar de terem ambas suas origens na filosofia de Platão, modernamente são representadas pelo pensamento de Kant e Hegel, respectivamente. A efemerização estaria relacionada ao afastamento da arte das necessidades vitais da sociedade, a partir do critério kantiano do desinteresse. Nesse sentido, “[...] a arte é sistematicamente neutralizada; removida, por um lado, do domínio do uso [...] e, por outro lado, do mundo de necessidades e interesses”.¹⁶⁹ A capitulação, por sua vez, está relacionada à tese do fim da arte de Hegel, como vimos antes, segundo a qual quando a atividade artística “[...] se torna autoconsciente de sua história, tal como aconteceu em nosso tempo, de modo que sua consciência de sua história faça parte de sua natureza, talvez seja inevitável que ela deva se tornar finalmente filosofia.”¹⁷⁰ De um lado a atividade artística foi transformada em adorno afastado do que “realmente importa”, por outro lado foi submetida aos ditames da filosofia, quando não transformada nela.

No entanto, Danto não terminou seu texto no mesmo tom melancólico com o qual começara ao duvidar do que pode a arte no terreno real da política ou da vida. A fim de lançar luz para os possíveis poderes de realização da arte, ele resgatou o paralelo feito em *A transfiguração do lugar-comum*, entre a estrutura das obras de arte e a estrutura da retórica, a qual teria como objetivo modificar a mente, e, conseqüentemente, as ações e o comportamento humano ao “cooptar seus sentimentos”. Tal qual Sócrates acusa Ágaton de fazer, na iminência

¹⁶⁷ Cf. *Ibidem*, pp. 37-39.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 41.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 43.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 50.

de seu discurso sobre o amor em *O Banquete*, comparando a cabeça de Górgias à cabeça da Górgona como capaz de paralisar suas ações¹⁷¹. A menção à Platão e, por conseguinte, a um sofista, é interessante pela própria narrativa de Danto que vê no mestre da Academia o ponto de partida do descredenciamento filosófico das artes. Contudo, apesar da “denúncia” feita por Danto acerca desse processo pelo qual sempre passou a arte, e do modo como a filosofia fez sua história na esteira da repressão sobre a atividade artística, descredenciar a arte também parece ser uma tendência presente na filosofia da arte de Danto só que por outras vias.¹⁷² Nesse caso, os caminhos de tal descredenciamento são dois e está em jogo tanto seu aspecto historicista quanto o essencialista.

A versão essencialista do descredenciamento presente na filosofia da arte de Danto pode ser identificado com todas as vezes em que a filosofia tentou estabelecer condições necessárias e suficientes para definir arte, e tal constatação parece ser um legado deixado pelas teorias neowittgensteinianas. Anteriormente, afirmamos que teorias definidoras da arte, supostamente, passaram a ter maior utilidade nos contextos em que objetos ou performances tiveram sua natureza artística questionada, tal como no início do século XX. Entretanto, é certo que algumas atividades humanas foram desenvolvidas por indivíduos que sequer dispunham de uma definição acurada sobre a prática em questão, e sem qualquer prejuízo para sua realização. Esse é o caso em muitos contextos da própria arte, a qual muitas vezes foi produzida independentemente de uma definição clara de obra de arte, além do fato de que os participantes desse mundo da arte, supostamente, pareciam saber formular proferimentos acerca dessas atividades sem prejuízo da comunicação. De um modo simples, se a tese de Danto que trata do esgotamento da Era dos Manifestos e da imunidade do período pós-histórico às tendências essencialistas for correta, não parece haver muita coerência em sustentar o papel da filosofia da arte em formular uma definição essencial, em função principalmente dessa resistência a essencialismos próprio da pós-história de Danto. A não ser que o que esteja em jogo seja a transferência da tarefa de definir ou sustentar uma essência da arte das mãos do artista para as mãos do filósofo, o que reiteraria nossa suspeita de que a tese de Danto é desemancipadora da arte.

Em uma perspectiva histórica, a retirada das credencias da arte pela filosofia de Danto se manifesta também em sua tese do fim da arte de dois modos: seja retirando dos artistas a

¹⁷¹ Cf. PLATÃO, *O Banquete*, 198 b-d.

¹⁷² Cf. KELLY, Michael. “Essentialism and Historicism in Danto’s Philosophy of Art”. *History and Theory*, 37, 1998 (pp. 30-43).

possibilidade de lidar ou responder às questões suscitadas por sua própria arte na contemporaneidade, como se coubesse exclusivamente ao filósofo tal tarefa; seja, coincidentemente, atrelando o uso feito por artistas de escritos ou manifestos, uma ferramenta bem útil para solucionar problemas e questões de natureza filosófica, a um período na história da arte esgotado, o modernista. O problema aqui é que talvez o manifesto tenha uma história que nem se confunde, nem é aglutinada, pela história da arte (ainda mais das artes visuais). Nesse sentido, se, segundo Danto, a possibilidade de um mundo da arte conduzido por meio de sua história chegou a um término, disso não podemos concluir que a história dos manifestos e os diferentes usos deles tenham se esgotado do mesmo modo.

E, se o que teve um fim foi um determinado uso que se fez dos manifestos e escritos de artistas, naquilo que o próprio Danto define como Era dos Manifestos? E, se outros usos, que não necessariamente o de reafirmar uma única essência das artes, for possível de atribuímos a tais manifestos e escritos? Simplesmente, parece que os manifestos não deixaram de desempenhar definitivamente seu papel, mas que se passou por uma transformação em que os escritos de artistas passaram a compor um quadro mais plural ao lado de outras narrativas na construção de muitas histórias da arte. Hans Belting, pensando as modificações pelas quais passou o comentário de arte, pergunta o porquê da história da arte, possivelmente, estar sendo feita pelos escritos dos artistas. Considerando que desde que literatos passaram a assinar os manifestos dos movimentos artísticos, os historiadores da arte tiveram sua participação diminuída, dado que “[...] seus métodos serviam mais à prática científica especializada do que tinham o sentido de tornar compreensível o próprio cenário artístico.”¹⁷³

Começando com Platão e continuando até o presente, os filósofos tipicamente descredenciaram a arte ao colocá-la na base de sua hierarquia ontológica ou, de alguma forma, submetendo-a às demandas racionalistas da filosofia. Danto quer romper com essa tradição e recredenciar a arte, e acredita que suas soluções para a crise de identidade e o conflito interno da arte são maneiras de fazê-lo. Mas temo que sua filosofia de arte seja, de fato, uma continuidade dessa mesma tradição. Enquanto Danto estiver certo de que existe, de fato, um novo tipo de definição de arte possível no início da modernidade, ou seja, a auto definição da arte (ou o que eu prefiro chamar de auto compreensão), ele enfraquece a realização dessa mesma possibilidade ao deslocar o problema definicional da arte para “o nível da filosofia”. Ou seja, transferindo a tarefa definicional da arte para a filosofia, ele despojou a arte da identidade e da lógica interna de sua história. Essa lógica não chegou a um fim na arte, como afirma Danto. Em vez disso, foi forçosamente findada, uma vez que a filosofia se apropriou do essencialismo da arte para si.¹⁷⁴

¹⁷³ BELTING, 2014, p. 53.

¹⁷⁴ “Beginning with Plato and continuing up to the present, philosophers have typically disenfranchised art by placing it at the bottom of their ontological hierarchy or by somehow subjecting it to philosophy's rationalist demands. Danto wants to break this tradition and to re-enfranchise art, and he believes his solutions to art's identity crisis and internal conflict are ways to do so. But I fear that his philosophy of art is in fact continuous with that

Além disso, e aqui entramos no segundo dos pontos mencionados no início desta seção, para que a tese de Danto tenha sucesso, a pintura e seu desenvolvimento histórico devem ser tomados como paradigmas para todas as artes, e são questões semelhantes a essas que Noël Carroll explora ao lado de outros teóricos em um número especial do periódico *History and Theory*, dedicado ao pensamento de Danto, em 1998. O título de seu artigo é *The End of Art?*, e nele Carroll analisa o porquê da crença de Danto de que a história da arte chegou ao seu fim e se suas razões, realmente, se sustentam. Assim, na análise que faz da tese de Danto, Carroll indica inicialmente o que possivelmente ela não significa, chegando a seguir a um dos principais significados, a saber, que a arte e os artistas, como Andy Warhol, colocaram a questão sobre a definição da arte em sua própria forma filosófica. Sabemos que, para Danto, apesar de os artistas terem chegado ao ponto de colocar tal questão a partir de sua própria produção, não seria tarefa desses mesmos artistas fazer qualquer contribuição teórica, isto é, os artistas não teriam condições de responder à pergunta “o que é arte?”. Nesses termos, tal tarefa seria desempenhada por filósofos, já que “[...] qualquer outro progresso sobre a definição de arte requereria o tipo de trabalho típico dos filósofos”¹⁷⁵.

A predição de Danto sobre o futuro da arte nesse contexto de fim da história da arte como uma narrativa linear progressiva, faz com que Carroll, por meio de uma postura claramente cética, chame nossa atenção ao que parece ser uma das premissas básicas da tese de Danto. Quer dizer, que existe uma diferença profunda entre a atividade do artista e a do filósofo, e, como já dissemos, que há uma borda ou barreira intransponível pelo artista, ao lidar com (ou solucionar) o problema da definição de arte, barreira esta que, por outro lado, seria facilmente ultrapassada pelo filósofo. Como se a atividade do filósofo e a do artista fossem incompatíveis de alguma maneira. Assim, uma questão que surge é: por que artistas visuais, no amplo sentido e possibilidades do termo, não podem contribuir em solucionar o problema da definição da arte?¹⁷⁶ Por que tal tarefa é exclusiva da filosofia? Como mostrado, isso se apresenta como altamente similar ao que o próprio Danto aponta em *O Descredenciamento*

same tradition. While Danto is right that there is indeed a new type of definition of art possible at the beginning of modernity, namely, art's self-definition (or what I prefer to call its self-understanding), he undermines the realization of this very same possibility by shifting art's definitional problem to "the level of philosophy." That is, by transferring art's definitional task to philosophy, he has stripped art of the identity and internal logic of its history. This logic has not come to an end within art, as Danto claims; rather, it has been forcibly ended once philosophy has appropriated art's essentialism for itself." (KELLY, 1998, p. 41, tradução nossa).

¹⁷⁵ “Any further progress on the definition of art would require the kind of work typical of philosopher.” (CARROLL, 1998, p. 19, tradução nossa).

¹⁷⁶ Cf. *Ibidem*, p. 21.

filosófico da arte, e a impressão é que ele incorre nessa mesma capitulação quando adota a tese do esgotamento de possibilidades da arte e acionamento da filosofia como solução para seus problemas.

Essa suposta diferença entre a atividade do artista e a do filósofo, segundo Carroll, parece indicar que Danto¹⁷⁷, quando pensa na atividade do artista, acaba por identificá-la quase necessariamente com a atividade do pintor. O que nos faria incorrer num sério problema a respeito de sua tese essencialista, tendo em vista a necessidade de que uma definição filosófica sobre a arte apresente um caráter geral o suficiente para dar conta das diversas formas e expressões artísticas que compõe o que chamamos de arte. Contudo, em uma ligeira leitura de *Após o fim da arte*, poderíamos afirmar que não parece ser o caso que Danto, ao falar de arte e de artistas, esteja a pensar em pintura e pintores, respectivamente, dado a pluralidade de exemplos apresentados por ele no mundo da arte, que incluem também o teatro, o cinema, a literatura e etc. Essa mesma impressão se reitera pelo fato de Danto perceber o que ele chama de “fim da exclusividade da pintura como veículo da arte”¹⁷⁸, tendo a própria pintura internalizado de algum modo o pluralismo típico do estágio pós-histórico, tornando-se menos excludente, e caracterizando-se como apenas uma das muitas formas artísticas que o mundo da arte tem à sua disposição.

Por outro lado, a insistência de Danto sobre o predomínio das contribuições de Giorgio Vasari e de Clement Greenberg como narrativas mestras no mundo da arte permite perceber sua predileção, pelo menos, pelas artes visuais, ou pela história das artes visuais. Entrementes, resta forte a intuição de que Vasari (ou Alberti, ou Gombrich) e Greenberg apresentaram narrativas guias não para as artes em geral, mas para a produção nas artes visuais, e isso continua a ser problemático numa teoria filosófica sobre a arte. Por mais que, no caso do contexto histórico em que Vasari estava inserido, a pintura tenha alcançado um status primordial diante das outras expressões artísticas. Mais do que isso, mesmo que não tenha focado na pintura e sim nas artes visuais, a hipotética incompatibilidade entre ser filósofo e artista subsiste, bem como permanece a impressão de que apesar de não haver uma dimensão literalmente teórica na obra de arte, como sugeriu Carroll em outro texto¹⁷⁹, é possível que haja sim contribuições teóricas em algum nível por parte da atividade do artista.

Portanto, para Danto, alguém não pode ser um *artista* de vanguarda e propor uma teoria porque há uma tensão entre fazer *arte* (por exemplo, pintura) e teoria. Mas, meu

¹⁷⁷ Cf. *Ibidem*, pp. 21-22.

¹⁷⁸ DANTO, 2010, pp. 190-191.

¹⁷⁹ Cf. CARROLL, “Avant-Garde Art and the Problem of Theory”. *Journal of Aesthetic Education*, 1995.

argumento é diferente: há uma tensão entre algo ser arte de *vanguarda* e essa coisa ser uma teoria, visto que o vanguardismo, por natureza, requer uma disjunção e elipticidade, ao passo que teorias, idealmente, giram em torno de síntese e explicitação.¹⁸⁰

Na perspectiva de Noël Carroll, atribuir a obras de arte de vanguarda uma função no lidar com problemas teóricos não é, necessariamente, recorrer à tese de Joseph Kosuth, o qual entendeu obras de arte como proposições analíticas e comentários sobre a própria arte, como veremos no capítulo 3. A crítica de Carroll a essa possibilidade sustenta que obras de arte de vanguarda não são proposições analíticas porque antes de qualquer coisa tais obras não são proposições. Segundo Carroll, ser uma proposição requer algo que não podemos encontrar em um objeto ou performance artística, isto é, uma estrutura e mecanismo lógicos, tais como uma “parte indexical”, responsável por responder à questão “sobre o que se está falando”, e uma “parte caracterizadora”, que trata “o que diz isso”.¹⁸¹ De todo modo, apesar de Carroll se referir, explicitamente, em seu texto à expressão “arte de vanguarda”, essa discussão facilmente se transpõe ao âmbito maior das artes e consegue se alinhar com a indicação de Danto de que obras de arte funcionam entimematicamente¹⁸² – apesar de sua tese do fim da arte furtar dos artistas a capacidade de fornecer soluções teóricas mais concretas. Assim, segundo Carroll, obras de arte de vanguarda podem “[...] referir ou aludir a teorias, mas isso não as torna teóricas em qualquer sentido forte ou direto – isto é, no sentido de que elas podem ser pensadas para fazer, propor, demonstrar, ou ensinar teoria. [...] Pode-se querer dizer que, nisso, são intertextuais.”¹⁸³

Desse modo, a fim de se alinhar mais sistematicamente com a filosofia de Danto, e, diretamente, com o argumento sobre o fim da arte, Carroll o traduz de forma mais precisa em termos de premissas e conclusões. Assim, o argumento de Danto se apresentaria da seguinte maneira¹⁸⁴:

- 1) Se x é arte de vanguarda, então a condição de x revela a condição de todas as artes. (premissa)

¹⁸⁰ “Thus, for Danto, one cannot be an avant-garde *artist* and propound theory because there is a tension between making *art* (e.g., painting) and theory. But my argument is different; it is that there is a tension between something's being *avant-garde* art and it's being a theory, since avant-gardism by nature requires disjunction and ellipticality, whereas theories ideally gravitate toward synthesis and explicitness.” (Ibidem, p. 05, tradução nossa).

¹⁸¹ Cf. Ibidem, p. 06.

¹⁸² Cf. DANTO, 2005a, pp. 243-297.

¹⁸³ “[...] may refer or allude to theories, but this doesn't make them theoretical in any strong or straightforward sense—that is, in the sense that they can be thought to make, propound, demonstrate, or teach theory. [...] One might wish to say that in this they are intertextual.” (CARROLL, 1995, p. 11, tradução nossa).

¹⁸⁴ Cf. Idem, 1998, p. 22.

- 2) A pintura é arte de vanguarda. (premissa)
- 3) Se a pintura faz progredir o projeto de autodefinição da arte, então ela deve ser verbal. (premissa)
- 4) A pintura é essencialmente não verbal. (premissa)
- 5) Portanto, a pintura não pode progredir no projeto de autodefinição da arte. (de 3 e 4)
- 6) Se a pintura não pode progredir no projeto de autodefinição da arte, então nós alcançamos o fim da arte da pintura. (premissa)
- 7) Portanto, nós alcançamos o fim da arte da pintura – tal é a condição da pintura. (de 5 e 6)
- 8) Portanto, nós alcançamos o fim da arte – todas as artes findaram. (de 1, 2 e 7)

Analisando esse argumento, notamos que tanto a tendência de Danto em tomar a pintura como a arte de vanguarda em função de sua situação de crise no final do século XIX¹⁸⁵, quanto sua saída encontrada na transição do projeto vasariano para o greenberguiano, são as fontes do seu suposto equívoco entre a pintura e a arte em geral.¹⁸⁶ Além disso, segundo Carroll, não se sustentaria a alternativa por tomar a pintura como o modelo paradigmático de vanguarda tendo em vista ainda a dimensão não verbal atribuída a ela, isso se tomarmos a sério a caracterização de Danto.¹⁸⁷ Existiriam outras expressões artísticas que parecem ter encontrado caminhos interessantes diante de uma situação de crise tal qual a pintura vivenciou diante do cinema, já que é impossível negar que uma arte como o teatro vivenciou tal crise, visto que o cinema retira dela muitos dos elementos que compõe suas produções. Para não falarmos de algumas alternativas entre as próprias artes visuais, como a performance, a instalação, o happening, etc. Assim, que motivos temos para ceifar tais formas artísticas e suas possíveis

¹⁸⁵ “My view, again, is that painting had to become the avant-garde art just because no art sustained the trauma it did with the advent of cinema. But its quest for self-identity was limited by the fact that it was *painting* which was the avant-garde art, for painting remains a nonverbal activity, even if more and more verbliness began to be incorporated into works of art – ‘painted words’ in Tom Wolfe’s apt but shallow phrase. Without theory, who could see a blank canvas, a square lead plate, a tilted beam, some dropped rope, as works of art? Perhaps the same question was being raised all across the face of the art world but for me it became conspicuous at last in that show of Andy Warhol at the Stable Gallery in 1964, when the Brillo box asked, in effect, why it was art when something just like it was not. And with this, it seemed to me, the history of art attained that point where it had to turn into its own philosophy. It had gone, as art, as far as it could go. In turning into philosophy, art had come to an end.” (DANTO, “Approaching the End of Art” In: *The State of the Art*, 1987, p. 216).

¹⁸⁶ Cf. CARROLL, 1998, p. 23.

¹⁸⁷ Cf. *Ibidem*, pp. 24-25.

contribuições para o problema da autodefinição da arte? Estariam essas outras formas de arte ainda contribuindo de algum modo no desenvolvimento histórico da arte? Ou, de modo mais grave aos propósitos de Danto, estaria a história da arte tendo algum desenvolvimento histórico ainda?

Se insistirmos no caso da pintura, a terceira e a quarta premissas – “se a pintura faz progredir o projeto de autodefinição da arte, então ela deve ser verbal”; e, que “a pintura é essencialmente não verbal” – seguem sendo problemáticas quando insistem que o problema da autodefinição da arte só pode ser resolvido por meio de uma estrutura completamente teórica, como é o caso da filosofia. Assim, apesar de discordarmos da tendência a atribuir uma dimensão teórica a muitas obras de vanguarda, segundo indicamos junto a Carroll, é possível haver um aspecto ou dimensão não-verbal no projeto de autodefinição da arte em que possamos contar ainda com a contribuição dos artistas, ainda que não verbais. Nesse caso, podemos pensar com Carroll que os contraexemplos que as vanguardas normalmente nos fornecem contribuem para o desenvolvimento de teorias, e talvez precisássemos de uma teoria da linguagem que pensasse e explicasse o processo comunicacional (dialógico) para além da textualidade.

E, de fato, como o próprio Danto admite, muito da pintura moderna (e arte visual) é “verbal” no sentido ampliado de que ocorre em uma atmosfera de teoria da arte. Como um resultado, muitas escolhas visuais (tais como a ênfase na forma do suporte) podem ser “lidas”, enigmaticamente, como implicando questões teóricas. Este é o fenômeno da “palavra pintada” ao qual Danto alude na citação anterior. Mas isso não permite pintar o suficiente do que Danto chama de “verbalização” (ou verbalidade) para torná-lo teoricamente possível para os pintores (e outros artistas visuais) continuarem a se envolver (em algum sentido) no projeto da autodefinição de arte?¹⁸⁸

Segundo Carroll, apesar de o projeto narrativo greenbergiano ter alcançado um término, disso não decorre que a história da arte não possa ter possibilidades narrativas abertas, principalmente quando ultrapassados os limites da pintura como forma artística exemplar na argumentação de Danto. Não temos motivos para excluirmos outras expressões artísticas – que não a pintura pura – como veículos adequados a levar a cabo o desenvolvimento histórico da

¹⁸⁸ “And, of course, as Danto himself concedes, much modern painting (and visual art) is “verbal” in the extended sense that it occurs in an atmosphere of art theory. As a result, many visual choices (such as emphasis on the shape of the support) can be “read” in charade-like fashion as implicating theoretical points. This is the “painted word” phenomenon to which Danto alludes in the preceding quotation. But doesn't this afford painting enough of what Danto calls “verbality” (or verboseness) to make it theoretically possible for painters (and other visual artists) to continue to engage (in some sense) in the project of the self-definition of art?” (Ibidem, p. 26, tradução nossa). A citação precedente mencionada por Carroll é aquela há pouco citada em nota, em que Danto assume como a pintura se tornou a arte de vanguarda diante do desafio lançado pelas imagens em movimento do cinema. (Cf. DANTO, A. “Approaching the End of Art” In *The State of the Art*, 1987, p. 216).

arte, e nem precisamos recorrer aqui ao caso da literatura, que por ser essencialmente verbal solucionaria tal problema.¹⁸⁹ Além disso, se em um outro momento a verossimilhança foi suficiente para conduzir a história da arte para frente, como por meio da narrativa vasariana, por que considerar o problema da autodefinição da arte como o único motor possível, e nenhum outro projeto venha a ser produzido pelos próprios artistas como propulsor desse desenvolvimento histórico?¹⁹⁰

A tese do fim da arte de Danto, segundo Carroll, se sustenta muito mais como crítica de arte acerca de um interlúdio estilístico, a chamada arte pós-histórica, do que como argumento filosófico que requereria uma certa generalidade. Ao fim e ao cabo, a crítica de Carroll passa por afirmar que entre o que Hegel entendera como o projeto da arte em sua época e o que Danto assumiu como o mesmo existe uma distância de sentido inegável. Diferentemente de Danto, para Hegel o motor da história da arte não era o projeto da autodefinição, pois se alguma natureza deveria ser revelada seria a da consciência do espírito.

No entanto, o fato de que ele e Danto localizam as perspectivas desenvolvimentistas da arte em projetos diferentes ilustra o fato de que há mais motivos para uma história evolucionária da arte do que a autodefinição. E, se há mais motivos para uma história evolucionária da arte do que a autodefinição, eles podem permanecer, em princípio, para serem descobertos e implementados por artistas.¹⁹¹

Danto respondeu a algumas das críticas à sua filosofia no número especial da *History and Theory*.¹⁹² Assim, sobre o suposto descredenciamento que sua própria filosofia da arte pode vir a causar no mundo da arte a despeito da tese do fim da arte, Danto reitera que o que pretendeu em *Após o fim da arte*¹⁹³ foi livrar a arte de uma opressão filosófica ao liberá-la da tarefa de definir a arte. Desse modo, “[...] deixar a tarefa de encontrar definições para uma prática projetada para fornecê-las”¹⁹⁴, a saber, para a filosofia. Por sua vez, assume que não é a pintura como possibilidade artística que finda, mas a pintura como *medium* privilegiado para o desenvolvimento histórico da arte. “A pintura foi o meio do desenvolvimento na arte tradicional porque pode haver progresso na representação pictórica do mundo [...]. Ela foi o meio do

¹⁸⁹ Cf. CARROLL, 1998, pp. 26-27.

¹⁹⁰ Cf. *Ibidem*, p. 28.

¹⁹¹ “However, the fact that he and Danto locate the developmental prospects for art in different projects illustrates the point that there are more grounds for an evolutionary history of art than self-definition. And if there are more grounds for an evolutionary history of art than self-definition, they may remain in principle to be discovered and implemented by artists.” (*Ibidem*, p. 28, tradução nossa).

¹⁹² DANTO, A. “The End of Art: A Philosophical Defense”. *History and Theory*, 37, 1998 (pp. 127-143).

¹⁹³ Cf. *Idem*, 2010.

¹⁹⁴ “[...] leave the task of finding definitions to a practice designed to provide them”. (*Idem*, 1998, p. 135, tradução nossa).

progresso sob o modernismo porque sua tarefa foi a de determinar a essência da pintura”¹⁹⁵. Assim, o lugar ocupado pela pintura na história da arte, e, conseqüentemente, a ruptura dessa sua condição de *medium* do desenvolvimento histórico da arte em geral no período pós-histórico, funciona como uma importante premissa para Danto, dado a sua tese do fim da arte significar também que não existe mais uma única direção a tomar e nem um único *medium* artístico a conduzir essa história.

O fim da narrativa histórica para Danto não significa que histórias não possam ser contadas, mas que não haveria mais uma única metanarrativa que venha a narrar a história da arte do futuro, dado que nada é possível de ser excluído dessa narrativa, em função, por sua vez, do pluralismo desse período.¹⁹⁶ No entanto, quando se propõe responder diretamente a Carroll, quando este pergunta como Danto é capaz de afirmar com certeza que estamos diante do fim da tirania da novidade, do estanque das sucessivas novidades no mundo da arte, e assegurar que não haverá alguém que faça surgir algo inteiramente novo no mundo da arte, sua resposta é tão aporética e esquiva quanto as estratégias socráticas ao se afirmar como um não sabedor. Danto responde com o mesmo tipo de argumento que utilizara em *Após o fim da arte*¹⁹⁷, ao falar dos limites na visão dos que estavam imersos no cânone do expressionismo abstrato para reconhecer alguma novidade positiva representada pela Arte Pop. É a mesma estratégia usada no início de *O fim da arte*¹⁹⁸, ao mencionar Albert Robida, e os limites de suas gravuras para representar o século XX: “como eu posso saber isso [...]? A resposta é que eu não posso saber isso. [...]. É preciso, claro, estar aberto – a teoria do fim da arte destina-se a ser uma teoria empírica. Mas, o futuro é algo que não podemos imaginar até que seja presente”.¹⁹⁹

Carroll vai além de perceber sua tese do fim da arte como problemática, outros pontos ainda compõem sua crítica à teoria de Danto. Além de ser uma teoria excessivamente exclusiva, já que muito do que se considerou arte no mundo da arte escapa de seu escopo, pois nem tudo o que é considerado arte requer uma teoria por trás dando suporte, parece também que nem todo objeto ou performance artística incorpora um comentário metafórico, nem suscita algum tipo de interpretação. O contraexemplo utilizado por Carroll são as apresentações de sapateado de Charles “Honi” Cole, que evidentemente foge da exigência de uma teoria da dança adequada

¹⁹⁵ “Painting was the medium of development in traditional art because there could be progress in the pictorial representation of the world [...]. It was the medium of progress under modernism because its task was to determine the essence of painting.” (Ibidem, p. 139, tradução nossa).

¹⁹⁶ Cf. Ibidem, p. 140.

¹⁹⁷ Cf. Idem, 2010.

¹⁹⁸ Cf. Idem, 2014.

¹⁹⁹ “[h]ow can I know that [...]? The answer is that I cannot know this. [...] One has, of course, to be open – the end of art theory means to be an empirical theory. But the future is what we cannot imagine until it is present”. (Idem, 1998, p. 140, tradução nossa).

para ser entendida como arte²⁰⁰. Apesar de tudo, Carroll reconhece, como já dito, a importância dada por Danto ao contexto histórico da arte para a construção de sua própria teoria da arte. “De fato, ele é um insight que me levou a meus próprios pensamentos sobre o papel da narração histórica para identificar arte”²⁰¹, e é exatamente ao considerar construir uma teoria identificadora da arte, em vez de uma definição real, que a teoria de Carroll se distingue da de Danto.

1.6 NARRATIVA HISTÓRICA COMO RECURSO DIALÓGICO DA ARTE

O fato de a filosofia da arte no século XX ter sido impulsionada pelas inovações da arte moderna justifica o fato de que é neste mesmo século “[...] que o problema de identificar obras de arte se tornou persistentemente inevitável.”²⁰² Quer dizer, a constante busca por meios de identificar e definir arte elaborados pela filosofia visavam responder aos questionamentos provocados pela arte de vanguarda, ao ter o estatuto artístico de suas produções colocado em xeque. Entretanto, segundo Noël Carroll, esse problema pode ser solucionado sem recorrer a uma definição real de arte, bastando, simplesmente, conseguirmos identificar a obra em questão, ou melhor, localizá-la “[...] na tradição evolutiva da arte da maneira correta. Quer dizer, se um objeto (ou performance) é identificado como arte é uma questão interna à prática ou práticas da arte.”²⁰³ Tal postura, por si só, já faz toda a diferença em nossa discussão sobre os descredenciamentos sucessivos que a filosofia instaurou sobre a arte, mesmo quando houve uma tentativa de recredenciá-la, como no caso de Danto.

Portanto, é possível que a solução da tarefa da filosofia da arte – a tarefa motivada pela vanguarda histórica – não precisa envolver a produção de uma definição real de arte. A tarefa da filosofia da arte – a identificação de objetos e performances (mais pertinentemente, objetos e performances de vanguarda) como arte – pode ser satisfeita por algum instrumento outro que não uma definição real, cujo instrumento alternativo, no entanto, apresenta um método confiável para determinar que os candidatos em questão são obras de arte.²⁰⁴

²⁰⁰ Cf. CARROLL, 2001, p. 98.

²⁰¹ “In fact, it is an insight that led me to my own thoughts about the role of historical narration in identifying art.” (Ibidem, p. 99, tradução nossa).

²⁰² “[...] that the problem of identifying art has become persistently unavoidable.” (Ibidem, p. 102, tradução nossa).

²⁰³ “[...] in the evolving tradition of art in the right way. That is, whether an object (or performance) is identified as art is a question internal to the practice or practices of art.” (Ibidem, p. 63).

²⁰⁴ “Thus, it is possible that the solution of the task of the philosophy of art – the task made pressing by the historical avant-garde – need not involve the production of a real definition of art. The task of the philosophy of art – the

Carroll insiste que sua proposta não deve ser entendida como uma teoria, mas como um método voltado a uma prática cultural humana específica, a arte. Ele sugere que recorrendo a esse método encontraríamos uma forma de lidar com as armadilhas presentes nas teorias precedentes da arte, principalmente aquelas de caráter definicional. “O sentido de prática cultural que eu tenho em mente aqui é o de um corpo complexo de atividades humanas inter-relacionadas guiadas por motivos internos àquelas formas de atividade e à sua coordenação.”²⁰⁵ Como práticas culturais há sempre uma inclinação e flexibilidade para a mudança, mas sem que tal prática se transforme em outra coisa. Devido ao respeito à inovação artística como elemento essencial à própria arte, seu método se assemelha à teoria institucional, por um lado, muito embora não afirme a condição institucional da arte, mas sua condição de prática cultural; e, não nega sua forte hereditariedade com o método das semelhanças familiares defendido por Morris Weitz, por exemplo, apesar de não ter motivos para acreditar na impossibilidade de um definição real ou essencial.

Poderíamos afirmar até mesmo que o narrativismo de Carroll tem um parentesco mais estreito com o método das semelhanças familiares do que com as abordagens definidoras. Entretanto, como diz Carroll, o narrativismo consegue evitar as críticas que o antiessencialismo de Weitz sofreu por concentrar sua atenção em similaridades manifestas ou patentes entre obras de arte já estabelecidas e novas propostas de vanguarda.²⁰⁶ Como o narrativismo faz isso? Simplesmente, levando em consideração que existe uma conexão genética ou genealógica (para além das disputas filosóficas que envolvem tal noção) entre o que está sendo proposto como nova arte e as práticas que são suas antecessoras e ancestrais no mundo da arte. Assim, ao reconstruir narrativamente a conexão entre passado e presente, por meio do narrativismo, estamos também tornando explícitas as influências, intenções e qualidades “[...] que fizeram emergir a obra em questão”²⁰⁷.

Dois aspectos chamam atenção na proposta de Carroll, primeiro, o fato da narrativa histórica tomar a história da arte (das práticas artísticas que compõem o mundo da arte) como uma espécie de diálogo entre artistas e espectadores, e a certeza de que tal abordagem abre

identification of objects and performances (most pertinently avant-garde objects and performances) as art – may be satisfied by some instrument other than a real definition, which alternative instrument nevertheless presents a reliable method for determining that the candidates in question are artworks.” (Ibidem, p. 103, tradução nossa)

²⁰⁵ “The sense of cultural practice I have in mind here is that of a complex body of interrelated human activities governed by reasons internal to those forms of activity and to their coordination.” (Ibidem, p. 66, tradução nossa)

²⁰⁶ Cf. MANDELBAUM, Maurice. *Family Resemblances and Generalization concerning the Arts*, 1965.

²⁰⁷ “[...] that give rise to the work in question.” (CARROLL, 2001, p. 108, tradução nossa).

espaço para a contínua expansão das práticas artísticas, de modo que se explica adequadamente o processo de desenvolvimento da arte. Além disso, uma prática cultural não deixa de sofrer mudanças no decorrer do tempo, apesar de que tais alterações não transformam a prática em uma outra atividade irreconhecível, mas a identidade da prática se preserva. Segundo Carroll, isso se dá em função dos meios racionais que tal prática desenvolve para se reproduzir e para facilitar o processo de transição a uma nova fase. Nesse sentido, práticas culturais em sua constituição apresentam “[...] não somente uma tradição, mas maneiras de modificar esta tradição de modo que passado e presente estejam integrados.”²⁰⁸

A questão fundamental ao longo de nosso percurso permanece aqui: como podemos identificar obras de arte? Mas, como dissemos, a alternativa elaborada por Carroll consiste em elaborar estratégias racionais de identificação, contornando o problema que é uma definição essencial da arte. Além disso, vale ressaltar duas questões. Primeiramente, o lugar de destaque que Carroll atribui à Teoria Institucional de George Dickie na construção da sua própria teoria, ou seja, apesar de se distanciar da teoria de seu professor, ainda resta alguma influência pelo lugar que o elemento contextual ocupa em seu narrativismo. Segundo Carroll, dado o que ele chama de “era da vanguarda”, a contribuição de Dickie surge no espectro de tentativas de se identificar obras de arte em um contexto de disputa, e a teoria de Dickie “[...] era perfeitamente adequada para realizar tal serviço para obras do Dada e sua herança”.²⁰⁹ Contudo, diferentemente do que parece ser a posição do autor, e como já mencionamos, nada parece ser mais inadequado para entender o dadaísmo que a Teoria Institucional de Dickie, já que algumas das obras, como a *Fonte* de Duchamp, abriram a força o mundo da arte para si, independentemente da estranheza causada nos atores oficiais do mundo da arte até aquele período.

Além disso, Carroll também indica que a questão “o que é arte?” pode significar diferentes coisas e ser tomada de diversas maneiras: pode significar uma questão de como identificar ou reconhecer algo como uma obra de arte, como pode ser também uma pergunta se a arte tem uma essência, ou ainda o tipo de investigação por uma definição real, como estamos acostumados a ver.²¹⁰ O ideal seria que pudéssemos responder a cada uma dessas questões de modo afirmativo, contudo, para Carroll, podemos conseguir identificar arte mesmo sem termos

²⁰⁸ “[...] not only a tradition, but ways of modifying that tradition so that past and present are integrated.” (Ibidem, p. 67, tradução nossa).

²⁰⁹ “[...] was perfectly suited to perform such a service for the works of Dada and its heritage.” (Ibidem, p. 77, tradução nossa).

²¹⁰ Cf. Ibidem, pp. 77-78.

como um empreendimento possível de realização apresentar uma definição real e uma essência geral para a arte. Obviamente, a partir do que podemos destacar de positivo no neowittgensteinianismo, isto é, o abandono da pretensão de alcançar uma essência, o método alternativo e confiável para identificar obras de arte é o da narrativa histórica.²¹¹ O ceticismo de Carroll, em relação a uma definição real, parece se basear não apenas no fato da tentativa de Dickie falhar por sua conhecida circularidade, mas porque outras tentativas teóricas que assumiram o ponto de vista contextual ou histórico também apresentam problemas sistemáticos, dentre as quais merece destaque o historicismo-semântico de Arthur Danto. Assim, a narrativa histórica supostamente conseguiria lidar com o problema da condição artística de uma obra.

Isso envolve contar um certo tipo de estória sobre a obra em questão: nomeadamente, uma narrativa histórica de como x veio a ser produzido como uma resposta inteligível a uma situação artístico-histórica anterior sobre a qual existe um consenso em relação ao seu status artístico.²¹²

Como dissemos antes, diante de uma prática cultural como a arte, se existe mudança, e essa prática é entendida como um diálogo, deve haver algum mecanismo que permita aos participantes reconhecer o desenvolvimento e identificar a si mesmos como participando ainda da mesma prática apesar da transição. Ou seja, criadores e espectadores no mundo da arte precisam de meios de identificar novos objetos produzidos em seu “interior” como fazendo parte ainda da mesma prática artística, apesar das mudanças.²¹³ Diante disso, Carroll define tais mecanismos de identificação de novas obras como estratégias racionais de argumentação, que se distinguiriam de regras, conjuntos de regras ou princípios primeiros, entre as quais figuram a repetição (*repetition*), a amplificação (*amplification*) e o repúdio (*repudiation*).²¹⁴

Entre essas três estratégias citadas, a mais simples é a “repetição”, pois consiste em um processo de continuidade de formas, estilos e temas em relação à prática artística anterior.

²¹¹ “Dickie’s response to the failure of family resemblance as a reliable means for identifying artworks was to return – undoubtedly egged on by Weitz’s challenge – to the project of framing a real, identifying definition of art. However, there may be another lesson to be derived from the neo-Wittgensteinian episode and another response to the failure of the family resemblance method. We may provisionally accept the neo-Wittgensteinian suggestion in one of its weaker forms – to wit: that a real definition of art is at least unnecessary – and agree that we nevertheless have reliable means at our disposal for establishing whether or not a given candidate is an artwork.” (Ibidem, p. 82).

²¹² “This involves telling a certain kind of story about the work in question: namely, a historical narrative of how x came to be produced as an intelligible response to an antecedent art-historical situation about which a consensus with respect to its art status already exists.” (Ibidem, p. 85, tradução nossa).

²¹³ Cf. Ibidem, p.67.

²¹⁴ Carroll, apesar de não explorar adequadamente, ainda menciona outras duas estratégias em nota a fim de demonstrar a possibilidade de se elencar uma vasta gama de exemplos: a síntese e a reinterpretção radical.

Os maiores períodos de estabilidade na história da arte teriam se perpetuado através de processos como esse, pois os elementos mais essenciais de uma tradição artística eram preservados, mesmo havendo pequenas mudanças. Contudo, é em relação às duas outras estratégias, entendidas como formas de autotransformação da arte no sentido de prática cultural, que talvez os escritos artísticos, nosso objeto de interesse aqui, possam ser melhor explorados ou analisados como ferramentas ainda vivas e que permitam uma movimentação mais autônoma e menos institucional no mundo da arte.

Dessa forma, o processo chamado de “amplificação” se caracteriza por um “caráter evolucionário”, e pode ser entendido como uma espécie de solução de problemas presentes em obras ou estilos anteriores através dos elementos que passam a ser incorporados às novas obras. O exemplo dado por Carroll para tornar clara essa estratégia diz respeito à história do cinema, e mais especificamente às inovações executadas por D. W. Griffith (1875-1948), tais como a introdução de diferentes planos paralelos e do conceito de *close-up*, produzindo assim uma nova espécie de filmes. O mesmo procedimento da “amplificação” pode ser encontrado na chamada escola da montagem soviética (Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, entre outros), que pode ter suas obras identificadas como arte em função de uma ampliação dos elementos introduzidos pelo próprio Griffith.²¹⁵ Por sua vez, diferentemente da “amplificação”, a estratégia de “repúdio” pode ser entendida como um “modo revolucionário” de mudança no mundo da arte.

Quando uma obra de arte é considerada como um repúdio de um estilo ou forma de arte preexistente, na cultura da qual emerge, parece colocar-se para o que ela repudia como um contrário lógico. [...] Um repúdio não é simplesmente diferente da arte que o precede, mas é oposto a ela de uma maneira que dá à relação de repúdio com o passado uma estrutura distinta.²¹⁶

Um processo como o “repúdio” não é uma ruptura total com a tradição por manter com esta uma estruturada relação de negação, assemelhando-se a um diálogo (conversação). Assim, tal estratégia representa bem as transformações conflituosas ocorridas no interior do mundo da arte entre “movimentos opostos e gerações artísticas”. Noël Carroll²¹⁷ observa ainda que o que permite aos objetos serem identificados como obras de arte não é uma teoria ou conjunto de definições sobre a arte, mas a própria história da arte, entendida como diálogo, e que tem seus

²¹⁵ Cf. Idem, 2003, p. 68-69. Para uma história dos desenvolvimentos das principais etapas do desenvolvimento histórico do cinema Cf. MASCARELLO, *História do cinema mundial*, 2006.

²¹⁶ “When an artwork is regarded as a repudiation of a preexisting style or form of art, it appears, in the culture from which it emerges, to stand to what it repudiates somewhat like a logical contrary. [...] A repudiation is not simply different from the art that precedes it, but is opposed to it in a way that gives the repudiation’s relation to the past a distinctive structure.” (CARROLL, 2001, p. 69, tradução nossa).

²¹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 71.

processos de transição detalhados por algumas estratégias racionais como o “repúdio”. Assim, a tradição na qual identificamos os artistas e a audiência, produtores e receptores, se assemelha a uma comunidade comunicacional.

O conceito de Danto de “mundo da arte” parece se encaixar bem com esse cenário apresentado por Carroll, com a ressalva que seu papel parece modificado ao substituir teorias da arte pela história da arte, ou ao menos concentrando a atenção na história, já que o próprio Danto previu, ao estabelecer o conceito de “mundo da arte”, tanto um papel desempenhado pela teoria quanto pela história. Mas, talvez seria mais pertinente ainda pensar em “mundos da arte”, em uma ampliação do termo de Danto, que este mesmo passou a considerar em *O abuso da beleza*²¹⁸, de modo a abandonar a possibilidade de um único enquadramento histórico para pensar o desenvolvimento histórico da pluralidade, não apenas estilística, mas cultural da arte na contemporaneidade. Desse modo, retomando a hipótese central desse trabalho, os escritos de arte, por surgirem efetivamente como instrumentos de legitimação das vanguardas, coadunam-se adequadamente com essa estratégia racional de transformação da arte e também de identificação destas mudanças por parte de seus participantes, quando os artistas apresentam narrativas minimamente inteligíveis, identificando essas novas obras de arte numa tradição já estabelecida. Portanto, “[e]ntender uma obra de arte, em larga medida, é uma questão de situá-la, de colocá-la em uma tradição”²¹⁹.

Novos objetos são identificados como obras de arte por meio de histórias da arte, mais do que por teorias da arte. Artistas e audiências compartilham estratégias para identificar novos objetos como arte. O artista está interessado em tais estratégias a fim de apresentar novas obras de arte, enquanto a audiência está comprometida com as mesmas a fim de reconhecer novas obras de arte.²²⁰

Existe uma espécie de dialética entre o passado e o presente por meio da relação que a obra de vanguarda mantém com a tradição. A narrativa histórica presente no mecanismo do repúdio nos permite saber algo sobre a arte do passado, dado o diálogo existente entre a tradição e aquilo que ordinariamente recebe o rótulo de novidade, isto é, uma nova forma de apresentação de uma determinada intuição ou ideia artística.²²¹ Além disso, Carroll parece

²¹⁸ “Havia muitos mundos da arte, mesmo em Nova York, naquele momento em particular.” (DANTO, 2015, p. XII).

²¹⁹ “[u]nderstanding a work of art, in large measure, is a matter of situating it, of placing it in a tradition.” (CARROLL, 2001, p.87, tradução nossa).

²²⁰ “New objects are identified as artworks through histories of art, rather than theories of art. Artists and audiences share strategies for identifying new objects as art. The artist is concerned with these strategies in order to present new artworks, while the audience is concerned with them in order to recognize new artworks.” (Ibidem, p.71, tradução nossa).

²²¹ Cf. Ibidem, pp. 72-73.

recorrer a uma doutrina do senso comum para estabelecer algum conhecimento prévio do que entendemos como arte, visto que uma prática cultural surge sempre a partir de outra prática já existente, e isso nos remete a tantos modelos narrativos sobre a origem da arte fornecido por outros autores – como Nietzsche, ao falar de tragédia grega, ou Benjamin, ao narrar a passagem de um valor de culto para um valor de exibição, ou até mesmo Hegel, ao indicar a diferença profunda sobre o significado da Arte Clássica para a Arte Romântica.

Além dessa menção ao saber do senso comum, Carroll irá a todo tempo reiterar as vantagens do narrativismo sobre o essencialismo, pois como presumivelmente temos o conhecimento de que alguns objetos são arte sem dispor de uma definição essencial, podemos alegar que o sentido e o nomear de práticas e objetos não se dá por meio de condições necessárias e suficientes, mas através de eventos espontâneos típicos das formações das línguas naturais, ou convencionais relacionados às línguas formais, mas também às línguas naturais na sistematização de seu léxico gramatical. Porém, se ainda é possível falarmos de uma característica necessária presente nessa prática cultural em questão, a saber, a arte, essa marca seria a historicidade, já que, sem a história, produzir cultura e, por consequência, arte não seria nem possível nem compreensível. Assim, em resumo: “[a] tarefa da narrativa é mostrar que tal evento é o resultado ou consequência de uma série de decisões, escolhas, e ações inteligíveis que se originam e emergem de práticas de produção artística já reconhecidas, anteriormente”.²²²

Entre alguns dos exemplos apresentados pelo autor de produções artísticas que foram alvos de contendas e desconfianças de que realmente eram merecedoras do adjetivo “artístico”, encontramos a peça *Ubu roi*, de Alfred Jarry, em 1896, uma crítica ao teatro de tendência ilusionista, inaugurando a vanguarda no teatro francês.²²³ A encenação foi alvo de questionamentos por parte de público e críticos, entre outras coisas, pelo excesso de obscenidade, como o proferimento da palavra *merdre* no início do espetáculo, que era nada mais que uma suavização da palavra *merde* (merda) com um sonoro *R* acrescentado. Para um narrativista como Carroll, o que deveria ser feito aqui seria construir uma narrativa identificadora tal que consiga localizar historicamente a obra na tradição a partir da qual ela emerge, dado que quanto mais sabemos historicamente de uma obra, mais fácil de enquadrá-la e, conseqüentemente, de ela se tornar inteligível para quem a assiste. Na perspectiva de Carroll,

²²² “The task of the narrative is to show that this event is the result or outcome of a series of intelligible decisions, choices, and actions that originate in and emerge from earlier, already acknowledged practices of artmaking”. (Ibidem, pp. 88-89, tradução nossa).

²²³ Cf. JARRY, Alfred. *Ubu Rei*, 2007.

o que impediria que um determinado público atribuisse o estatuto artístico a uma obra seria sua suposta ininteligibilidade.

Eles não conseguem responder à obra corretamente porque falta a eles um contexto reconhecível. A maneira de amenizar sua apreensão é fornecer o contexto contando uma história sobre a maneira pela qual a obra em questão deriva – por meio de processos reconhecíveis de pensar e fazer – de um panorama de práticas que eles já reconhecem como artísticas.²²⁴

Entretanto, parece questionável a suposição de que uma obra de arte só possa ser acessada ou assumida como obra de arte, ou melhor, possa ser tornada inteligível por meio de uma narrativa identificadora. Parece que recaímos novamente na sina do descredenciamento intelectual da atividade artística. Entendemos que uma obra de vanguarda, que tem seu estatuto artístico questionado por público e crítica, possa ser tornada inteligível e, portanto, identificada dentro de uma determinada tradição artística, em alguma medida por um viés narrativo, mas que essa inteligibilidade da obra se dá também por outras vias – leitura, sonoridade, visualidade, corporeidade, espacialidade, etc. Desse modo, preservaríamos a capacidade de significação de uma prática artística por vias não textuais, mas caminhando junto com o método narrativista de Carroll, continuamos a entender essa narrativa identificadora como possuindo e contribuindo decisivamente para a estrutura dialógica do mundo da arte. No entanto, vale ressaltar que o interesse de Carroll de que a narrativa identificadora demarque a inteligibilidade das escolhas que motivaram a prática artística de um determinado artista não tem qualquer compromisso com a veridicalidade do pensamento desse artista, porque a avaliação e motivação de Alfred Jarry, assim como de qualquer outro artista que viesse a propor uma amplificação ou repúdio das práticas anteriores, poderia simplesmente estar equivocada, mas o status artístico de sua proposta continuaria preservado.

Narrativas identificadoras são narrativas históricas, e por isso conectam eventos passados a estados de coisas. “O objetivo de uma narrativa identificadora é situar um candidato ao estatuto artístico na história da arte de tal maneira que a obra possa ser localizada como uma contribuição inteligível para a tradição”.²²⁵ Mas, ser identificada como uma contribuição inteligível e relevante para o mundo da arte é apenas o fim dessa narrativa, que também tem um entremeio ou complicação e um começo, o qual reside em algum momento, suficientemente,

²²⁴ “They fail to be able to respond to the work correctly because they lack a recognizable context. The way to assuage their apprehension is to supply the context by telling a story about the way in which the work in question derives – through recognizable processes of thinking and making – from a background of practices that they already acknowledge to be artistic.” (CARROLL, 2001, p. 105, tradução nossa).

²²⁵ “The point of an identifying narrative is to situate a candidate for art status in the history of art in such a way that the work can be placed as an intelligible contribution to the tradition.” (Ibidem, p. 109, tradução nossa).

inconteste da arte de modo que o que segue seja “[...] ser compreensível narrativamente – isto é, o começo introduz um contexto que é adequado para entender o que vem a seguir, e assim não exigir necessariamente referência a períodos anteriores”.²²⁶ O entremeio da narrativa, por sua vez, segue como um relato de como as escolhas do artista foram motivadas por sua análise sobre o que era necessário modificar em determinada prática artística.

A complicação da narrativa identificadora mostra como a artista se depara com suas inovações como meios para garantir seus propósitos, e esclarece que a maneira com qual a artista agiu no contexto existente foi um modo de alcançar sua resolução. Isso envolve descrever a situação de tal maneira que se torna evidente por que certas escolhas artísticas fazem sentido, dados os valores, associações e consequências que provavelmente derivam de tais escolhas no contexto histórico pertinente.²²⁷

De todo modo, o que nos interessa de fato no método de Carroll é o poder explicativo dessas narrativas²²⁸, as quais talvez não funcionem de modo tão linear como o autor vislumbra, com um começo, entremeio e fim tão claros e bem demarcados, e que talvez não ocorram em momentos tão precisos, já que podem se apresentar não necessariamente depois de efetivadas as práticas artísticas e os desafios lançados a elas em relação a seu status artístico. É o caso de entrevistas, resenhas críticas, conferências, manifestos e escritos de artistas, publicados “[...] via periódicos de arte, folhetos de galeria, simpósios, catálogos, palestras-manifestações, e assim por diante – antes ou em conjunto com a nova obra”.²²⁹ Assim, novamente voltamos a mencionar o caráter comunicacional por trás do propor uma nova obra, e como boa parte da aceitação ou não de tal obra tem a ver com o funcionamento do “diálogo” entre artistas e espectadores. A narrativa identificadora, enquanto narrativa histórica que conecta eventos e estados de coisas, partindo de um contexto no mundo da arte que é plenamente aceito como inconteste quanto a sua condição artística, e que se conclui com a própria aceitação dessa

²²⁶ “[...] to be narratively comprehensible – that is, the beginning introduces a context that is adequate for understanding what follows and as such does not necessarily require reference to earlier points in time”. (Ibidem, p. 109, tradução nossa).

²²⁷ “The complication of the identifying narrative shows how the artist comes upon her innovations as means for securing her purposes; it illuminates the way in which what the artist did in the existing context was a way of achieving her resolution. This involves describing the situation in such a way that it becomes evident why certain artistic choices make sense given the values, associations, and consequences that are likely to accrue to such choices in the pertinent historical context.” (Ibidem, p. 111, tradução nossa).

²²⁸ Nesse sentido, voltando a comparar a abordagem de Carroll com a teoria institucional de Dickie, e resgatando o questionamento sobre quão informacional é a teoria desta último, percebemos que o método das narrativas históricas parece explicar discursivamente aquilo que a teoria de Dickie não o faz, por esta última se mostrar mais descritiva do que explicativa. O próprio narrativismo não deixa de escapar de uma dimensão institucional, mas isso é totalmente diferente de afirmar que esse mundo da arte que se torna inteligível por uma narrativa é uma instituição. “Da mesma forma, é possível que existam relações sociais entre os artistas e o público que não são nem institucionais, nem práticas sociais ultradesenvolvidas”. (CARROLL, 2010, p. 265).

²²⁹ “[...] via art journals, gallery handouts, symposia, catalogues, lecture-demonstrations, and so on – prior to or in tandem with the new work”. (Ibidem, p. 107, tradução nossa).

condição artística, tal narrativa parece funcionar como uma estrutura performativa que corrobora para que essa mesma condição se efetive como atualidade no mundo. De modo que, apesar de ser quase um truísmo, em qualquer escrito hoje sobre filosofia da linguagem pragmática, dizer que uma narrativa opera por meio de uma performatividade, os escritos de artistas parecem exibir uma performatividade exclusiva dado suas dimensões poéticas, e sua conexão íntima com a produção artística do autor. Portanto, um caminho pertinente agora seria o de abordar a noção de performatividade e tentar compreender o que podemos extrair quando afirmamos que o mundo da arte é uma comunidade discursiva, e que os escritos de artistas ocupam um papel fundamental como narrativas identificadoras da arte.

2 A PERFORMATIVIDADE COMO DISPOSITIVO DISCURSIVO PARA A ARTE

No capítulo anterior, apresentamos algumas fases da discussão em torno da definição de arte, e modos de classificá-la, adotando uma taxonomia em parte inspirada em Noël Carroll, a qual divide os períodos em estágio essencialista, estágio antiessencialista, e um essencialismo tardio. Em boa parte da seção anterior abordamos a filosofia da arte de Arthur Danto, que desenvolve uma teoria da arte de caráter semântico, essencialista e historicista. A teoria de Danto surgiu como uma reação ao neowittgensteinianismo (mas, em alguma medida a partir dele) dos anos 1950, sobretudo de Morris Weitz, que lançou dúvidas sobre a possibilidade de estabelecermos uma definição real ou essencial do conceito arte. A proposta de Danto inaugurou o terceiro estágio mencionado acima, ao levantar a hipótese de que talvez estivéssemos procurando equivocadamente pelas propriedades necessárias e suficientes que definiriam a arte. Apesar de Danto não ter obtido sucesso no estabelecimento das condições suficientes, mas apenas ter instituído duas condições necessárias (*aboutness* e *embodiment*) para sua definição de arte, o que em seguida ele nomeou como “significado incorporado”, contribuiu fortemente com seu conceito de mundo da arte, sua tese do fim da arte e sua abordagem semântica, que trouxe à baila a possibilidade de entendermos uma obra de arte se não como uma metáfora, em um sentido estrito, mas como possuindo um funcionamento metafórico.

Danto levou outros autores a desenvolver suas próprias teorias, fossem elas essencialistas ou não, como é o caso da abordagem das narrativas identificadoras de Carroll. Vimos que, aos propósitos de considerar os escritos de artista como uma ferramenta fundamental no estabelecimento dos interesses dos artistas, o método narrativista de Carroll não apresentava a limitação de dizer que a Era dos Manifestos, simplesmente, se encerrara. Mas, toma esses escritos como compondo parcialmente as narrativas que utilizamos para identificar uma nova prática artística dentro de um cenário já existente, considerando o mundo da arte, mais do que uma instituição, uma comunidade discursiva ou dialógica com suas próprias regras comunicacionais. Nesse sentido, percebemos que talvez fosse necessário fazer uma série de considerações no âmbito da filosofia da linguagem a fim de amadurecer a intuição de que o mundo da arte é uma comunidade discursiva, e os escritos de artistas ocupam um papel decisivo nesse cenário. Assim, nesse capítulo investigaremos algumas possibilidades na filosofia da linguagem, principalmente no âmbito da pragmática, para pensar o papel do escrito

de artista em uma comunidade artística (mundo da arte) entendida como uma comunidade dialógica possuindo suas próprias regras e princípios comunicacionais.

Nesse sentido, vale voltar-nos novamente à filosofia de Arthur Danto, já que é comum vê-lo, em muitas de suas obras, se aproximando de algumas considerações relacionadas à retórica, a uma espécie de teoria dos tropos, e ao papel da metáfora *na* e *da* obra de arte. Como mencionamos, em *A transfiguração do lugar-comum*, Danto detalha algumas características comuns à retórica, entre as quais o fato de possuir “[...] a função de induzir o público a tomar determinada atitude em relação ao assunto de um discurso, isto é, de fazer com que as pessoas vejam a matéria sob determinado ângulo.”¹ Nesse sentido, uma das hipóteses de Danto é a de que a identificação artística, processo pelo qual se construiria a interpretação da obra de arte, teria uma estrutura e funcionamento muito similar ao uso metafórico. Assim, é nesse mesmo sentido que o autor toca na noção de entimema², ao caracterizar a metáfora como um silogismo elíptico que apresentaria conclusões entimemáticas. Expediente que tem seu lugar também no texto *O descredenciamento filosófico da arte*, em que Danto busca entender que tipo de coisas “[...] a arte pode fazer acontecer, que são consideradas suficientemente perigosas”³, resgatando o paralelo entre obras de arte e retórica em função dos supostos objetivos da arte de modificar a mente humana, e, portanto, as ações humanas por meio da cooptação dos sentimentos.⁴

Contudo, apesar de que os próprios conceitos de *embodiment* e de *aboutness* estejam intimamente ligados às intuições de Danto sobre a retórica e suas estruturas de funcionamento, a impressão é que sempre faltou interesse ao autor em lidar de maneira mais sistemática com esse campo. Talvez a única exceção que podemos encontrar seja em *O abuso da beleza*, obra na qual Danto conseguiu de início propor um olhar mais detido não apenas em considerações históricas ou semânticas, mas na dimensão pragmática para analisar a arte. Devemos reconhecer que tanto em *A transfiguração do lugar-comum* quanto em *Após o fim da arte*, quando está a falar da dimensão retórica da obra ou a ressaltar o papel do espectador como intérprete de uma obra de arte, Danto tem em mente a relação que Charles Morris faz entre retórica e pragmática,

¹ DANTO, 2005a, p. 244.

² Segundo a *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos*, podemos definir um entimema como um argumento que possui “[...] uma premissa não-formulada, sem a qual ele não é válido. Chama-se muitas vezes ‘premissa implícita’ à premissa não-formulada. Na argumentação cotidiana omitem-se premissas óbvias.” (BRANQUINHO et al., 2006, p. 280).

³ DANTO, 2014, p. 54.

⁴ “Não estou certo de que a estrutura da retórica e a estrutura da filosofia sejam a mesma coisa, uma vez que o objetivo da filosofia é provar, mais do que meramente persuadir; mas as estruturas comuns à retórica e à arte vão longe na direção de explicar por que Platão pode ter assumido uma postura de hostilidade comum diante de ambas e por que o socratismo estético deve ter surgido como uma opção adequada.” (Ibidem, p. 54).

⁵ Idem, *O abuso da beleza*, 2015.

já que para este “[h]istoricamente, a retórica pode ser encarada como uma forma anterior e restrita da pragmática [...]”⁶. Isso fica, definitivamente, claro quando Danto cita, diretamente, Morris em *O abuso da beleza*. Assim, ao falar do tema central desse livro, a beleza, Danto tenta permitir que sua teoria da arte consiga lidar não apenas com conceitos tais como representação ou mimesis, mas também com noções que sempre foram centrais à estética filosófica, como a beleza e/ou o sublime.

Por enquanto, vou chamar esses traços de *pragmáticos*, para contrastar com *semânticos*, exemplificados pela mimesis, tomando esse vocabulário emprestado da Teoria dos Signos de Charles Morris [...]. Propriedades pragmáticas visam a predispor na audiência sentimentos de um tipo ou de outro em relação ao que a obra de arte representa. [...] A função pragmática da beleza pode ser despertar amor em relação àquilo que uma obra de arte mostra, ao passo que a função da sublimidade seria despertar reverência. [...] Em certo sentido, propriedades pragmáticas correspondem ao que Frege chama de ‘coloração’ — *Farbung* — em sua teoria do significado.⁷

O abuso da beleza é considerado por Danto como um terceiro volume de sua filosofia contemporânea da arte, tendo nas duas outras obras mencionadas acima, *A transfiguração do lugar-comum* e *Após o fim da arte*, seus outros dois volumes que poderiam ser, respectivamente, caracterizados como uma ontologia da arte e uma história filosófica da arte.⁸ Na terceira parte de sua filosofia da arte, o autor precisa realocar o conceito de beleza diante da empreitada em busca de uma definição de arte, que sempre fora seu principal objeto de desejo. No entanto, antes de operar tal contextualização, ele voltou sua atenção para o que chamou de “vanguarda intratável”, o dadaísmo, apontando-a como a responsável por destronar a beleza do lugar que sempre ocupara nas questões relativas à arte e a sua apreciação.

É ao Dadaísmo que me refiro primordialmente no projeto de desconectar a beleza da arte como uma expressão de repugnância moral contra uma sociedade para qual a beleza era um valor estimado, e que estimava a própria arte por causa da beleza.⁹

Além de apontar para o antiretinianismo de Marcel Duchamp e para a separação entre beleza, moral e arte operada por artistas como Tristan Tzara ou Hans Arp, sustentando a recusa

⁶ MORRIS, Charles. *Fundamentos da teoria dos signos*, 1976, p. 51.

⁷ DANTO, 2015, pp. XIV-XV.

⁸ Cf. *Ibidem*, p. 15.

⁹ *Ibidem*, p. 52.

do dadaísmo em ser considerado belo, Danto se propôs a pensar o papel que o embelezamento teve no desenvolvimento não somente da arte, mas mesmo do cotidiano. Embelezar um determinado objeto tem muito a ver com o modo como esse mesmo objeto vem a ser recebido por um espectador. É o mesmo raciocínio que nos motiva a medir e escolher as melhores palavras e a mais adequada forma de comunicar algo visando um determinado efeito em nossa audiência, em nossos interlocutores. Assim, “[o] ‘embelezamento’ é claramente pragmático: tem a intenção de fazer os espectadores sentirem maior atração por algo do que eles sentiriam sem o benefício dos embelezadores”¹⁰. Disso, segue a opção de Danto por nomear determinadas propriedades, como o sublime e o belo, mas também o grotesco ou o abjeto, como propriedades pragmáticas.

A beleza pode ser uma das modalidades, entre muitas que existem, por meio das quais pensamentos são apresentados à sensibilidade humana e explicam não só a relevância da arte para a existência humana, mas também por que é preciso encontrar um lugar para eles em uma definição adequada de arte.¹¹

Essas propriedades pragmáticas poderiam facilmente ser entendidas como os mecanismos que incidiriam na maneira como uma obra de arte toca seu espectador, ou para utilizar a nomenclatura de Danto, como o modo com que uma obra incorpora um significado. De fato, uma das melhores contribuições da filosofia da arte de Danto é sua tese de que há mais em uma obra de arte do que o olhar dá conta¹², o que chamamos em alguns momentos de tese semântica, mas poderia ser melhor caracterizada como uma tese do significado da arte, tendo em vista que o que uma obra ou um processo artístico comunica, normalmente, ultrapassa o âmbito semântico. É essa ideia, próxima à contestação de Marcel Duchamp sobre o estremecimento retiniano, baseada em “[...] uma reação de indiferença visual [...]”¹³, herança do neowittgensteinianismo dos anos 1950, como já indicado, que permite pensar na importância das condições de possibilidade do significado no contexto artístico. Contudo, apesar de aproximar suas especulações da teoria dos signos de Charles Morris, Danto parece não utilizar a nomenclatura daquele autor de modo totalmente confortável, nem mesmo de caracterizar sob

¹⁰ Ibidem, p. 139.

¹¹ Ibidem, p. 118.

¹² Cf. Ibidem, p. 111; e, DANTO, 2005a.

¹³ “[...] a reaction of visual indifference [...]”. (DUCHAMP, *Apropos of “Readymades”* In: STILES & SELZ, 1996, p. 819, tradução nossa).

o signo da retórica as qualidades presentes em uma obra de arte, entre as quais se destaca a beleza.

Não temos nenhum termo específico para essas qualidades. Inicialmente, na teoria dos signos, era feita uma distinção entre sintaxe, semântica e pragmática, tendo a última a ver com a relação entre os signos e seus intérpretes. O último termo, claramente emprestado do ‘pragmatismo’, carregava fardo pesado demais de associações para que se pudessem simplesmente chamar essas qualidades de ‘pragmáticas’, embora o termo fosse usado em comparação com qualidades semânticas. Ele ajuda a notar que os quadros têm geralmente sido pensados em termos semânticos, com referência àquilo que eles retratam, ao passo que os pragmáticos, em vez disso, chamariam a atenção para aquilo que o quadro pretende fazer que os espectadores *sintam* diante dele.

[...]

Seria possível chamar de retórico o círculo de qualidades ao qual a beleza pertence, uma vez que essas qualidades estimulam os espectadores a tomar certas atitudes em relação ao dado conteúdo. Mas ‘retórico’ também carrega associações demais para meus propósitos. o lógico Frege usa ao termo ‘coloração’ – “*Farbung*” [...]. Talvez fosse adequado introduzir o termo ‘moduladores’ com esse propósito.¹⁴

Danto, finalmente, parece chegar a uma consideração mais consistente sobre o que de fato pode uma obra de arte ao adicionar um novo elemento a sua definição de arte a partir desses flertes com a noção de retórica e de pragmática, a saber, a noção de moduladores. Vale à pena ainda ressaltar a conclusão de seu raciocínio no quinto capítulo de *O abuso da beleza*, quando se ampara mais uma vez nas contribuições de Morris sobre a linguagem, dessa vez na ideia “[...] segundo a qual a pragmática constitui o que um dia foi a disciplina da retórica, dá validade a esse pensamento porque os retóricos estudavam como manipular os sentimentos de seus ouvintes [...]”¹⁵ A partir disso, Danto desenvolve um ponto de vista muito próximo daquele encontrado já no livro III de *A República* de Platão, isto é, o de que uma obra de arte que recebe os moduladores adequados seduz da melhor maneira os sentimentos e emoções do público.¹⁶

Para além da conclusão de Danto sobre os chamados moduladores pragmáticos e sua atuação na maneira como nossos sentimentos são conduzidos e manipulados por uma obra de arte, chama nossa atenção, assim como em muitos momentos do nosso capítulo anterior, a dívida de Danto em relação a Gottlob Frege ao desenvolver sua filosofia da arte. Esta que parece ser muito melhor caracterizada como uma teoria do significado da arte do que uma teoria

¹⁴ DANTO, 2015, p. 139.

¹⁵ Ibidem, p. 140.

¹⁶ Cf. Ibidem, p. 141.

hermenêutica da arte, dadas as ligações históricas e conceituais que cada expressão mantém com determinadas tradições filosóficas. Tal herança fregeana é mais uma vez demarcada quando Danto, praticamente, indica Frege como um precursor das intuições que pavimentaram as direções das múltiplas teorias pragmáticas que viriam a surgir a partir da segunda metade do século XX, ou o que poderíamos chamar de uma virada pragmática.¹⁷

Quando Danto menciona o termo *coloração*, a referência que devemos fazer é ao artigo *Sobre o sentido e a referência* (1892)¹⁸, em que Frege sugere uma inépcia da poesia ao lidar com questões referentes a valores de verdade, e que alguns aspectos das línguas entram nisso que o lógico chamou de *Farbung* (coloração), encontrado facilmente na poesia.¹⁹ No entanto, o problema para com esse tipo de contexto linguístico é que, para as pretensões filosóficas de Frege, o pensamento (*Gedanke*) por trás de uma expressão não é o suficiente. É necessário haver uma referência, que como sabemos, no caso de uma expressão completa é um valor de verdade. Assim, apesar de Frege não olhar para uma narrativa fictícia como um completo *nonsense*, porque resta um pensamento (sentido) mesmo quando se trata de um nome ficcional como o “Ulisses” homérico, ainda assim para o autor há uma considerável distância entre a estrutura de uma narrativa artística ou literária e uma narrativa científica ou filosófica.

Ao ouvir um poema épico, além da eufonia da linguagem, estamos interessados apenas no sentido das sentenças e nas imagens e sentimentos que este sentido evoca. A questão da verdade nos faria abandonar o encanto estético por uma atitude de investigação científica. Daí decorre ser totalmente irrelevante para nós se o nome ‘Ulisses’, digamos, tem referência, contanto que aceitemos o poema como uma obra de arte. É, pois, a busca da verdade, onde quer que seja, O que nos dirige do sentido para a referência.²⁰

Portanto, é razoável essa última guinada de Danto para o que chamou de qualidades pragmáticas de uma obra de arte. Como um herdeiro de Frege, mesmo como filósofo da arte,

¹⁷ Cf. *Ibidem*, p. 139

¹⁸ FREGE, 2009.

¹⁹ “Podemos, agora, admitir três planos de diferença entre palavras, expressões e sentenças completas. Estas diferem [entre si] seja quanto às ideias, seja quanto ao sentido mas não à referência, ou finalmente seja também quanto à referência. Quanto ao primeiro plano, deve-se notar que, devido à associação incerta das ideias com as palavras, alguém pode ver uma diferença que outro não consegue ver. A diferença entre uma tradução e o texto original não deveria ultrapassar este primeiro plano. Pertencem ainda a essas possíveis diferenças os coloridos e os sombreados que a arte poética e a eloquência procuram dar ao sentido. Tais coloridos e sombreados não são objetivos, mas devem ser evocados pelo próprio ouvinte ou leitor, conforme as sugestões do poeta ou do orador. Se não houvesse alguma afinidade entre as ideias humanas, a arte seria certamente impossível, embora não se possa averiguar exatamente até onde estas correspondem às intenções do poeta.” (*Idem. Sobre o sentido e a referência*, 2009, p. 136).

²⁰ *Ibidem*, p. 138.

Danto precisava ir além de um projeto de linguagem que optasse por descrever cientificamente o mundo. Por sua vez, essa é uma razoável motivação para pensarmos que, se é possível operar uma conexão entre filosofia da linguagem e filosofia da arte, ela certamente precisaria ultrapassar os limites de uma semântica filosófica. Provavelmente, seria construída pelos meandros de uma pragmática. Nesse sentido, não há outro caminho que não o indicado por John Langshaw Austin²¹, que inicialmente indicou uma diferença nos usos da linguagem como descrição ou constatação de um estado de coisas e a linguagem como apta a realizar ações na realidade. O mesmo Austin que motivado por essa distinção inicial percebeu a insuficiência de uma lógica baseada em valores de verdade para avaliar o que convencionara chamar de performativo nas línguas naturais.

Entretanto, mesmo a pequena revolução austiniana tem seus limites quando pensada para amparar uma filosofia da arte que em seu rol de investigação tem obras visuais, composições musicais, performances, e outros “objetos” como suas instâncias. É limitada porque a natureza da pragmática de Austin parece ser absolutamente textual, e mesmo que o objetivo central de nossa investigação seja escritos de artista, não deixa de ser premente pensar em outros modos de performar a realidade artística: talvez aquilo que Danto teve em mente quando falou de significados incorporados expressos por uma obra por meio de modos não verbais²², ou no caso de escritos de artistas, que não se dissociam de sua produção, por mecanismos que não sejam apenas e, necessariamente, verbais.

2.1 A PRAGMÁTICA E A DIMENSÃO PERFORMATIVA DA LINGUAGEM

Apesar de mais recente que as incursões no âmbito da semântica, caso levemos em conta as *Investigações filosóficas* (1956) de Wittgenstein como divisor de águas para o que podemos identificar como uma virada pragmática, hoje em dia quando falamos de pragmática já conseguimos identificar pelo menos duas grandes perspectivas a partir das quais abordar tal domínio. Podemos falar inclusive em uma distinção básica entre pragmáticas clássicas e uma teoria pragmática contemporânea, acondicionando, no primeiro caso, tanto aqueles que praticamente inauguraram os estudos filosóficos na área, como J. L. Austin, J. Searle e H. P. Grice, quanto autores como Kent Bach e Robert Harnish – os quais tentaram integrar as

²¹ AUSTIN, *How to do things with words*, 1975.

²² DANTO, 2015, p. 162.

contribuições dos três primeiros em uma espécie de teoria unificada –, bem como as diferentes abordagens sobre indexicais desenvolvidas por David Kaplan e Robert Stalnaker.²³

Para o propósito que nos convém concentraremos nossa atenção no que identificamos como pragmática clássica, e, especificamente, naquela desenvolvida pelos três primeiros autores mencionados, Austin, Searle e Grice. O motivo de tocar nesses três autores e não avançar no que Stalnaker e Kaplan desenvolveram é que entre o que aqueles e estes desenvolveram existe uma fundamental diferença metodológica e de compreensão da natureza do significado. Quer dizer, as pragmáticas clássicas são divididas entre aquelas que se concentram para além do que está sendo dito e aquelas que mantêm seu foco estritamente no que é dito. O que poderia ser chamado, numa tentativa de tradução, de pragmática extrínseca (*far-side*) e pragmática intrínseca (*near-side*) ao significado das expressões proferidas.

A pragmática intrínseca inclui, mas não se limita à resolução de ambiguidade e vagueza, a referência de nomes próprios, indexicais e demonstrativos, e anáforas, e ao menos algumas questões envolvendo pressuposições. Em todos esses casos, fatos sobre o enunciado, além das expressões usadas e seus significados, são necessários.

[...]

A pragmática extrínseca lida com o que fazemos com a linguagem, além do que (literalmente) dizemos. Essa é a concepção de acordo com a qual o comentário de Voltaire pertence à pragmática. Cabe à semântica falar-nos o que alguém literalmente diz quando usa expressões de um dado tipo; cabe à pragmática explicar a informação que alguém transmite, e as ações que alguém realiza, em ou ao dizer algo.²⁴

O comentário atribuído a Voltaire mencionado acima é citado por Victoria Escandell, em *Introducción a la pragmática*²⁵, e pode ser reproduzido da seguinte maneira: “Quando um diplomata diz *sim*, quer dizer ‘talvez’; quando diz *talvez*, quer dizer ‘não’; e quando diz *não*, não é um diplomata.”²⁶ É nesse sentido que se justifica o nosso interesse nesse tipo de

²³ Cf. KORTA & PERRY. *Pragmatics* In: ZALTA, 2015, pp. 01-18. Sob o escopo do que chamamos de teoria pragmática contemporânea podem ser identificados teóricos neo-griceanos como Dan Sperber e Deidre Wilson, que desenvolvem uma Teoria da Relevância, e Stephen Levinson que dá seguimento a uma teoria apenas marginalmente griceana, além de muitos outros que não se adequam ao nosso propósito nesta investigação. (Cf. *Ibid.*, pp. 18-27)

²⁴ “Near-side pragmatics includes, but is not limited to resolution of ambiguity and vagueness, the reference of proper names, indexicals and demonstratives, and anaphors, and at least some issues involving presupposition. In all of these cases facts about the utterance, beyond the expressions used and their meanings, are needed. [...] Far-side pragmatics deals with what we do with language, beyond what we (literally) say. This is the conception according to which Voltaire's remarks belong to pragmatics. It's up to semantics to tell us what someone literally says when they use expressions of a given type; it's up to pragmatics to explain the information one conveys, and the actions one performs, in or by saying something.” (*Ibidem*, p. 02, tradução nossa).

²⁵ ESCANDELL, 1993.

²⁶ VOLTAIRE apud ESCANDELL, 1993, p. 17, tradução nossa.

abordagem da pragmática clássica, a qual lança um olhar para além daquilo que é dito (*beyond saying*), pois a atividade artística juntamente a seus escritos, dificilmente, seriam enquadrados em uma investigação pragmática dura e que desconsiderasse esses aspectos ulteriores do significado.

É bem sabido que Wittgenstein, nas *Investigações Filosóficas*, critica o foco exclusivo dado pela tradição filosófica ao aspecto designativo da linguagem²⁷, passa a considerá-la em seus diversos usos, levando adiante o esboço fregeano acerca da força e do tom das expressões.²⁸ Diferentemente de sua postura no *Tractatus*²⁹, o autor recusa a ideia de isomorfismo entre linguagem e realidade e, afastando-se de Frege, abre mão tanto de uma análise da linguagem de modo mais sistemático, como também de um foco na linguagem sob aspectos formais.³⁰ Sua noção de “jogos de linguagem” é consequência dessas rupturas, pois o uso das expressões nos diversos jogos é composto por elementos que se encontram intrinsecamente relacionados, entre os quais o sentido de uma expressão e a forma de seu proferimento (força). Além disso, Wittgenstein passa a considerar outras funções da linguagem que não apenas a designação, mas uma variedade de forças que não necessariamente a assertórica.³¹ Daí a clássica fórmula presente na seção 43 das *Investigações*: “[o] significado de uma palavra é seu uso na linguagem”.³²

Apesar de que “[...] Austin parece ter desconhecido o trabalho do último Wittgenstein e não ter sofrido sua influência”³³, permitindo-nos perceber tanto alguma originalidade quanto autonomia na teoria austiniana, é inegável a possibilidade dos muitos paralelos que podemos fazer entre a teoria dos jogos de linguagem wittgensteiniana e a taxonomia austiniana dos atos de fala. John L. Austin optou por um caminho muito semelhante ao do autor austríaco, a saber, o da crítica a um tratamento do significado por meio de uma análise exclusivamente verifuncional. Como dissemos, quando mencionamos sua relevância no desenvolvimento da

²⁷ Cf. WITTGENSTEIN, 2009, §1-7, §10, §13, pp. 15-21.

²⁸ Gottlob Frege, como critério para fundamentar o fato de sua investigação dar exclusividade a expressões declarativas, recorre à noção de força assertórica, na qual residiria toda a pretensão de verdade que há por trás de nossos proferimentos. Para este autor, há uma diferença entre o ato de apreender um pensamento (*Gedanke*), o reconhecimento da verdade de um pensamento, isto é, o julgar, e a asserção, que é a manifestação deste julgamento ou juízo, assim a força assertórica dependerá da forma da expressão. É nesse sentido que Frege estabelece que há ainda uma outra distinção básica, a saber, entre o conteúdo proposicional de uma expressão, isto é, seu sentido, e o tom, a saber, a forma estilística ou retórica associada à expressão. Segundo Penco, o tom “tem, sobretudo, a função de comunicar aquelas intenções dos falantes que não se podem reduzir ao conteúdo cognitivo explícito e direto, mas dependem [...] da relação do falante com as circunstâncias e o auditório.” (PENCO, 2006, p. 129).

²⁹ WITTGENSTEIN, 2001.

³⁰ Cf. OLIVEIRA, 2006, pp. 117-132.

³¹ Cf. WITTGENSTEIN, 2009, p. 19, § 7, e, também, *Ibidem*, pp. 26-27, § 23.

³² *Ibidem*, p. 38, § 43.

³³ LEVINSON, 2007, p. 289.

pragmática o fazemos em virtude da busca de um modo de avaliação de enunciações que não por meio da lógica dos valores de verdade.

Mesmo que já tenha tratado da linguagem sob um ponto de vista mais cuidadoso em trabalhos como *Performative Utterances*³⁴, o qual fora apresentado no rádio da BBC em 1956, a obra em que Austin apresenta de modo mais sistemático sua teoria dos atos de fala é *How to do things with words*³⁵, que consiste em doze conferências ministradas em Harvard, em 1955, e editadas por James O. Urmson, em 1962.³⁶ Logo na primeira conferência, Austin vai em direção àquilo que indicamos no segundo Wittgenstein como sendo uma crítica à exclusividade que a tradição filosófica deu ao aspecto designativo da linguagem, ou o que Wittgenstein também chamou de visão agostiniana da linguagem, e que para Austin pode ser nomeado, simplesmente, como falácia descritiva, indicando inclusive o equívoco ao se generalizar determinados enunciados como “descritivos”, preferindo a este termo a expressão “constativos”.³⁷

Por muito tempo a suposição dos filósofos era de que a função de uma “declaração” só podia ser a de “descrever” algum estado de coisas, ou “enunciar algum fato”, que deve fazer de modo verdadeiro ou falso. [...].

No entanto, em anos recentes, muito daquilo que já foi aceito sem qualquer questionamento como “declarações”, tanto por filósofos como por gramáticos, tem sido examinado com um novo rigor. [...] Passou-se a se assegurar comumente que muitos proferimentos que parecem declarações não pretendem, ou pretendem apenas parcialmente, registrar ou transmitir informação direta sobre os fatos: por exemplo, “proposições éticas” visam talvez, única ou parcialmente, evidenciar emoção ou prescrever comportamento, ou influenciá-lo de um modo especial. ³⁸

³⁴ AUSTIN, In: *Philosophical Papers*, 1970.

³⁵ Idem, 1975.

³⁶ Segundo o próprio Austin, como consta no Prefácio à primeira edição, as visões que subjazem a tais conferências foram desenvolvidas em 1939, e fez uso delas no artigo *Other Minds*, publicado, inicialmente, em 1946. (Cf. Idem, 1975, p. V-VII). Tanto esse artigo, quanto sua conferência radiofônica, bem como alguns outros significativos textos foram reunidos por G. J. Warnock e J. O. Urmson, em 1961, em *Philosophical Papers*.

³⁷ Cf. Idem, 1975, p. 03. Sobre a expressão em inglês utilizada por Austin, *constative*, segundo Gilles Lane, na Introdução que escreveu à edição francesa da obra de Austin, que recebeu o título de *Quand dire, c'est faire*: “Austin a en effet forgé les termes qui désignent ses concepts fondamentaux, et n'a pas hésité à présenter des mots décidément rébarbatifs, comme il le dit expressément (*H*, p. 150). Le terme anglais constative (pour n'en nommer qu'un) non seulement n'existe pas en anglais, mais ne contient même pas de racine figurant dans une quelconque expression anglaise.” (LANE, 1970, p. 34).

³⁸ “It was for too long the assumption of philosophers that the business of a ‘statement’ can only be to ‘describe’ some state of affairs, or to ‘state some fact’, which it must do either truly or falsely. [...].

But now in recent years, many things which would once have been accepted without question as ‘statements’ by both philosophers and grammarians have been scrutinized with new care. [...] It has come to be commonly held that many utterances which look like statements are either not intended at all, or only intended in part, to record or impart straightforward information about the facts: for example, ‘ethical propositions’ are perhaps intended, solely or partly, to evince emotion or to prescribe conduct or to influence it in special ways.” (AUSTIN, 1975, pp. 01-03, tradução nossa).

Essa postura crítica assumida por Austin em relação à tradição filosófica – o modo como se analisou desde sempre a linguagem sob o prisma do descritivismo – é realizada em dois momentos e por duas estratégias distintas. Esses dois estratagemas tomam a forma de duas taxonomias básicas e que estão de alguma maneira conectadas. Assim, de modo a evidenciar sua argumentação de que existem outros usos da linguagem para além do constativo, Austin apresenta certos proferimentos que satisfazem as seguintes condições: que “não ‘descrevam’, ‘relatem’, ou constatem, absolutamente, nada, e não sejam ‘verdadeiros ou falsos’; e [que] o proferimento da frase seja, ao menos em parte, a realização de uma ação, que novamente não seria descrita *costumeiramente* como, ou ‘apenas’ como, dizendo algo.”³⁹

Como já se tornou um conceito corrente na contemporaneidade, obviamente o tipo de proferimento a que Austin está se referindo são aqueles que ele nomeou de “performativos”. A expressão é um neologismo criado a partir do verbo inglês *to perform*⁴⁰, que pode ser traduzido por “realizar”, e que tem outros correlatos na língua inglesa como a própria palavra *performance*. Esta última se tornou um estrangeirismo corrente em nossa língua desde antes de denominar os eventos artísticos que despontam nas décadas de 1960 e 1970, para isso basta nos remetermos às menções sobre “performances de atletas em uma prova olímpica” ou “a performance de estudantes em um processo seletivo”, em que a “performance” está atrelada ao sentido de “desempenho”.⁴¹ Estabelece-se, assim, a distinção entre proferimentos constativos e proferimentos performativos.

Austin desperta a filosofia de seu sono apofântico. Partamos desse despertar que, a crer em Austin, está em curso de “produzir uma revolução na filosofia” [...]. A revolução consiste em isolar as enunciações (*utterances*) que são gramaticalmente afirmações (*statements*), que não são sentenças nonsense, que não constatem, que não descrevem nem relatam nada, que não são verdadeiras nem falsas, e que são “tais que

³⁹ “[...] they do not ‘describe’ or ‘report’ or constate anything at all, are not ‘true or false’; and [...] the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action, which again would not *normally* be described as, or as ‘just’, saying something.” (Ibidem, p. 05, tradução nossa).

⁴⁰ Cf. Ibidem., p. 06.

⁴¹ “O inglês, conforme *Klein’s Comprehensive Etymological Dictionary of English Language*, teria forjado *performance* a partir do velho francês ‘*parfournir*’ (do latim *perfunire*) ou/e de ‘*parformer*’, antes que o francês o emprestasse ao menos três vezes, a crer no *Dictionnaire Culturel de la Langue Française* de Alain Rey: em 1869, por analogia com o vocabulário dos turfistas, o termo significa a ‘maneira de desenvolver um assunto, de executar uma obra em público’; em 1953, ele significa o ‘resultado individual da realização de uma tarefa’; em 1963, ele se opõe, na esteira de Chomsky, à ‘competência’. É um termo bilíngue e em movimento, que reúne o esporte (performance-record), a técnica (performance-rendimento de uma máquina), a psicologia (teste de performance), a linguística (performance/competência) e a arte moderna (performance-*happening* – sem esquecer a apresentação teatral, acepção possível em inglês).” (CASSIN, 2010, p. 21).

a enunciação da frase é a execução (ou parte dela) de uma ação, que normalmente não saberíamos descrever como, ou ‘somente’ como, o ato de dizer alguma coisa [*as, or as ‘just’, saying something*].”⁴²

Poderíamos considerar a inovação austiniana da dimensão performativa da linguagem nem tão inédita assim, tendo em vista alguns precedentes na história jurídica e religiosa do Ocidente que já funcionavam como exceções do ato de falar, como nos contextos mágico-sagrado, político-jurídico e literário⁴³. Contudo, é inegável que as distinções sugeridas pelo autor nos permitem concluir que as condições de satisfação de um enunciado não são apenas linguísticas, mas acima de tudo institucionais, culturais e sociais.⁴⁴ De um lado temos sentenças que constatarem fatos (ações), do outro sentenças em que o objetivo não é descrever nem declarar o ato praticado, mas realizar tal ato⁴⁵.

Antes mesmo de definir esse tipo de proferimento pela noção de “performativo”, Austin apresentou quatro exemplos em que o uso da linguagem se enquadra no panorama descrito. O autor apresenta uma situação de batismo de um navio, um contexto em que alguém deixa um testamento a outrem, uma aposta entre dois indivíduos, e o exemplo que se estabeleceu como o mais clássico dado por Austin, a saber, a situação de um casamento. O exemplo é: “‘Eu aceito (sc. essa mulher como minha legítima esposa)’ – proferido durante uma cerimônia de casamento.”⁴⁶ Nesse caso, diante das palavras do juiz de Direito ou de um Padre em um casamento cristão não se está descrevendo ou relatando um casamento, mas realizando uma ação, a saber, casando-se. Nesse sentido, poderíamos interpretar os proferimentos performativos como “[...] autorreferenciais porque significam o que fazem, e são constitutivos de realidade porque criam a realidade social que expressam. [Assim,] “[...] o falar tem potencial para modificar o mundo e para transformá-lo.”⁴⁷

Os enunciados constativos, tradicionalmente estariam sujeitos a uma avaliação sob a perspectiva verifuncional, ou seja, poderiam ser verdadeiros ou, no caso de condições não satisfatórias, falsos. No entanto, sob que condições podemos afirmar que a ação se realiza no

⁴²Ibidem, p.19.

⁴³ Cf. Ibidem, p. 20.

⁴⁴ Cf. FISCHER-LICHTE, 2017, p. 49.

⁴⁵ AUSTIN, 1975, pp. 06-08.

⁴⁶ “‘I do (sc. Take this woman to be my lawful wedded wife)’ – as uttered in the course of the marriage ceremony.” (Ibidem, p. 05, tradução nossa).

⁴⁷ “[...] autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan. [...] el habla tiene potencial para modificar el mundo y para transformarlo.” (FISCHER-LICHTE, 2017, p. 48, tradução nossa).

caso dos performativos? Dificilmente, como reforça Austin, diríamos que um batismo, uma aposta, ou uma promessa são falsos, pelo menos não falsos no sentido que Frege atribui a um valor de verdade. Quando uma pessoa faz uma promessa e não tem a intenção ou condições de cumpri-la, nesse caso, o proferimento utilizado por tal pessoa do tipo “Eu prometo...” poderia ser “[...] talvez enganador, provavelmente fraudulento e sem dúvida incorreto, mas não é uma mentira ou uma inexatidão. No máximo diríamos que o proferimento implica ou insinua uma falsidade ou uma inexatidão [...]: mas isso é uma questão bem diferente.”⁴⁸ Assim, é evidente que uma série de convenções deve ser respeitada para que tais atos performativos sejam bem-sucedidos.

Falando, genericamente, é sempre necessário que as *circunstâncias* em que as palavras forem proferidas sejam de algum modo, ou modos, *apropriadas*; e, é igualmente necessário que ou o próprio falante ou outras pessoas devam *também* realizar certas *outras* ações, sejam ações ‘físicas’ ou ‘mentais,’ ou mesmo o proferimento de outras palavras.⁴⁹

Diante disso, Austin nos apresenta um esquema composto de seis condições necessárias ou regras de modo que se forem respeitadas adequadamente poderemos dizer que nossas ações foram realizadas de maneira bem-sucedida. Porém, quando qualquer dessas regras, que serão divididas em desacertos e abusos, forem desrespeitadas e, conseqüentemente, tivermos nossos atos de fala (promessas, ameaças, batismos, etc.) fracassados, podemos dizer que “[...] o proferimento [...] não é de fato falso, mas geralmente *infeliz*.”⁵⁰ Vale ressaltar que a lista de Austin das condições a serem satisfeitas tem fortes traços de ancestralidade para com as máximas conversacionais que Paul Grice viria a apresentar posteriormente, e que nos permitirá pensar algumas alternativas para tratar de uma comunidade artística como uma espécie de comunidade comunicacional.⁵¹ As condições necessárias para que possamos ter proferimentos felizes são as que seguem:

⁴⁸ “[...] perhaps misleading, probably deceitful and doubtless wrong, but it is not a lie or a misstatement. At most we might make out a case for saying that it implies or insinuates a falsehood or a misstatement [...]: but that is a very different matter.” (AUSTIN, 1975, p. 11, tradução nossa).

⁴⁹ “Speaking generally, it is always necessary that the *circumstances* in which the words are uttered should be in some way, or ways, *appropriate*, and it is very commonly necessary that either the speaker himself or other persons should *also* perform certain *other* actions, whether ‘physical’ or ‘mental’ actions or even acts of uttering further words.” (Ibidem, p. 08, tradução nossa).

⁵⁰ “[...] the utterance is then [...] not indeed false but in general *unhappy*.” (Ibidem, p. 14, tradução nossa).

⁵¹ Cf. WIEAND, Jeffrey. *Putting Forward a Work of Art*, 1983.

(A.1) Deve existir um procedimento convencional aceito que tenha certo efeito convencional, que inclua o proferimento de certas palavras por certas pessoas em certas circunstâncias, e, além disso,

(A.2) as pessoas e circunstâncias específicas, em um caso determinado, devem ser apropriadas para o procedimento específico invocado.

(B.1) O procedimento deve ser executado por todos os participantes corretamente, e

(B.2) completamente.

(Γ.1) Onde, como frequentemente ocorre, o procedimento é feito para ser usado por pessoas que têm certos pensamentos ou sentimentos, ou para instituir uma conduta decorrente pelo participante, então a pessoa que participa e, assim, invoca o procedimento deve de fato ter tais pensamentos ou sentimentos, e os participantes devem ter a intenção de se portar de acordo, e, além disso,

(Γ.2) devem realmente assim se comportar posteriormente.⁵²

Desse modo, Austin indica que se nosso proferimento fugir ou transgredir qualquer dessas seis regras isso acarretará um insucesso ou infelicidade de nosso ato performativo, apesar de que transgredir cada uma dessas regras acarreta uma maneira diferente de infelicidade.⁵³ Em virtude disso, a fim de lidar com esses casos malsucedidos, o autor sugere uma doutrina das *Infelicidades*⁵⁴ para testar tais casos. De fato, é o que ele faz ao longo da terceira e quarta conferência, analisando os casos em que os *desacertos* ou *falhas* (*misfires*), A.1-B.2, e os *abusos* (*abuses*), Γ.1-Γ.2, são desconsiderados. É importante observar que tais condições foram elaboradas levando em consideração o contexto intersubjetivo em que ocorrem.

A fim de exercitar a doutrina das infelicidades de Austin, utilizemos seu clássico caso do casamento. Segundo A.1, para que os proferimentos ditos por um noivo ou uma noiva sejam felizes na ação que estão a realizar, a cerimônia, as circunstâncias, os efeitos, as pessoas e as palavras proferidas por essas pessoas devem ser convencionalmente aceitas, ou seja, deve ser uma prática social comum. No Brasil, assim como na maior parte dos países ocidentais, como nos Estados Unidos, na França, e na Argentina, podemos listar tanto casamentos realizados sob a égide jurídica, quanto uniões realizadas sob a tutela de alguma instituição religiosa, portanto, pelo menos nesses países, a regra A.1 é normalmente satisfeita. Quanto à regra A.2, que versa

⁵² “(A.1) There must exist an accepted conventional procedure having a certain conventional effect, that procedure to include the uttering of certain words by certain persons in certain circumstances, and further, (A.2) the particular persons and circumstances in a given case must be appropriate for the invocation of the particular procedure invoked. (B.1) The Procedure must be executed by all participants both correctly and (B.2) completely. (Γ.1) Where, as often, the procedure is designed for use by persons having certain thoughts or feelings, or for the inauguration of certain consequential conduct on the part of the participant, then a person participating in and so invoking the procedure must in fact have those thoughts or feelings, and the participants must intend so to conduct themselves, and further (Γ.2) must actually so conduct themselves subsequently.” (AUSTIN, 1975, pp. 14-15, tradução nossa).

⁵³ Cf. *Ibidem*, p. 15.

⁵⁴ Cf. *Ibidem*, p. 14.

sobre a adequabilidade das pessoas e circunstâncias envolvidas no rito ou cerimônia em questão, as infelicidades podem começar a surgir. Por exemplo, se o sacerdote envolvido tiver forjado toda a sua carreira dentro daquela instituição religiosa, ou se o juiz de direito tiver sido exonerado do seu cargo dias antes sem que os noivos saibam, ou ainda, se uma noiva ou um noivo, por um acaso, já for casado no papel com outra pessoa e isso nunca tenha sido trazido à tona para todos os envolvidos, inclusive a seu futuro cônjuge.

B.1 e B.2 prescrevem que qualquer que seja o procedimento ou rito, este deve ter a participação de todos os envolvidos correta e completamente. Austin aponta uma diferença existente entre as regras nomeadas como *desacertos (falhas)*, ou seja, as que acabamos de tentar caracterizar, e aquelas regras chamadas *abusos*. “Se violarmos qualquer das regras A ou B [...], então o ato em questão, por exemplo um casamento, não é realizado com sucesso, não ocorre, não se efetua.”⁵⁵ Por outro lado, quando se trata das prescrições do tipo Γ , “[...] o ato é realizado, embora realizá-lo em tais circunstâncias, como quando somos insinceros, seja um abuso do procedimento.”⁵⁶ Esses últimos casos são mais problemáticos porque fogem às convenções dos procedimentos em questão, pois envolve uma postura insincera ou enganadora, ou fraudulenta.

Um exemplo que podemos usar de um casamento que malogra por violar algumas dessas regras é a cena do episódio “Atlantic City”, do seriado *How I Met Your Mother*, em que os personagens de Lily e Marshall viajam até a cidade que dá título ao episódio a fim de se casarem num dos cassinos da cidade. Chegando lá, acabam por se decepcionar com a burocracia da cidade, restando-lhes pagar ao dono de um barco para que a cerimônia aconteça em alto mar tendo como realizador da cerimônia o próprio capitão do barco. Entretanto, enquanto o capitão lia as palavras cerimoniais, o casal resolve não mais casar naquelas circunstâncias, optando por uma festa mais tradicional com a presença de todos os familiares. Porém, enquanto os dois trocavam juras de amor e se beijavam, o capitão sorrateiramente solta as palavras: “Eu os declaro marido e mulher!”. Isso causa revolta em ambos que exigem que o capitão os “desdeclare”. Para além do absurdo da comédia, e de que performativos podem ser “retirados” como as injúrias que crianças lançam umas contra as outras, a situação mostra bem o funcionamento das condições estabelecidas por Austin, e como de fato uma cerimônia pode ser realizada mesmo sem a intenção de cumprir com as regras estabelecidas daquele procedimento. Por outro lado, talvez nem mesmo precisássemos evocar as regras austinianas para evitar

⁵⁵ “If we offend against any of the former rules (A’s or B’s) [...], then the act in question, e.g. marrying, is not successfully performed at all, does not come off, is not achieved.” (Ibidem, pp. 15-16, tradução nossa).

⁵⁶ “[...] the act is achieved, although to achieve it in such circumstances, as when we are, say, insincere, is an abuse of the procedure.” (Ibidem, p. 16, tradução nossa).

qualquer infelicidade, dada a reserva que Austin tem para com o que ele chama de situações não sérias do proferimento de palavras, o que é justamente o caso das palavras proferidas pelas personagens na série televisiva em questão.

Ao afirmarmos no início desse capítulo que a pragmática talvez trouxesse alguns ingredientes, potencialmente, ricos para pensar o contexto artístico ou de escritos poéticos e literários que, infelizmente, a filosofia da arte de Danto não nos fornecia, fizemos isso dada a influência do fregeanismo em seu pensamento, e, conseqüentemente, por uma visão excessivamente semântica sobre a natureza da linguagem. Desse modo, vale resgatar a passagem de Frege que diz: “[a]o ouvir um poema épico [...] estamos interessados apenas no sentido das sentenças e nas imagens e sentimentos que este sentido evoca. A questão da verdade nos faria abandonar o encanto estético por uma atitude de investigação científica”.⁵⁷ Nesse sentido, o recurso de Austin de abrir mão de uma análise verifuncional cairia como uma luva nesse contexto, falando em vez disso de condições de felicidade, e mostrando-se uma alternativa muito mais inclusiva para lidar com as questões que surgem de uma análise das línguas naturais.⁵⁸ Entretanto, mesmo ao evitar uma análise focada em condições de verdade que Austin realiza por meio de sua teoria parece não ser suficiente para se esquivar da pretensão filosófica nomeada por Danto de “descredenciamento filosófico”⁵⁹, em que outras práticas culturais e cognitivas, como a arte, são pensadas a partir da condição que a filosofia impõe a si mesma, a busca pela verdade.

Em suas análises da doutrina das infelicidades, Austin sugere que os performativos por realizarem ações estão sujeitos aos mesmos males que comprometem ações em geral, bem como por sua dimensão enunciativa estão sujeitos aos mesmos males que “infectam” outros proferimentos e enunciações, o que nos leva ao problema do discurso ficcional ou poético com o qual o próprio Frege não soube lidar de acordo, como indicamos, com suas pretensões lógico-filosóficas.

[...] um proferimento performativo, por exemplo, será de *uma maneira peculiar* oco ou vazio se dito por um ator no palco, ou se for introduzido em um poema, ou falado em um solilóquio. De maneira semelhante, isso se aplica a todo e qualquer proferimento - uma mudança de rumo em circunstâncias especiais. A linguagem em tais circunstâncias é de formas especiais – inteligivelmente – usada não seriamente,

⁵⁷ FREGE, 2009, p. 138.

⁵⁸ Vale sempre ressaltar que o objetivo fregeano sempre foi o de fundar a matemática sob leis lógicas, e para isso seu interesse em uma língua artificial como de fato fora sua *Begriffsschrift* (Conceitografia). Portanto, é natural que em um autor como encontremos uma não preferência por questões relacionadas às línguas naturais.

⁵⁹ Ver DANTO, 2014.

mas de formas *parasitárias* em relação a seu uso normal – formas que se enquadram na doutrina dos *estiolamentos* da linguagem. Tudo isso estamos *excluindo* de nossa consideração. Nossos proferimentos performativos, felizes ou não, devem ser entendidos como emitidos em circunstâncias normais.⁶⁰

Danilo Marcondes⁶¹, na tradução que fez para o português da obra de Austin, em nota, observa que o termo “estiolamento” se refere a “desbotamento”, “descoloração”, perda de vitalidade, enfraquecimento sofrido pelos proferimentos nos contextos já mencionados acima – “atuação, ficção, poesia, citação e recitação”⁶². Aqui reside uma das primeiras dificuldades para com a teoria de Austin, dado que o objetivo de nossa investigação desde sempre fora lidar com um tipo de narrativa – escritos de artista – que, se não é normalmente incluída exclusivamente nos cinco contextos em que os proferimentos seriam supostamente usados “não-seriamente”, não está totalmente alheia à ficção, à poesia, à atuação e à recitação. Essa passagem específica da obra de Austin não passou despercebida por seus leitores, quando alguns chegam a interpretá-la como uma espécie de exclusão fundamental do ficcional. Por um lado, James Loxley indica a possibilidade de “ler” essa exclusão de Austin, simplesmente, como uma “[...] diferença entre a visão da linguagem essencialmente constativa e a surpreendente visão sobre o tópico tornado possível pelo contraste inicial entre constativo e performativo.”⁶³ Por outro lado, ainda segundo Loxley, alguns intérpretes, como J. Hillis Miller, identificarão a distinção entre performativos felizes e “literários” como “[...] a pedra-angular da doutrina de Austin”.⁶⁴ Nessa segunda perspectiva, estaria em jogo uma profunda e ontológica diferença entre a realidade de um proferimento ordinário e a suposta irreabilidade do literário ou ficcional.⁶⁵ Diante disso, Loxley pontua que:

⁶⁰ “[...] a performative utterance will, for example, be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy. This applies in a similar manner to any and every utterance – a sea-change in special circumstances. Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use – ways which fall under the doctrine of the *etiologies* of language. All this we are *excluding* from consideration. Our performative utterances, felicitous or not, are to be understood as issued in ordinary circumstances.” (AUSTIN, 1975, p. 22).

⁶¹ Idem, *Quando dizer é fazer*, 1990.

⁶² Idem, 1975, p. 92.

⁶³ “[...] difference between the vision of language as essentially constative advanced [...] and the striking view of the topic made possible by the initial contrast of constative and performative.” (LOXLEY, 2007, p. 14, tradução nossa).

⁶⁴ “[...] the cornerstone of Austin’s doctrine.” (MILLER, 2001, p. 51, tradução nossa).

⁶⁵ Parece que a principal interpretação de Austin como reiterando um abismo ontológico entre o real e o ficcional é a do filósofo francês Jacques Derrida. Seu ponto de partida foi exatamente a passagem de Austin sobre o uso “não sério”, motivando Derrida a escrever o artigo “*Signature Event Context*” (Cf. DERRIDA, 1988), no qual podemos encontrar a seguinte pergunta: “[f]or, ultimately, isn’t it true that what Austin excludes as anomaly, exception, ‘non-serious,’ *citation* (on stage, in a poem, or a soliloquy) is the determined modification of a general citationality – or rather, a general iterability – without which there would not even be a ‘successful’ performative?” (Ibidem, p. 17). As considerações de Derrida suscitaram uma considerável querela filosófica com John Searle (Cf.

Embora descreva proferimentos literários, fictícios ou teatrais como ‘ocoso’, ou como ‘estiolamentos’, ou como ‘parasitários’, ele não os contrasta com algo chamado ‘mundo real’, como se o fato deles não serem sérios fosse uma questão de lhes faltar algum tipo de substância ontológica. Em vez disso, em um sentido crucial, mas apenas vagamente especificado, eles não contam como poderiam se emitidos em outras circunstâncias. Então, a questão da seriedade é essencialmente uma questão de felicidade ou validade, mas de um tipo distinto. Essa ‘mudança de rumo em circunstâncias especiais’ significa que a infelicidade de uma performatividade não-séria não é a mesma que a infelicidade de uma cerimônia de casamento incompleta.⁶⁶

Assim, podemos pensar que, embora com certas limitações, a teoria de Austin ainda é um excelente ponto de partida para pensarmos em como a linguagem pode desempenhar uma função “realizativa” ou performativa no mundo da arte, nem que para isso precisemos operar alguns desdobramentos para ajustar a teoria ao contexto poético-estético. No entanto, para isso precisamos ir para além dessa primeira classificação austiniana marcada pela diferença constativo-performativo. Nesse sentido, o desenvolvimento das ideias de Austin acerca das condições de satisfação de proferimentos performativos, em sua primeira taxonomia, é marcada por três considerações: que as infelicidades se aplicam para além dos atos verbais, mas também para todos os atos cerimoniais; pela hipótese de que existem muito mais casos e dimensões de infelicidades que afetam tanto proferimentos em geral como atos cerimoniais e que não foram listados por Austin; e, que as infelicidades podem se combinar e, conseqüentemente, conduzir de modos diversos a classificação dos casos.⁶⁷ Contudo, a guinada mais relevante de Austin não parece ter sido sua ruptura para com a “falácia descritiva”, como ele mesmo chama, mas o abandono da dicotomia constativo-performativo, ou o que nomeou na conferência XII de *sea-*

LOXLEY, 2007, pp. 72-73), um dos autores que entram dentro do que chamamos de Pragmática Clássica, e que pode ser considerado um dos principais herdeiros de Austin. Searle, por sua vez, e já que o que está em jogo nessa nota é o problema da ficção, escreveu o importante artigo “O estatuto lógico do discurso ficcional” (Cf. SEARLE, *Expressão e significado*, 2002, pp. 95-119).

⁶⁶ “Although he describes literary or fictional or theatrical utterances as ‘hollow’, or as ‘etioliations’, or as ‘parasitic’, he does not contrast them with something called the ‘real world’, as if their not being serious were a matter of their lacking some kind of ontological substance. Rather, in a crucial but only vaguely specified sense, they do not count as they might do if issued in other circumstances. The question of seriousness, then, is primarily a question of felicity or validity, but of a distinctive kind. This ‘sea-change in special circumstances’ means that the infelicity of a non-serious performative is not the same as the infelicity of an incomplete marriage ceremony.” (LOXLEY, 2007, p. 15, tradução nossa). Loxley, em um capítulo que versa especificamente sobre as relações entre o conceito de performatividade e a teoria da performance, evidencia que Austin “[...] shares their sense that we are not talking here about a differentiation between reality and illusion, and that this kind of ontological claim will not do. But a simple appeal to conventions or to criteria will not substitute for it either. The reason that the non-serious performative is ‘in a peculiar way hollow or void’ (Austin 1975: 22) is not that it violates any particular felicity condition or criterion of validity.” (Ibidem, p. 160).

⁶⁷ Cf. AUSTIN, 1975, pp. 25-26.

*change*⁶⁸, que no seu sentido literal de “transformação marítima” sugere uma guinada conceitual na obra do autor. Desse modo, Austin chega à conclusão de que “[...] a dicotomia entre declarações portadoras de verdade e performativas que executam ações não pode mais ser mantida.”⁶⁹

Agora, consideremos onde chegamos até o momento: começando com o suposto contraste entre proferimentos performativos e constativos, encontramos indícios suficientes de que a infelicidade parece, no entanto, caracterizar os dois tipos de proferimentos, e não apenas os performativos; e, que a exigência de conformidade ou de alguma relação com os fatos, diferentes em diferentes casos, parece caracterizar os performativos, além da exigência de que eles sejam felizes, de maneira similar com o que ocorre com supostos constativos.⁷⁰

O principal fundamento para abandonar a análise verifuncional no tratamento de performativos e começar a falar de condições de felicidade é o fato de que existe uma distinção entre a força de um proferimento e o seu significado. É também nesse sentido que Austin começa a desconfiar que mesmo enunciados constativos seriam governados por uma força específica. A distinção entre “força” e “significado” nos remete à distinção sugerida por Frege entre “força” e “conteúdo semântico”, e mais uma vez a herança fregeana fica evidente quando Austin afirma que quer “[...] distinguir *força* e significado, no sentido em que significado é equivalente a sentido e referência, assim como se tornou essencial distinguir sentido e referência.”⁷¹ Assim ele retoma sua questão mais fundamental: o que se pode entender ao sustentar que dizer algo é fazer algo?⁷²

“Desse modo, a dicotomia entre performativas e constativas é rejeitada em favor de uma teoria completa dos atos de fala, na qual as declarações (e as constativas em geral) serão meramente um caso especial.”⁷³ Assim, ao tentar responder a questão por ele mesmo colocada sobre o que significa entender o dizer como uma ação, e sobre as circunstâncias que envolvem

⁶⁸ Cf. *Ibidem*, Conferência XII.

⁶⁹ LEVINSON, 2007, p. 299.

⁷⁰ “Now let us consider where we stand for a moment: beginning with the supposed contrast between performative and constative utterances, we found sufficient indications that unhappiness nevertheless seems to characterize both kinds of utterance, not merely the performative; and that the requirement of conforming or bearing some relation to the facts, different in different cases, seems to characterize performatives, in addition to the requirement that they should be happy, similarly to the way which is characteristic of supposed constatives.” (AUSTIN, 1975, p. 91, tradução nossa).

⁷¹ “[...] distinguish force and meaning in the sense in which meaning is equivalent to sense and reference, just it has become essential to distinguish sense and reference.” (*Ibidem*, p. 89, tradução nossa).

⁷² Cf. *Ibidem*, p. 91.

⁷³ LEVINSON, 2007, p. 299.

um proferimento, Austin sugere que esse “dizer algo” acarreta um conjunto de três ações específicas definidas como um “ato fonético”, um “ato fático” e um “ato rético”.⁷⁴ O primeiro desses atos é entendido como uma simples emissão de alguns ruídos, ao passo que o ato fático “[...] é o proferimento de certos vocábulos ou palavras, [...] na medida em que pertencem a um certo vocabulário, em conformidade a [...] uma certa gramática. O ato rético é a realização de um ato de usar tais vocábulos com um certo sentido e referência definidos.”⁷⁵ Na verdade, esse é apenas o primeiro movimento de Austin em direção à sua teoria dos atos de fala. Assim, esse conjunto de ações, que responde sua pergunta anterior – o que significa dizer que falar é fazer algo? – caracteriza apenas uma das dimensões do que ele entende como um ato de fala, neste caso, um ato locucionário. Sua nova classificação se ampara na tese de que ao proferirmos algo estamos na verdade elaborando três dimensões distintas de um mesmo ato: um ato locucionário, um ato ilocucionário e um ato perlocucionário.⁷⁶

Desse modo, o ato locucionário pode ser entendido como a realização de um proferimento que envolve os ruídos da fala, as construções das palavras e que contém um significado (na acepção fregeana de sentido e referência). Assim, enquanto o ato locucionário compreende a realização de um ato *de dizer algo*, o ato ilocucionário diz respeito à realização de um ato *ao dizer algo*.⁷⁷ Isto é, ao realizarmos um ato locucionário, normalmente, queremos dizer algo, empregamos uma determinada força. Nesse sentido, Austin passa a chamar “[...] o ato realizado de ilocução e a doutrina dos diferentes tipos de função da linguagem em questão, de doutrina das ‘forças ilocucionárias’.”⁷⁸ Por sua vez, ao proferirmos algo também acabamos produzindo “[...] certos efeitos consequentes sobre os sentimentos, pensamentos ou ações da audiência, ou do falante, ou de outras pessoas, e isso pode ser feito com o objetivo, a intenção, ou o propósito de produzir tais efeitos”.⁷⁹ Essa é a dimensão perlocucionária dos atos de fala. Assim, diante dessa nova taxonomia fica estabelecido por Austin que emitir um proferimento

⁷⁴ Cf. AUSTIN, 1975, pp. 92-93.

⁷⁵ “[...] is the uttering of certain vocables or words, [...] belonging to and as belonging to, a certain vocabulary, conforming to [...] a certain grammar. The retic act is the performance of an act of using those vocables with a certain more-or-less definite sense and reference.” (Ibidem, p. 95, tradução nossa).

⁷⁶ Cf. Ibidem, pp. 94-108.

⁷⁷ No texto de Austin, a passagem aparece da seguinte maneira: “I explained the performance of an act in this new and second sense as the performance of an ‘illocutionary’ act, i.e. performance of an act *in* saying something as opposed to performance of an act *of* saying something”. (Ibidem, pp. 99-100).

⁷⁸ “[...] the act performed an illocution and shall refer to the doctrine of the different types of function of language here in question as the doctrine of ‘illocutionary forces’.” (Ibidem, p. 100, tradução nossa).

⁷⁹ “[...] certain consequential effects upon the feelings, thoughts, or actions of the audience, or of the speaker, or of other persons: and it may be done with the design, intention, or purpose of producing them”. (Ibidem, p. 101, tradução nossa).

é na verdade realizar um conjunto de atos de fala, e quando falamos sobre o “uso” da linguagem, precisamos esclarecer a que dimensão estamos nos referindo.

Primeiramente, distinguimos um grupo de coisas que fazemos ao dizer algo, que juntos resumimos ao dizer que realizamos um *ato locucionário*, o que é aproximadamente equivalente a proferir uma certa sentença com um certo sentido e referência, que mais uma vez é aproximadamente equivalente ao “significado” no sentido tradicional. Em segundo lugar, dissemos que também realizamos *atos ilocucionários*, tais como informar, ordenar, advertir, comprometer-se, etc., ou seja, proferimentos que têm uma certa força (convencional). Em terceiro lugar, podemos também realizar *atos perlocucionários*: que produzimos ou alcançamos *por [by]* dizer algo, tais como convencer, persuadir, dissuadir e até mesmo, digamos, surpreender ou enganar. Aqui nós temos três, se não mais, diferentes sentidos ou dimensões do “uso de uma sentença” ou do “uso da linguagem” (e, claro, há outros também).⁸⁰

Austin tentou acentuar que de fato há uma distinção entre um ato ilocucionário de um ato perlocucionário dado a natureza pouco ou nada convencional dos perlocucionários em contraste ao fato de que “o ato ilocucionário e mesmo o ato locucionário envolvem convenções”.⁸¹ De fato, parece que os efeitos de um ato perlocucionário não são convencionais, dado que os efeitos produzidos podem inclusive se distanciar da expectativa inicial ao produzir tal ato.⁸² “O ato perlocucionário sempre inclui algumas consequências, como quando dizemos ‘ao fazer *x*, eu estava fazendo *y*’: sempre introduzimos uma quantidade maior ou menor de ‘consequências’, algumas das quais podem ser ‘não intencionais’.”⁸³ Por sua vez, a compreensão da força ilocucionária é condição necessária para a satisfação de um ato ilocucionário. “Estritamente falando, não pode haver um ato ilocucionário a menos que os meios empregados sejam convencionais, e, portanto, os meios para realizar tal ato não verbalmente devem ser convencionais.”⁸⁴

⁸⁰ “We first distinguished a group of things we do in saying something, which together we summed up by saying we perform a *locutionary act*, such which is roughly equivalent to uttering a certain sentence with a certain sense and reference, which again is roughly equivalent to ‘meaning’ in the traditional sense. Second, we said that we also perform *illocutionary acts* such as informing, ordering, warning, undertaking, &c., i.e. utterances which have a certain (conventional) force. Thirdly, we may also perform *perlocutionary acts*: what we bring about or achieve *by* saying something, such as convincing, persuading, deterring, and even, say, surprising or misleading. Here we have three, if not more, different senses or dimensions of the ‘use of a sentence’ or of ‘the use of language’ (and, of course, there are others also).” (Ibidem, pp. 109-110, tradução nossa).

⁸¹ “the illocutionary act and even the locutionary act too evolve conventions”. (Ibidem, p. 107, tradução nossa).

⁸² Cf. Ibidem, pp. 102-103.

⁸³ “The perlocutionary act always includes some consequences, as when we say ‘By doing *x* I was doing *y*’: we do bring in a greater or less stretch of ‘consequences’ always, some of which may be ‘unintentional’.” (Ibidem, p. 107, tradução nossa).

⁸⁴ “Strictly speaking, there cannot be an illocutionary act unless the means employed are conventional, and so the means for achieving it non-verbally must be conventional.” (Ibidem, p. 119, tradução nossa).

Ilocuções e perlocuções, por sua vez, atêm-se de maneiras distintas a efeitos e consequências. Ao passo que atos perlocucionários *produzem consequências* ou efeitos (mudam o comportamento de um indivíduo, por exemplo), o ato ilocucionário *está apenas ligado a efeitos*. Obter um determinado efeito funciona como condição para que o próprio ato ilocucionário seja feliz – o efeito em questão “[...] equivale a provocar o entendimento do significado e da força da locução”⁸⁵. Além disso, segundo Austin, podemos listar como características desse “estar ligado a um efeito”, primeiramente, o fato de que surtir um efeito não muda o rumo dos acontecimentos e dos estados de coisas como acontece quando consequências são produzidas, e o fato de que normalmente atos ilocucionários, por meio de sua força ilocucionária em questão, convidam à apresentação de uma resposta.⁸⁶

O ilocucionário faz alguma coisa *in saying*, “ao dizer algo” (“eu me desculpo”), ele tem uma “força” e é suscetível a “sucesso” ou a “insucesso” (*felicity/unfelicity*). O perlocucionário faz alguma coisa *by saying* “pelo dizer”, ele tem um “efeito” e produz consequências – em que, e isso merece ser observado, ele se coloca em princípio mais do lado da felicidade do que da verdade. [...] O ato ilocucionário é “ligado a” efeitos, mas sua função não é produzi-los, como o ato perlocucionário faz.⁸⁷

Quando afirmamos que o funcionamento dos atos ilocucionários é convencional, inevitavelmente, vem à tona a possibilidade de perguntar também sobre a dimensão convencional da linguagem como um todo, ou pelo menos em seu uso, isto é, seu contexto de sociabilidade. Desde o segundo Wittgenstein, há uma tentativa de se afastar qualquer tipo de mentalismo que venha a funcionar como fundamento para as atividades humanas, dentre elas, a comunicação. Assim, quando falamos do caráter convencional da força ilocucionária o fazemos no sentido de que o sucesso da comunicação de uma expressão, evidentemente, depende de uma série de regras a serem dominadas por ambos os sujeitos em uma situação de diálogo. Podemos evocar uma espécie de competência linguística necessária a ambos os falantes para que suas intenções sejam, adequadamente, transmitidas, ou seja, tal competência “[...] consiste no conhecimento tácito desse conjunto de princípios de boa formação discursiva.”⁸⁸

⁸⁵ “[...] amounts to bringing about the understanding of the meaning and of the force of the locution.” (Ibidem, p. 117, tradução nossa).

⁸⁶ Cf. Ibidem, pp. 116-117.

⁸⁷ CASSIN, 2010, p. 33.

⁸⁸ BRANQUINHO et al, 2006, p. 609.

A teoria dos atos de fala de Austin, esse *sea-change* operado a partir do final da conferência VII, superando a distinção inicial entre constativo-performativo, tem como efeito o reconhecimento de que mesmo as declarações (*statements*), que outrora foram tomadas como meros constativos, possuem uma força ilocucionária. A tríade locução-ilocução-perlocução permitiu falar de modo distinto de outros três elementos que existem em um ato de fala: significado, força e efeitos.⁸⁹ Assim, é desse modo que a importância de conhecer as circunstâncias da emissão de um proferimento se mostra relevante. “A verdade ou falsidade de uma declaração depende não meramente dos significados das palavras, mas de qual ato você está realizando [*performing*] e em que circunstâncias.”⁹⁰

Antes havíamos apontado a exclusão dos usos “não sérios” dos proferimentos como uma das limitações claras da doutrina de Austin, agora chega o momento de apontar para o segundo problema. Na Conferência VIII, Austin afirma que o interesse de suas conferências consistia fundamentalmente em concentrar sua atenção no ato ilocucionário e contrastá-lo com o locucionário e o perlocucionário. Tal afirmação nem precisaria ser explicitamente dita por Austin, pois é evidente, e não deixa de ser lastimável, a ausência de um tratamento mais rigoroso para com os atos perlocucionários, pois dessa análise dos aspectos pragmáticos da linguagem podemos entender como uma de suas heranças mais radicais a consideração dos efeitos causados na audiência, além da questão sobre quais os instrumentos disponíveis para a obtenção de tais consequências e efeitos. Essa atenção à dimensão ilocucionária fica evidente mais uma vez ao mencionarmos o último esforço de Austin, na Conferência XII, em que apresenta uma lista de verbos divididos em cinco forças ilocucionárias distintas: veriditivos, exercitativos, comissivos, comportamentais (*behabitives*) e expositivos.⁹¹

Nesse sentido, levando em conta nosso objeto principal de análise, se há um dispositivo que nos permita contextualizar os escritos de artista, que tendem a ser subversivos por natureza, esse é a dimensão perlocucionária indicada pelo autor, em parte por sua natureza nada ou pouco convencional. Entretanto, não apenas por essa dimensão pouco convencional, já que, paradoxalmente, o mundo da arte, enquanto prática cultural humana, é permeado por suas próprias convenções, e os manifestos e escritos de artista não estão totalmente fora desses regimes convencionais. Quer dizer, mesmo que tais escritos fujam do requisito de uma

⁸⁹ Cf. AUSTIN, 1975, p. 121. “Once we realize that what we have to study is not the sentence but the issuing of an utterance in a speech situation, there can hardly be any longer a possibility of not seeing that stating is performing an act.” (Ibidem, p. 139).

⁹⁰ “The truth or falsity of a statement depends not merely on the meanings of words but on what act you were performing in what circumstances.” (Ibidem, p. 145, tradução nossa).

⁹¹ Cf. Ibidem, Pp. 148-164.

autoridade necessária e atual para que determinadas palavras sejam bem-sucedidas, acabam por satisfazer alguns outros pressupostos convencionais, afinal de contas, o artista que propõe um manifesto ou escrito não é, habitualmente, alguém completamente alheio ao mundo da arte e de suas convenções.⁹² Para além disso, nossa motivação inicial em evocar a teoria de Austin, impulsionados pelos aspectos supostamente retóricos presente nas incursões de Danto sobre o conceito de beleza, parece que não encontrou eco suficiente já que, segundo Bárbara Cassin, há uma espécie de evitamento patente de Austin em utilizar o termo “retórica”.

O evitamento da palavra retórica provém, acredito, de um desconforto definicional ou, mais exatamente, de uma incomensurabilidade. A retórica, bem como a filosofia ou a sofística, não é um ‘*statement*’. Mas é necessário dar mais um passo: se há um *statement* normal ou próprio à filosofia, i.e. o constativo em oposição ao performativo, não há *statement* próprio à retórica. [...] Embaixo do chapéu da **distinção-chave of saying, in saying, by saying**, reencontramos dentro do *by saying* os traços tradicionais característicos da retórica *peithous dêmiourgos*, a “operária da persuasão” de Górgias e, como tal, capaz de enganar, mas incapaz de qualquer enunciado próprio.⁹³

Por outro lado, a própria Barbara Cassin⁹⁴, apesar do diagnóstico negativo como consta na citação acima, tende a encontrar algum paralelo entre a pragmática de Austin e a retórica. Como dissemos há pouco, *How to do things with words* é uma obra, segundo as palavras do próprio Austin, que se comprometeu principalmente com o desenvolvimento do ato ilocucionário, e, portanto, uma obra com um apego demasiado à dimensão convencional dos proferimentos, dado que a força ilocucionária sempre será pautada pela compreensão da convenção social carregada pela mesma. Uma alternativa seria concentrar nossa atenção à dimensão perlocucionária dos atos de fala, que é justamente o que Barbara Cassin faz. A autora, conhecida por seus estudos no âmbito da sofística⁹⁵, tenta encontrar um paralelo entre a tríade Filosofia/Retórica/Sofística com os três atos de fala austinianos, Locução/Ilocução/Perlocução. Segundo a autora, “[a] filosofia grega e Austin não compartilham as mesmas evidências, mas são ambos confrontados com uma terceira dimensão da linguagem”⁹⁶. Inicialmente, ela coloca o perlocucionário no mesmo patamar que a sofística apenas no sentido de indicar a ordem de aparição dos termos.

⁹² Veremos que em alguns casos esse mesmo artista é, na verdade, um dos principais atores do mundo da arte sob uma perspectiva institucional.

⁹³ CASSIN, 2010, p. 24, negrito nosso.

⁹⁴ Cf. Ibidem.

⁹⁵ Ver CASSIN, *O efeito sofístico*, 2005.

⁹⁶ Idem, 2010, p. 14.

Mas, para formular melhor a questão entre logologia e ilocução, é necessário de início apontar uma diferença essencial: a ordem de aparição dos protagonistas; antigos: (1) a filosofia, (2) a retórica, depois (3) a sofística, que a filosofia renega (assimila ou expulsa); modernos: (1) o locucionário, (2) o ilocucionário, (3) o perlocucionário. Porque é ele ‘a terceira espécie de ato’ para Austin, e evidentemente não o ilocucionário, mesmo que seja o ilocucionário que tome sua atenção. É impressionante constatar que o perlocucionário, que, como veremos, funciona como o nome austiniano da retórica, apareça somente depois da evidência do locucionário e da descoberta do ilocucionário.⁹⁷

O interesse no perlocucionário não reside apenas no fato dele extrapolar os limites das convenções, nem dos efeitos e consequências que são atribuídas a ele, mas também pelo fato de que “[...] não se reduzem a um único *statement* nem ao *statement* apenas. Eles, na verdade, empregam não apenas uma argumentação e uma discursividade estendida no tempo, mas a recepção por uma audiência”⁹⁸. Quer dizer, talvez a dimensão perlocucionária seja a alternativa para ultrapassar os limites do discurso ou da textualidade a fim de pensarmos não apenas em uma filosofia do performativo, mas em uma estratégia filosófica perlocucionária para analisar escritos artísticos. É também nesse sentido que Danilo Marcondes⁹⁹ aponta para dois desenvolvimentos da teoria dos atos de fala que poderiam render bons frutos na tentativa de considerar as consequências perlocucionárias de tal teoria: a noção de “atos de fala indiretos” de John Searle¹⁰⁰ e de “implicaturas conversacionais” de H. P. Grice¹⁰¹.

2.2 MÁXIMAS E PRINCÍPIOS CONVERSACIONAIS EM H. P. GRICE

Na direção do que há pouco sugerimos como possíveis rumos da teoria dos atos de fala, John Searle, em “Os atos de fala indiretos”¹⁰², apresenta uma análise de contextos linguísticos que fogem da costumeira situação em que um falante profere uma sentença e tem a intenção de dizer exatamente o que diz seu proferimento, quer dizer, casos em que a significação é literal. Os casos tratados por Searle são os das metáforas, ironias, alusões, etc., ou seja, quando o falante profere uma sentença, mas além do significado literal daquela sentença

⁹⁷ Ibidem, pp. 17-18.

⁹⁸ Ibidem, p. 24.

⁹⁹ Cf. MARCONDES, 2003; e MARCONDES, 2001, Pp. 32-35

¹⁰⁰ SEARLE, “Atos de fala indiretos” In: *Expressão e significado*, 2002, Pp. 47-94.

¹⁰¹ GRICE, *Lógica e conversação*, 1982.

¹⁰² Cf. SEARLE, 2002.

quer comunicar algo a mais, ou um conteúdo diferente, ou até mesmo quer comunicar um significado totalmente oposto ao que é dito. O interesse de Searle é por aqueles casos em que há um descompasso entre o significado da sentença e o do proferimento (do falante). Nesses casos, “[...] o falante comunica ao ouvinte mais do que realmente diz, contando com a informação de base, linguística e não linguística, que compartilhariam, e também com as capacidades gerais de racionalidade e inferência que teria o ouvinte”¹⁰³. Além disso, após formular tal hipótese, o autor continua afirmando que:

[p]ara ser mais específico, o aparato necessário para explicar a parte indireta dos atos de fala indiretos inclui uma teoria dos atos de fala, alguns princípios gerais de conversação cooperativa (alguns dos quais foram discutidos por Grice (1975)) e a informação fatural prévia compartilhada pelo falante e pelo ouvinte, além da habilidade do ouvinte para fazer inferências.¹⁰⁴

A obra de H. P. Grice à qual Searle faz alusão é *Lógica e Conversação*¹⁰⁵, segundo momento das *William James Lectures* que H. P. Grice ministrou em Harvard, em 1967, que foi publicado em 1975, e que se configura como uma das principais contribuições para os rumos possíveis para a pragmática que mencionamos há pouco.¹⁰⁶ Nesse pequeno, porém, preciso texto, Grice deixa claro seu interesse em dar “[...] a devida atenção à natureza e importância das condições que governam a conversação”.¹⁰⁷ Seu objetivo era o de analisar formalmente o diálogo em suas condições de realização. Para isso, apresentou o verbo implicitar (*implicate*), e as noções de implicatura (*implicature*) e implicado (*implicatum*).¹⁰⁸ A teoria de Grice é relevante para nossa investigação porque ela nos permite pensar na estrutura comunicacional por meio de princípios e regras, que podem ou não serem seguidos estritamente por aqueles

¹⁰³ Ibidem, p. 50.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 50.

¹⁰⁵ GRICE, 1982.

¹⁰⁶ O texto foi publicado, originalmente, publicado em *Syntax and semantics: volume 3, speech acts*, em 1975, e, posteriormente, na coletânea *Studies in the way of Words*, em 1989. A tradução que utilizamos foi feita por João Wanderley Geraldi na coletânea organizada por Marcelo DASCAL, Marcelo, *Fundamentos Metodológicos da Linguística. Vol. IV: pragmática - problemas, críticas, perspectivas da linguística*, em 1982.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 83.

¹⁰⁸ Sobre a tradução de “*implicate*” por “implicitar”, vale recorrer à nota que Matheus Silva faz em outra tradução para o português, publicado no blog *Crítica na rede*: “O termo introduzido no original é ‘*implicate*’. Como o próprio Grice explicará a seguir, ele se usa desse termo para distinguir a implicação da implicatura de uma mera implicação lógica. Assim, o verbo ‘*implicate*’ é usado para referir aquilo que é implicado por uma implicatura, ao passo que o verbo ‘*imply*’ é usado para referir a implicação na sua acepção costumeira de implicação lógica. É digno de nota que ‘*implicate*’ já se encontrava nos dicionários e tem sido traduzida comumente por ‘implicitar’. O problema dessa escolha de tradução é que ela envolve justamente a acepção da palavra ‘implicitar’ que Grice pretendia evitar. Para manter a distinção que Grice tinha em vista traduziremos o verbo ‘*implicate*’ por ‘implicitar’.” (GRICE, “Lógica e conversação”. *Crítica na rede*, 2016).

envolvidos em um diálogo; mas também porque, assim como dissemos antes, é a continuação de uma pragmática extrínseca que concentra sua análise naquilo que fazemos com a linguagem, e não somente com o que dizemos literalmente.

É comum que as contribuições de Grice sejam interpretadas como uma continuidade da filosofia da linguagem de Austin, já que ambas as teorias se opõem às posições filosóficas tradicionais no que diz respeito à noção de significado ao darem atenção ao papel desempenhado tanto pelo contexto quanto pela intenção do falante.¹⁰⁹ Entretanto, se, em 1957, Grice já publicara seu artigo *Meaning*¹¹⁰, somente em 1962 as *William James Lectures* ministradas por Austin seriam pela primeira vez editadas por J. O. Urmson sob o título *How to do things with words*. De acordo com Chapman, “[q]uando se tornou consciente das ideias de Austin, Grice reconheceu algumas conexões com seus próprios temas e preocupações, embora continuasse a achar seu próprio tratamento das questões mais convincente”.¹¹¹ No artigo mencionado de 1957, Grice aborda o conceito de significado, associando o que o falante quer dizer com suas intenções de comunicar, mas indo além, dando relevância também ao processo de significação do falante:

Primeiramente, ele introduz ouvintes, bem como falantes, na explicação do significado. A intenção de comunicar não é suficiente; essa intenção deve ser reconhecida por alguma audiência para que a comunicação tenha sucesso. Portanto, o falante deve ter uma intenção adicional para que a intenção de comunicar seja reconhecida.¹¹²

De todo modo, entendemos que as propostas de Grice e Austin, apesar de diferentes para além de uma dimensão metodológica, conseguem contribuir conjuntamente para nossa tentativa de encontrar ferramentas pragmáticas para falar de escritos na arte. Nessa perspectiva, nosso comentário à teoria de Grice se limitará ao texto *Lógica e conversação*, sendo que o exemplo com o qual Grice inicia sua abordagem das implicaturas é muito similar a alguns dos casos tratados por Searle, anteriormente. O exemplo em questão é uma conversa entre dois

¹⁰⁹ Cf. CHAPMAN, 2005, p. 76

¹¹⁰ GRICE, 1957.

¹¹¹ “As he became aware of Austin’s ideas, Grice did recognise some connections to his own themes and preoccupations, but continued to find his own treatment of them more compelling”. (CHAPMAN, 2005, p. 76, tradução nossa).

¹¹² “First, he introduces hearers, as well as speakers, into the account of meaning. The intention to communicate is not sufficient; this intention must be recognised by some audience for the communication to succeed. Hence the speaker must have an additional intention that the intention to communicate is recognised”. (Ibidem, p. 76, tradução nossa).

indivíduos, A e B, sobre uma terceira pessoa, C, em que A pergunta a B como anda C em seu novo emprego, e B responde: “*Oh, muito bem, eu acho; ele gosta de seus colegas e ainda não foi preso*”.¹¹³ Grice, assim, afirma que A deve alcançar o significado do que está sendo implicado por B quando profere tal sentença. “A resposta poderia ser algo do tipo ‘C é o tipo de pessoa que tende a sucumbir às tentações provocadas por sua ocupação’, ou ‘os colegas de C são, na verdade, pessoas muito desagradáveis e desleais’, e assim por diante”.¹¹⁴

Poderíamos ainda ter como exemplo uma conversa entre um pai e sua filha, em que esta pergunta para seu pai se poderia ir ao cinema com suas amigas naquele dia, e o pai responde: “você terá uma prova muito importante amanhã na escola”. Ou ainda, a mesma filha que pergunta se pode tomar sorvete após o almoço em uma tarde de inverno, em Curitiba, e o pai retruca: “o xarope não anda nada barato”. Ou também, quando a filha, depois de uma viagem de 4 horas na estrada, narrando como foram suas férias na casa da avó, pergunta ao pai se ele gostaria de saber como terminou seu seriado favorito, e o pai diz: “claro, filha, eu estava mesmo com saudades de ouvir sua voz”. Nesses casos, a filha deve estar atenta ao que está sendo implicado por seu pai para que a comunicação entre eles se efetive, o que exige certo esforço principalmente na primeira infância.

Grice especifica o que entende pela expressão “dizer”, no sentido de que qualquer proferimento feito está ligado de maneira íntima ao significado convencional dos termos que o compõem no ato em que ocorre.¹¹⁵ Contudo, para a total apreensão do que um falante está a enunciar seriam necessários conhecimentos sobre a identidade do falante, “o tempo da enunciação”, e o significado de uma determinada expressão em seu contexto de proferimento. “Em alguns casos a significação convencional das palavras usadas determinará o que é implicado, além de socorrer-nos na determinação do que é dito. [...]. Assim, ALGUMAS implicaturas são convencionais [...]”¹¹⁶ Outras, por seu turno, não apresentariam tal natureza convencional, as quais Grice nomeou como *Implicaturas Conversacionais*.

Nesse sentido, a análise do processo de comunicação desenvolvido por Grice daria conta de revelar os mecanismos responsáveis por explicar quaisquer implicaturas, além de estabelecer o princípio pelo qual é possível falar em um processo de cooperação mútua entre os envolvidos em interações dialógicas. Portanto, os diálogos, para Grice, seriam entendidos como esforços cooperativos com um objetivo comumente aceito pelos participantes. Se, *implicaturas*

¹¹³ GRICE, 1982, p. 84.

¹¹⁴ Ibidem, p. 84.

¹¹⁵ Ibidem, p. 84.

¹¹⁶ Ibidem, pp. 85-86.

convencionais estão ligadas à força convencional do significado dos termos, sendo acessadas pelo interlocutor por meio de seu conhecimento linguístico; por sua vez, as *Implicaturas Conversacionais* são determinadas por certos princípios comunicacionais, devido ao fato de que não se coadunam ao sentido literal do proferimento. Uma diferença fundamental entre essas duas espécies de implicaturas reside no fato de que as conversacionais partem da ideia que o falante está observando um determinado princípio, o Princípio de Cooperação.

Podemos formular, então, um princípio muito geral que se esperaria (*ceteris paribus*) que os participantes observassem: Faça sua contribuição conversacional tal como é requerida, no momento em que ocorre, pelo propósito ou direção do intercâmbio conversacional em que você está engajado. Pode-se denominar este princípio de PRINCÍPIO DE COOPERAÇÃO.¹¹⁷

Além de estabelecer o *Princípio de Cooperação* (PC), e a partir de sua aceitabilidade, Grice também apresenta os mecanismos por meio dos quais quaisquer implicaturas poderiam ter seus significados desvelados. Tais mecanismos são apresentados na forma de máximas (supermáximas) e submáximas, reunidas e apresentadas em quatro categorias, e, segundo Grice, tomando a nomenclatura das categorias kantianas como base: Quantidade, Qualidade, Relação e Modo. Desse modo, no que tange à primeira categoria, *Quantidade*, a qual versa sobre a quantidade de informação fornecida em um diálogo, Grice aloca as seguintes máximas: “1. Faça com que sua contribuição seja tão informativa quanto requerido (para um propósito corrente da conversação). 2. Não faça sua contribuição mais informativa do que requerido.”¹¹⁸ Na categoria *Qualidade*, o autor nos apresenta uma supermáxima – “[t]rate de fazer uma contribuição que seja verdadeira”¹¹⁹ – e duas submáximas: “1. Não diga o que você acredita ser falso. 2. Não diga senão aquilo para que você possa fornecer evidência adequada”¹²⁰. Já na categoria *Relação* encontramos uma única máxima: “[s]eja relevante”¹²¹. Por sua vez, na última categoria, a de *Modo*, Grice nos apresenta uma supermáxima – “[s]eja claro”¹²² –, e várias máximas menores: “1. Evite obscuridade de expressão. 2. Evite ambiguidades. 3. Seja breve (evite prolixidade desnecessária). 4. Seja ordenado”¹²³.

¹¹⁷ Ibidem, p. 86.

¹¹⁸ Ibidem, pp. 86-87.

¹¹⁹ Ibidem, p. 87.

¹²⁰ Ibidem, p. 87.

¹²¹ Ibidem, p. 87.

¹²² Ibidem, p. 87.

¹²³ Ibidem, p. 88.

Duas observações feitas pelo autor valem ser destacadas. Primeiramente, parece que existe uma certa ordem de gravidade quanto à não observância de cada uma dessas máximas. Algumas, inclusive, mesmo desrespeitadas parecem não perturbar tão profundamente um processo de comunicação. Nesse sentido, quanto à suposta hierarquia de gravidade, desrespeitar uma máxima de Qualidade, ao apresentar informações falsas mesmo tendo consciência disso, não comprometem tão seriamente o processo comunicacional quanto ao falante romper com a segunda máxima de Quantidade, por apresentar mais elementos informativos do que o necessário para os fins de sua comunicação. O desrespeito daquela segunda máxima de Qualidade segue certamente mais grave do que quando um falante acaba por envolver seu discurso em prolixidade.

Em segundo lugar, outra observação que vale a consideração é a afirmação de Grice de que por um certo tempo esteve “[...] inclinado a pensar que a observância do Princípio de Cooperação e das máximas, na conversação, poderia ser considerada como uma questão quase-contratual, com paralelos fora da área do discurso”. Tanto sustentou essa postura que, por algum momento, mesmo no artigo pelo qual estamos nos pautando, chegou a tentar um paralelo entre as expectativas relacionadas às máximas estipuladas acima e situações não dialógicas (ajudar alguém que está com o pneu furado, por exemplo, ou ajudar alguém no preparo de uma determinada receita). Contextos em que supostamente as ações dos indivíduos seriam pautadas por princípios ou mecanismos cooperativos.¹²⁴ Grice tentou, mas logo se deu conta de que não seria possível justificar a observância das máximas fazendo um paralelo a comportamentos sociais aprendidos desde a infância, como é o caso de algumas dessas ações cooperativas não dialógicas. O que é passível de plausibilidade já que no caso dos diálogos nem sempre essas máximas são observadas como se fossem contratos impreteríveis, mas muitas vezes há uma quebra na expectativa quanto à troca linguística e interação comunicacional. Desse modo, o que faz o autor é tentar evidenciar que

[...] a observância do Princípio de Cooperação e das máximas é razoável (racional) da seguinte forma: pode-se esperar que quem quer que se preocupe com os objetivos que são centrais na conversação/comunicação (por exemplo, dar ou receber informações, influenciar ou ser influenciado por outros) tenha interesse, dadas as circunstâncias apropriadas, em participar de conversações proveitosas, somente supondo que elas são conduzidas de acordo com o Princípio de Cooperação e as máximas.¹²⁵

¹²⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 89-91.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 91.

Além das máximas e do Princípio de Cooperação, cabe perceber como, cuidadosamente, Grice definiu o que ele entendia por implicaturas conversacionais. Nessa caracterização, para dizer que alguém elaborou uma implicatura conversacional, isto é, que alguém ao dizer P, implicou Q, pelo menos três condições precisam ser satisfeitas: 1) deve-se supor que a pessoa que supostamente está a enunciar a implicatura obedeça às máximas estabelecidas anteriormente ou pelo menos o Princípio de Cooperação; 2) deve-se considerar que o locutor tem consciência de que implicar Q é fundamental para que seu proferimento se torne P; e, por fim, 3) “[...] o falante pensa (e espera que o ouvinte pense que ele pensa) que faz parte da competência do ouvinte deduzir, ou compreender intuitivamente, que a suposição mencionado em (2) é necessária”¹²⁶.

De acordo com a primeira condição, abandonar uma ou outra máxima não significa, necessariamente, se colocar fora do Princípio de Cooperação, pois este ainda pode ser preservado. Assim, são pelo menos três contextos distintos em que as máximas operariam sendo observadas ou não pelos falantes: primeiramente, os exemplos em que nenhuma máxima é violada; em segundo lugar, os casos em que ao menos uma máxima é violada, muito embora o seja por um conflito entre a máxima violada e outra máxima preservada; e, por fim, os contextos “[...] que envolvem o emprego de um procedimento pelo qual o falante abandona uma máxima com o propósito de obter uma implicatura conversacional por meio de algo cuja natureza se aproxima de uma figura de linguagem”.¹²⁷ Ao ouvinte, para atestar ou deduzir que está diante de uma implicatura conversacional, restaria observar determinados dados:

(1) o significado convencional das palavras usadas, juntamente com a identidade de quaisquer referentes pertinentes; (2) o Princípio de Cooperação e sua máximas [sic]; (3) o contexto, linguístico ou extralinguístico, da enunciação; (4) outros itens de seu conhecimento anterior (background); e (5) o fato (ou fato suposto) de que todos os itens relevantes cobertos por (1)-(4) são acessíveis a ambos os participantes, e ambos sabem ou supõem que isto ocorra.¹²⁸

Alguns dos dados apresentados por Grice, acima, se encaixam perfeitamente na motivação inicial para com uma abordagem pragmática, como aquelas ideias que motivaram também Wittgenstein, nas *Investigações Filosóficas*, mencionado pouco antes: o contexto de uso de determinadas expressões e as informações extralinguísticas que constroem esse cenário.

¹²⁶ Ibidem, p. 92.

¹²⁷ Ibidem, p. 93.

¹²⁸ Ibidem, p. 93.

Elementos que no âmbito artístico fazem toda a diferença para a construção do significado no escrito de artista, e, por que não, na construção do significado da própria obra, voltando-nos mais uma vez às duas condições necessárias elaboradas por Danto sob o conceito de *embodied meaning*.¹²⁹

Tanto a teoria dos atos de fala de Austin quanto as máximas conversacionais de Grice receberam certa atenção e geraram alguns desdobramentos no âmbito da filosofia da arte e da literatura, e também da teoria literária.¹³⁰ Ambas as teorias parecem sustentar um forte caráter institucional, e mesmo quase contratual (mesmo que Grice afirme o contrário) nas relações mantidas entre os falantes, e também no modo como a comunicação é desenvolvida. Muito embora alguns comentadores associem a Austin uma abordagem convencional do significado, ao passo que a Grice seja atribuída uma teoria intencional quanto à maneira com que o falante contribui para a construção do significado.¹³¹ De todo modo, quando mencionamos uma dimensão institucional, e isso pode ser identificado em ambos os autores por sugerirem regras e princípios a seguir em um determinado diálogo, somos remetidos, inevitavelmente, uma vez mais às tentativas de se desenvolver uma definição de arte sob o argumento institucional, tratado no primeiro capítulo sob a perspectiva de George Dickie.

Nesse sentido, seria interessante tentar encontrar alguma conexão entre tais aspectos e o caminho que estávamos traçando por meio da pragmática de Austin e Grice. Por exemplo, apesar de haver uma distância entre Austin e Grice no modo como analisam a noção de significado¹³², em que o último entende a necessidade de dar atenção a noções psicológicas para pensar as expressões para além de seu significado literal, e ao mesmo tempo percebe em Austin uma excessiva dependência de convenções ao estabelecer suas regras, podemos notar um conteúdo convencional também no modo como Grice estabelece suas máximas e princípios. É a esse caráter convencional, instituído em parte por cada prática social a que está atrelado o conjunto de regras de conversação em questão, que algumas intuições de George Dickie, presentes em sua teoria institucional, podem estar relacionadas.

¹²⁹ Ver Capítulo 1.

¹³⁰ Quanto aos desdobramentos acerca da noção de atos de fala de Austin ver, por exemplo: MILLER, J. Hillis. *Speech Acts in Literature*, 2001; ou, FELMAN, Shoshana. *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, 2003. Quanto à influência de Grice sobre as áreas mencionadas, ver, por exemplo: PRATT, Mary Louise. *Toward a speech act theory of literary discourse*, 1977.

¹³¹ Cf. CHAPMAN, 2005, pp. 61-63.

¹³² “For Grice, the observable facts of the conventions of use are in need of explanation, and this is best done with reference to individual instances of intention. Austin, on the other hand, was seeking to explain these conventions simply by drawing attention to another, more complex level of conventions”. (CHAPMAN, 2005, p. 76).

Nesse sentido, por exemplo, podemos especular de que maneira as máximas de Grice poderiam contribuir para uma análise do mundo da arte como um campo de diálogo. Vale lembrar que no capítulo anterior, baseados na filosofia de Noël Carroll, mencionamos a possibilidade de entender a tradição na qual identificamos artistas e espectadores (produtores e receptores) como uma comunidade comunicacional ou discursiva. A passagem em que Carroll sustenta tal visão, que já foi apresentada por nós na introdução dessa pesquisa, consta como segue abaixo:

[A] arte é uma prática pública e para que seja publicamente bem-sucedida – isto é, para que o espectador entenda uma dada obra de arte – o artista e a audiência devem compartilhar uma estrutura básica de comunicação: um conhecimento de convenções partilhadas, estratégias, e maneiras de legitimamente ampliar modos de criar e reagir. Em geral este ponto é parcialmente realizado ao dizer que o artista é sua própria primeira audiência; práticas artísticas devem ser compelidas pelas práticas de reação disponíveis a audiências a fim de alcançar a comunicação pública.¹³³

Para construir essa imagem da relação entre artista e espectador como um diálogo, Carroll se amparou em um texto pontual escrito por Jeffrey Wieand, *Putting Forward a Work of Art*¹³⁴, que por sua vez tem suas análises, diretamente, inspiradas nas máximas e no Princípio de Cooperação de Grice. O artigo em questão de início parte da consideração do mundo da arte como uma instituição, apesar de não ser no mesmo sentido proposto por George Dickie, quer dizer, não como um conceito que depende de uma teoria institucional da arte para funcionar. A dispensa da abordagem de Dickie se justifica seja porque “[...] não existem grupos institucionais ou práticas convencionais associados com a arte que possam ser usados para construir tal teoria”¹³⁵, seja porque não há um grupo de pessoas com uma determinada estrutura institucional capaz de transformar coisas em arte, ou ainda porque a capacidade de produzir uma obra de arte não pode ser considerada uma ação convencional. Nesse sentido, Wieand parece entender arte

¹³³ “[...] For art is a public practice and in order for it to succeed publicly – that is, in order for the viewer to understand a given artwork – the artist and the audience must share a basic framework of communication: a knowledge of shared conventions, strategies, and of ways of legitimately expanding upon existing modes of making and responding. This point is often partially made by saying that the artist is her own first audience; artistic practices must be constrained by the practices of response available to audiences in order to realize public communication.” (CARROLL, 2010, p. 66, tradução nossa).

¹³⁴ WIEAND, *Putting Forward a Work of Art*, 1983.

¹³⁵ “[...] there are no institutional groups or conventional practices associated with art which can be used to construct such a theory.” (Ibidem, p. 411, tradução nossa).

como uma instituição, sim, porém no sentido de que “[...] ela é algo que se tornou ao longo dos anos uma característica estabelecida da cultura humana”.¹³⁶

2.3 COMUNIDADES ARTÍSTICAS COMO COMUNIDADES DISCURSIVAS

No escopo do conceito da “instituição arte”, que, segundo Wieand, seria apenas uma parte daquilo que consideramos arte em sua totalidade, entram as obras de arte propostas (*put forward*) para a apreciação e as tentativas de apreciação por parte das pessoas que formam a audiência desses artistas.¹³⁷ Diferentemente de outros autores¹³⁸, Wieand assume essa divisão entre obras de arte propostas a algum tipo de apreciação da audiência – passando por um processo de seleção, julgamento, e preparação antes de serem apresentadas ao público –, e obras que não obtiveram sucesso nessa empreitada. Dessa forma, o autor reconhece a existência de obras de arte que fogem dos requisitos institucionais ou convencionais existentes, isto é, a produção artística que talvez não tenha sido originalmente endereçada a alguma audiência.

Podemos citar, como exemplos desses casos, textos inéditos de escritores consagrados que ficaram perdidos em diários, ou pinturas e/ou desenhos feitos exclusivamente para a fruição artística do autor. É óbvio que aqui ainda poderíamos contar com a “ajuda” de herdeiros, editores, ou historiadores para o desvelar de determinada obra para o público. Nas artes visuais, Arthur Bispo do Rosário (1909-1989)¹³⁹ e Efigênia Rolim (1931-)¹⁴⁰ são excelentes exemplos de artistas que tiveram suas produções artísticas, inicialmente, “marginalizadas” pelo mundo da arte, e em seguida assimiladas por um discurso institucionalizante. Ainda no universo das artes visuais são cada vez mais comuns exposições que apresentem esboços e estudos de artistas para serem apreciados como se fossem obras propostas a esse fim, ou pelo menos fossem dotadas de um status similar aos das obras do autor em questão.

¹³⁶ “[...] it is something which has become over the years an established feature of human culture.” (Ibidem, p. 411, tradução nossa).

¹³⁷ Ibidem, p. 411.

¹³⁸ Wieand menciona nessa direção a obra de Mary Louise Pratt, como exemplo de um contra-argumento a si próprio. Pratt tem como objetivo refutar a ideia de que existe uma diferença qualitativa entre a linguagem literária e a não literária. Sugerindo mais uma diferença no uso da linguagem do que intrinsecamente às próprias linguagens. Cf. PRATT, Mary Louise. *Toward a speech act of literary discourse*. Bloomington: Indiana UP, 1977.

¹³⁹ Ver figura 11.

¹⁴⁰ Ver figura 12.

FIGURA 11 - ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO, MANTO DA APRESENTAÇÃO, S/D.



No caso da literatura, os exemplos são mais variados e peculiares ainda. A literatura de Maria Carolina de Jesus (1914-1977) é hoje, devidamente, reconhecida, mas sua obra *Quarto de despejo: diário de uma favelada* era, anteriormente, um diário sobre sua vida na favela do Canindé, em São Paulo, até ser descoberto no final da década de 1950, e publicado em 1960. Ainda no âmbito literário, podemos destacar todos os diários de viagem que nascem, inicialmente, sem o propósito de serem lançados como obra de arte, e que mesmo depois de adentrarem o mundo da arte têm essa dupla dimensão ficcional e descritiva. Claramente, diários de viagem assim como esboços, estudos gráficos, e cartas, ganham status no mundo da arte em função de uma carreira e notoriedade de um determinado escritor ou pintor ou qualquer que seja o artista, o que não é o caso de Maria Carolina de Jesus ou Arthur Bispo do Rosário.

FIGURA 12 - EFIGÊNIA ROLIM, 2017.



Poderíamos também construir, analogamente à doutrina das infelicidades de Austin sobre proferimentos linguísticos, uma doutrina das infelicidades das obras de arte, e julgar o processo de “comunicação” malgrado caso alguma regra fosse transgredida, similarmente, ao que ocorre com os *desacertos* (A.1-B.2) e os *abusos* (Γ.1- Γ.2) estabelecidos por Austin. Entretanto, mesmo diante das supostas infelicidades dessas obras em comunicar o que supostamente se propuseram a fazer, em nada isso alteraria seu estatuto artístico. Poderia interferir no sucesso editorial ou de mercado, ou ainda sua influência no mundo da arte, porém pouco subtrairia de sua condição ontológica. A função de uma teoria da arte ao lidar com a definição de arte não é a de diferenciar ou valorar obras de arte ruins ou malsucedidas das boas obras, mas classificar o que é arte e o que não é. Eis o porquê de ser difícil sustentar a comunicabilidade como uma propriedade tanto necessária quanto suficiente para uma definição de arte, para tristeza daqueles que sustentaram o contrário, como Tolstói e sua noção de contágio, por exemplo. Desse modo, por mais efetiva que seja, mercadologicamente, a convenção pouco efeito teria enquanto condição de possibilidade, assim como também no caso de Wieand, em sua inspiração griceana, sustentando uma visão pouco convencionalista, pelo menos para o que considera obras de arte em sua totalidade. O que, por sua vez, estaria relacionado à própria natureza desse tipo de regra ou convenção quando estipuladas para o

mundo da arte, pois tendem a funcionar menos como regras constitutivas e mais como normas reguladoras de sua existência anteriormente assegurada.

Talvez, obras de arte, mesmo literárias, não sejam feitas sempre de modo a serem endereçadas a uma audiência, assim como nem tudo o que é proferido por um falante é endereçado a outro interlocutor. Afinal de contas, muitos são os casos em que falamos sozinhos ou para nós mesmos, ou quando amaldiçoamos alguém em voz baixa, ou também soltamos palavrões ao nos machucarmos e não termos ninguém por perto como interlocutor. De maneira similar, pode ser que haja poetas “[...] que preferem queimar seus poemas do que mostrá-los a quem quer que seja”.¹⁴¹ O esquema apresentado por Wieand parece ser o seguinte: uma classe de obras de arte em geral engloba uma classe de obras de arte propostas (*put forward*), que engloba a classe das obras de arte propostas e que passaram por um processo de preparação e seleção bem sucedido no mundo da arte.

Apesar de entendermos a atividade de propor obras de arte como uma prática cultural humana, se seguirmos o raciocínio de Wieand, não é uma prática convencional como falar, por exemplo, e, portanto, não está sujeita a determinadas convenções (como as que notamos em Austin), mas a regras constitutivas – por isso a vantagem em trazer Grice para nossa discussão. Dito de outro modo, essa diferença entre regras constitutivas e convenções se explica pelo fato de que as últimas “[...] determinam se um ato de um tipo específico tem sido realizado com sucesso, enquanto que regras constitutivas determinam as condições para a existência de uma prática ou um certo tipo de ato”¹⁴². Nesse sentido, tanto as máximas conversacionais (Quantidade, Qualidade, Relação e Modo) quanto o Princípio de Cooperação griceanos podem ser entendidos como exemplos de regras constitutivas.

Propor obras de arte é uma prática, mas não é, por assim dizer, uma prática convencional. Em uma prática convencional existem regras que devem ser seguidas ao se fazer algo a fim de contar como uma instância dessa prática. Uma pessoa pode ser indiciada, por exemplo, somente se certas coisas forem ditas e feitas. [...] Como muitas práticas, propor algo [*putting forward*] continua progredindo sem o auxílio de convenções.¹⁴³

¹⁴¹ “[...] who would sooner burn their poems than show them to anyone”. (WIEAND, 1983, p. 412, tradução nossa).

¹⁴² “[...] determine whether an act of a particular type has been successfully performed, whereas constitutive rules determine the conditions for the existence of a practice or a certain type of act.” (Ibidem, p. 413, tradução nossa).

¹⁴³ “In a conventional practice there are rules which must be followed in doing something in order for it to count as an instance of the practice. A person can be indicted, for example, only if certain things are said and done. [...] Like many practices, putting forward can get along without conventions.” (Ibidem, p. 412, tradução nossa).

Assim como Grice parece se interessar pelas reações e coisas feitas usualmente pelas pessoas no uso comum da linguagem, Wieand busca entender as reações usuais dos poetas e/ou artistas. Porém, a atenção que o autor dispensa à teoria de Grice foge um pouco do usual foco das abordagens em Estética e Filosofia da Arte, que buscam entender se obras literárias *implicitam* tal como os proferimentos ordinários o fazem. Wieand, por sua vez, está interessado não apenas na noção de *implicatura*, mas nas condições constitutivas da arte. Assim, “Grice pode ser usado para elucidar tais condições porque suas regras fazem mais do que explicar a implicatura conversacional. Elas respondem parcialmente pela possibilidade da conversação em si mesma”.¹⁴⁴

Nessa direção, fortemente influenciado pelo Princípio de Cooperação (PC) griceano, é estabelecido pelo autor um princípio por meio do qual podemos fundamentar todos os casos em que algo é proposto como uma obra de arte. O Princípio de apreciação (PA) fora posto nos seguintes termos: “[p]ropor alguma coisa como uma obra de arte do tipo *K* somente se você tiver razão para acreditar que ela é digna [*worthy*] de apreciação como *K*”¹⁴⁵. Crer que algo seja digno de apreciação parece ser o tipo de motivação que, normalmente, move tanto artistas quanto espectadores nos respectivos processos de propor uma obra e ir até uma galeria, sarau de poesia, teatro, ou cinema, para apreciá-la. Porém, assim como existem casos em que o Princípio de Cooperação simplesmente não funciona, como naqueles casos mencionados em que falamos com nós mesmos, existem contextos em que o princípio de Wieand também não se aplica, como nos exemplos de pinturas feitas para a fruição exclusiva do próprio artista ou dos poemas queimados logo após serem escritos.¹⁴⁶ A questão aqui é que boa parte, senão a parcela mais significativa, das obras que compõem o mundo da arte visam ou visaram não a uma prática solipsista, mas à intersubjetividade. Além disso, vale ressaltar que dado que o Princípio de Apreciação não é uma definição de arte, nos moldes essenciais como aqueles explicitados no capítulo anterior, ele não visa garantir a existência de uma determinada prática, mas apenas regular (governar) tal prática de propor obras de arte, pois tal prática já existe anteriormente ao próprio princípio.

O PA, então, é o que permite a uma pessoa acreditar razoavelmente que o esforço gasto para apreciar uma obra de arte será proporcionalmente recompensado. Essa

¹⁴⁴ “Grice can be used to elucidate these conditions because his rules do more than account for conversational implicature; they account in part for the possibility of conversation itself.” (Ibidem, p. 414, tradução nossa).

¹⁴⁵ “[p]ut forward something as a work of art of kind *K* only if you have reason to believe that it is worthy of appreciation as a *K*.” (Ibidem, p. 415, tradução nossa).

¹⁴⁶ Ibidem, p. 415.

crença é razoável porque existe uma conexão entre a conformidade geral ao PA e o valor [*worthiness*] geral das obras de arte para apreciação. A conexão é que os artistas (e todos os outros que se envolvem na prática de propor) geralmente estão *certos* sobre se suas obras são dignas de apreciação. Eu tentei capturar isso dizendo que o artista deve ter *boas razões* para supor que seu trabalho é digno [*worthy*].¹⁴⁷

No entanto, além de um princípio regulador, máximas são estabelecidas sob os mesmos termos apresentados por Grice, a saber: Quantidade, Qualidade, Relação e Modo (*Manner*), as quais são especificadas da seguinte maneira. Sob a categoria *Quantidade* encontramos uma única máxima: “seja econômico”; diferentemente, do que ocorre com as máximas de *Qualidade e Relação*, já que em que cada uma delas encontramos duas máximas. As máximas de *Qualidade* são: “dê sentido ao que você realiza”; e, “seja sincero”. Por sua vez, na máxima de *Relação* encontramos: “faça que sua contribuição de uma obra do tipo *K* seja relevante para a atual situação de *K* no mundo da arte, além da máxima complementar “seja inovador”. Finalmente, sob a máxima de Modo, encontramos a expressão “Seja delicado (*tactful*)”.¹⁴⁸

Ao estipular uma máxima de Quantidade, Wieand tem em mente que deve haver uma proporcionalidade entre o tempo que um espectador dispensa para apreciar determinada obra e o ganho que essa experiência pode proporcionar. Por sua vez, as máximas de Qualidade parecem se adequar muito bem a uma visão da atividade artística como carregada de um significado a ser apreendido por um espectador, semelhantemente, ao que acontece em um diálogo entre interlocutores. A segunda máxima de Qualidade, por sinal, é uma versão bem interessante das submáximas de Qualidade griceanas¹⁴⁹, mas que se ajusta, adequadamente, a um contexto artístico, dado que boa parte da expectativa entre espectadores e artistas se guiam por um jogo entre satisfação, frustrações, desapontamentos, orgulho e constrangimento.

Assim como a conversação não poderia ser uma troca de informações se as pessoas, em geral, não dissessem o que acreditavam ser verdade e tivessem evidências

¹⁴⁷ “The AP, then, is what permits a person reasonably to believe that the effort he expends to appreciate a work of art will be correspondingly rewarded. This belief is reasonable because there is a connection between general compliance with the AP and general worthiness of works of art for appreciation. The connection is that artists (and everyone else who engages in the practice of putting forward) are usually *right* about whether their works are worthy of appreciation. I have tried to capture this by saying that the artist must have *good reason* to suppose his work worthy.” (Ibidem, p. 416, tradução nossa).

¹⁴⁸ “Quantity: Be economical. Quality: Mean what you do. Be sincere. Relation: Make your contribution of a work of kind *K* relevant to the current situation of *K* in the artworld. Be novel. Manner: Be tactful.” (Ibidem, p. 417, tradução nossa).

¹⁴⁹ “1. Não diga o que você acredita ser falso. 2. Não diga senão aquilo para que você possa fornecer evidência adequada.” (GRICE, 1982, p. 87, tradução nossa).

adequadas para crer, assim a arte não poderia ser uma comunicação e expressão de pensamentos e sentimentos para a compreensão e apreciação dos outros se os artistas fossem geralmente insinceros, infundados e fraudulentos. A integridade do significado na arte deve ser preservada se a apreciação do significado, e na verdade o significado na arte em si mesmo, e, na verdade, o sentido da arte em si, for preservada.

150

Antes, mencionamos a passagem em que Noël Carroll cria uma analogia entre a história da arte e a estrutura comunicacional ordinária. O paralelo feito por Carroll teve, claramente, como inspiração as duas máximas de Relação de Wieand, as quais exigem tanto o requisito de novidade por parte do “falante” no mundo da arte, como a exigência de que suas proposições artísticas sejam de algum modo relevantes ao estado em que se encontra determinada forma artística no mundo da arte. Entretanto, não é apenas a Carroll que essa máxima de Wieand parece se ajustar, mas também à hipótese de que nem tudo é possível em qualquer momento da história. Hipótese que Danto herdou de Wölfflin¹⁵¹, mas sob a perspectiva da filosofia da história de Hegel. Contudo, podemos tomar essa mesma hipótese como colocada por Wieand por uma perspectiva menos essencialista e mais fundamentada nas condições de possibilidade de uma comunidade discursiva.

A arte tem uma história, e coisas diferentes são necessárias, apropriadas, e talvez possíveis em momentos diferentes. Podemos, de fato, pensar na história da arte como um tipo de conversação. Ao propor uma obra de arte, um artista está fazendo uma contribuição conversacional. Ele está perguntando ou respondendo a uma questão, elaborando sobre o que outra pessoa tem feito, ou discordando dela, ou demonstrando que algo é possível, e assim por diante. [...]. Isso não quer dizer que determinadas coisas não teriam sido *possíveis* ou não poderiam *ter sentido* naqueles tempos, mas apenas que elas não teriam sido *contribuições* para a conversação artística.¹⁵²

Nesse sentido, algumas obras de arte não seriam possíveis em determinados períodos da história simplesmente porque todo e qualquer diálogo (conversação) deve ter suas etapas

¹⁵⁰ “Just as conversation could not be an exchange of information if people did not on the whole say what they believed to be true and had adequate evidence for believing, so art could not be a communication and expression of thoughts and feelings for the understanding and appreciation of others if artists were generally insincere, gratuitous, and fraudulent. The integrity of meaning in art must be preserved if the appreciation of meaning, and indeed meaning in art itself, are to be preserved.” (WIEAND, 1983, p. 417-418, tradução nossa).

¹⁵¹ Ver WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*, 2015.

¹⁵² “Art has a history, and different things are needed, appropriate, and perhaps possible at different times. We might, in fact, think of the history of art as a kind of conversation; in putting forward a work of art, an artist is making a conversational contribution. He is asking or answering a question, elaborating on what someone else has done or disagreeing with it, demonstrating that something is possible, and so on. [...]. This is not to say that such things would not have been *possible* or could not have been *meant* at those times, but only that they would not have been *contributions* to the artistic conversation.” (WIEAND, 1983, p. 418, tradução nossa).

respeitadas de modo que a comunicação progrida, e o que está sendo significado seja partilhado intersubjetivamente, para fazer jus mais uma vez ao fregeanismo aludido durante quase todo nosso texto. Contudo, mesmo que percebamos diversas semelhanças entre o mundo da arte ou a história da arte e uma comunidade linguística, parece que o significado incorporado por obras de arte necessita de mais do que uma performatividade construída quase que exclusivamente de um ponto de vista textual. É exatamente esse um dos problemas da breve teoria de Wieand, pois assim como no caso da teoria de Grice, em que algumas máximas e mesmo o Princípio de Cooperação chegam a ser transgredidos, mesmo que não simultaneamente, não é “[...] impossível para a instituição existir por um período de tempo mesmo que o PA não seja totalmente observado.”¹⁵³ Ou, ainda que as máximas fossem desrespeitadas, já que não é difícil imaginar uma obra que comunique um sentido de maneira confusa ou ruidosa, ou, ainda que seja apresentado de maneira pouco cuidadosa ou de maneira ordinária por meio de uma simples conversa ou gesto, e que, por relevante ou inovador que seja para o momento histórico em que se encontra o mundo da arte, isso só ficará evidente por meio de uma teoria que ainda sequer existe. Não seria esse exatamente o caso da *Fonte*¹⁵⁴ de Marcel Duchamp? Quer dizer, parece que o mundo da arte, ou a instituição arte, para usar a nomenclatura de Wieand, tem outros meios de fazer a roda girar e *performar* significados para além da estrutura textual que Austin e Grice nos entregaram, mas ao mesmo tempo sem prescindir totalmente de um recurso discursivo ainda mais na contemporaneidade.

Ute Berns¹⁵⁵, ao apresentar o verbete *Performativity*, em uma coletânea dedicada a tratar do tema da Narratologia, sugere que o conceito de performatividade tem dois sentidos distintos: podemos falar de performatividade (I) ligada à apresentação de eventos apresentados “[...] na copresença de uma audiência em um lugar e tempo específicos”¹⁵⁶, isto é, conectado à noção de performance. Porém, podemos também usar o termo performatividade (II) para nos referir a “[...] apresentações não-corpóreas, por exemplo, em narrativas escritas”¹⁵⁷. Enquanto a *performatividade I* se caracteriza por uma narrativa realizada (performada) diante de uma audiência, a realização na *performatividade II* se daria na mente do espectador (leitor, no caso literário), por meio de uma “[...] ilusão de uma performance criada em apresentações não-

¹⁵³ “[...] impossible for the institution to exist for a period of time even though the AP is not generally observed.” (Ibidem, p. 419, tradução nossa).

¹⁵⁴ Ver Figura 2.

¹⁵⁵ BERNES, U. *Performativity* In HÜN et al, 2009.

¹⁵⁶ “[...] in the co-presence of an audience at a specific place and time”. (Ibidem, p. 370, tradução nossa).

¹⁵⁷ “[...] non-corporeal presentations, e.g. in written narratives”. (Ibidem, tradução nossa).

corpóreas de uma narrativa, como em escritos, *cartoons* ou filme”¹⁵⁸. Além disso, Berns apresenta um esquema conceitual (níveis do processo representacional) divididos em i) o processo, e, portanto, a atenção do leitor ou espectador, pode ser localizado no nível da história, e ii) no nível da narração/narrador.¹⁵⁹ Cada um desses níveis sendo aplicados aos cada um dos sentidos de *performatividade*.

Performatividade I.i refere-se ao nível da *histoire* (a história que é apresentada) na *performance*, ou seja, na encenação totalmente corporificada de uma narrativa. O espectador da *performance* percebe o desdobramento de uma história em uma transmissão cênica, corporalmente apresentada por um ou mais atores. **Performatividade II.i** refere-se ao nível da *histoire* (a história que é apresentada) na apresentação não-corpórea de ações não mediadas por um narrador (→ mediaticidade e mediação narrativa). [...]. No caso da **performatividade I.ii**, o espectador de uma *performance* percebe um ato de narração acontecendo. Aqui a *performance* consiste na apresentação de uma história por um narrador ou apresentador, por exemplo, na figura do rapsodista *vis-à-vis* com uma audiência. A história é mediada de maneira plurimidiática por um único narrador/apresentador. Sua voz, corpo ou ações, mais do que aquelas das pessoas ou personagens individualmente incorporados, formam o núcleo da *performance*, que permite diferentes graus de interpretação. A **performatividade II.ii** (por exemplo, em narrativas escritas) refere-se às auto-tematizações do narrador, aos seus comentários explícitos sobre a história ou ao ato de narrar e endereçar ao leitor (→ metanarração e metaficção).¹⁶⁰

Parte de nossa abordagem sobre a narrativa histórica, como identificamos os escritos de artista, se concentrou na *performatividade II*, principalmente na perspectiva do narrador ou da ação narrada. Contudo, a noção de *performatividade I* talvez nos permita alcançar aquele nível de produção de significado que uma narrativa estritamente textual não nos possibilite. Escritos de artista, por mais que se caracterizem como um recurso discursivo para legitimar o estatuto artístico, envolvem, por vezes, uma dimensão ligada à performance, e em muitos casos a conexão com a obra do artista em questão, principalmente nas artes visuais, é um elemento

¹⁵⁸ “[...] illusion of a performance created in non-corporeal presentations of a narrative, e.g. in writing, cartoons or film”. (Ibidem, p. 371).

¹⁵⁹ Cf. Ibidem, p. 370.

¹⁶⁰ “Performativity I.i refers to the level of *histoire* (the story that is presented) in the performance, i.e. in the fully embodied enactment of a narrative. The spectator of the performance perceives the unfolding of a story in a scenic transmission, bodily presented by one or more actors. Performativity II.i refers to the level of *histoire* (the story that is presented) in the non-corporeal presentation of actions not mediated by a narrator (→ mediacy and narrative mediation). [...] In the case of performativity I.ii, the spectator of a performance perceives an act of narration taking place. Here the performance consists in the presentation of a story by a narrator or presenter, e.g. in the figure of the rhapsodist *vis-à-vis* an audience. The story is mediated in a plurimedial manner by a single narrator/presenter. His or her voice, body or actions rather than those of individually embodied persons or characters form the core of the performance, which allows for different degrees of impersonation. Performativity II.ii (e.g. in written narratives) refers to the narrator’s self-thematizations, to his or her explicit comments on the story or the act of narration and to addresses to the reader (→ metanarration and metafiction).” (Ibidem, p. 371-372, tradução nossa, negrito nosso).

fundamental. Assim, mesmo sendo essa produção artística desmaterializada, ela continua existindo como gesto ou performance. Segundo Berns, a noção de performatividade tem um débito tanto com as teorias dos atos de fala, quanto com as teorias da performance. Assim, a “[...] análise dos atos de fala, quando restrita a narrativas verbais, exige um certo grau de formalização idealizada, enquanto que a análise da *performance* lida com interações corporificadas e altamente contingentes enquanto processos”.¹⁶¹

Agora, talvez seja hora de retomar o que desenvolvemos até aqui. Desse modo, no capítulo anterior, apresentamos a discussão sobre a definição de arte, concentrando-nos em alguns benefícios da teoria da arte de Danto, e sugerindo que o método das narrativas identificadoras de Carroll talvez pudesse amparar metodologicamente nossa discussão a partir da ideia de que escritos de artista, como narrativas identificadoras, nos permitem reconhecer, atribuir significado artístico, e legitimar novas obras propostas. Mas, talvez seja interessante também retomar o que nos motivou a recorrer à discussão na filosofia da linguagem neste capítulo para investigar tais escritos. Em uma pergunta, por que precisamos de uma teoria pragmática da linguagem para tratarmos de escritos de artista nesse sentido? Porque se afirmamos que tais escritos desempenham o papel de identificação, legitimação e atribuição de estatuto artístico, o que chamamos de recredenciamento, isso acontece porque em alguma medida o mundo (ou mundos) da arte é uma comunidade dialógica, comunicacional, com seus próprios princípios e regras de funcionamento. O status artístico na contemporaneidade não é uma realidade efetivada simplesmente por uma ação, ou gesto, mas também em parte por um discurso que faz às vezes de ação, o discurso performativo. Portanto, a partir disso, é necessária uma incursão na pragmática para, minimamente, entender o que está por trás quando afirmamos a importância dos escritos de artista enquanto ferramentas comunicacionais para o estabelecimento de uma obra de arte. Nesse sentido, no capítulo seguinte abordaremos um fenômeno artístico específico para tentarmos perceber como nossa hipótese funciona diante de um período em que escritos de artista não apenas foram utilizados como ferramenta auxiliadora, mas em alguns casos como a própria obra de arte. O período são as décadas de 1960 e 1970, e o movimento específico é a Arte Conceitual, principalmente aquela que foi desenvolvida em países de língua inglesa.

¹⁶¹ “Speech act analysis, when restricted to verbal narratives, demands a certain degree of idealized formalization, while the analysis of performance deals with highly contingent and embodied interactions as processes.” (Ibidem, p. 380, tradução nossa).

3 O PAPEL DOS ESCRITOS DE ARTISTA NA ARTE CONCEITUAL

Chegamos a esse ponto de nossa pesquisa depois de desenvolver um duplo cenário teórico. Até aqui, empenhamo-nos em traçar um panorama na filosofia da arte que vai da definição essencial de arte, tendo a teoria de Arthur Danto¹ como modelo principal, até o método da narrativa identificadora proposto por Noël Carroll², que contorna a polêmica em relação ao essencialismo optando por uma estratégia que torne inteligível novas obras para o público sob um panorama comunicacional a partir da (re)construção de narrativas identificadoras. Em seguida, optamos por buscar na filosofia da linguagem alguns modelos de teorias da comunicação para pensarmos performativamente tais narrativas. Para tal, recorreremos ao que chamamos de pragmática clássica, especificamente, às teorias de J. L. Austin³ e H. P. Grice⁴, as quais se propuseram apresentar a estrutura do processo comunicacional por meio de princípios e regras. Assim, tomamos de Austin o conceito de performatividade, além da estrutura triádica proposta por ele de uma teoria dos atos de fala, e recorrendo às máximas conversacionais de Grice e seu Princípio de Cooperação. A partir disso, pensamos na possibilidade de o mundo da arte ser uma comunidade dialógica, com atores e regras próprias, e que teria a ação de propor uma obra de arte regida por regras constitutivas e um Princípio de Apreciação, tal qual proposto por Jeffrey Wieand⁵.

Desse modo, agora é hora de nos voltarmos para nosso objeto e principal hipótese de trabalho: o papel que os escritos de artista desempenham no mundo da arte quando identificam e atribuem o estatuto artístico a obras de arte de vanguarda. Sendo que usamos essa expressão não no sentido estrito de *vanguarda histórica*, tal como estritamente entendido por Peter Bürger, mas de uma obra que se proponha a pelo menos fazer uma contribuição do tipo denominado por Carroll como amplificação (*amplification*), ou que vá além e se apresente como uma proposta de repúdio (*repudiation*) em relação às práticas artísticas vigentes e, tradicionalmente, aceitas. Nossa hipótese é que tais escritos desempenham um papel valioso para tais práticas vanguardistas, não apenas como um programa de arte, portanto, como se atuasse exclusivamente em uma dimensão poética, mas também como reflexão e determinação conceitual.

¹ Cf. DANTO, 2005a; Idem, 2010.

² Cf. CARROLL, 2001.

³ Cf. AUSTIN, 1975.

⁴ Cf. GRICE, 1989.

⁵ Cf. WIEAND, 1983.

Nesse sentido, se as práticas artísticas sofreram um processo de descredenciamento, seja por meio do que Danto diagnosticou como efemerização ou capitulação, seja por meio da própria tendência partilhada por Danto de se estabelecer uma definição essencial de arte, segundo indicamos no primeiro capítulo, um caminho para o recredenciamento da arte, como instrumento de identificação e legitimação do status artístico, dá-se pelos escritos de artista. Por meio de estratégias pragmáticas, em que o status artístico é corroborado e produzido performativamente pela narrativa que compõe tais escritos, tornando-os um instrumento fundamental na comunidade comunicacional que é o mundo da arte. Contudo, resta entender em um caso particular, que é o da Arte Conceitual produzida em um determinado período do século XX, como seus escritos atuaram e foram fundamentais para a tese que aqui defendemos.

3.1 O DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DA ARTE CONCEITUAL

Historicamente, percebemos que escritos de artista ganharam cada vez mais espaço como narrativas identificadoras de determinadas obras, como complemento ou a própria obra, pela “[...] disseminação de edições de artistas, observada a partir de início dos 60 [...]. Essas publicações são reveladoras da intenção dos artistas de participar ativamente do debate crítico de sua época”.⁶ Nesse sentido, manteremos nossa atenção nos anos 1960 e 1970, especificamente no que convencionamos chamar de Arte Conceitual. Particularmente, entendemos que o significado dessa expressão tem um lugar singular quanto ao papel que os escritos de seus artistas desempenharam, e quanto ao legado deixado para a arte que se seguiria no fim do século XX e no seguinte. “Mais do que qualquer outra forma de arte contemporânea, a arte conceitual foi um *locus* para a interpretação artística de ideias filosóficas. Escritos críticos de artistas conceituais fazem tanto parte de sua história quanto suas obras”.⁷

Em geral, é bastante comum ver reflexões filosóficas girarem em torno de algum marco ou personagem histórico, escolhidos com fins estratégicos ou metodológicos para a argumentação do autor. No caso pontual da filosofia da arte, podemos elencar alguns exemplos. O eixo da reflexão de Merleau-Ponty sobre a percepção foi, em grande medida, a pintura de Paul Cézanne; o jovem Friedrich Nietzsche deu uma especial atenção à obra de Richard

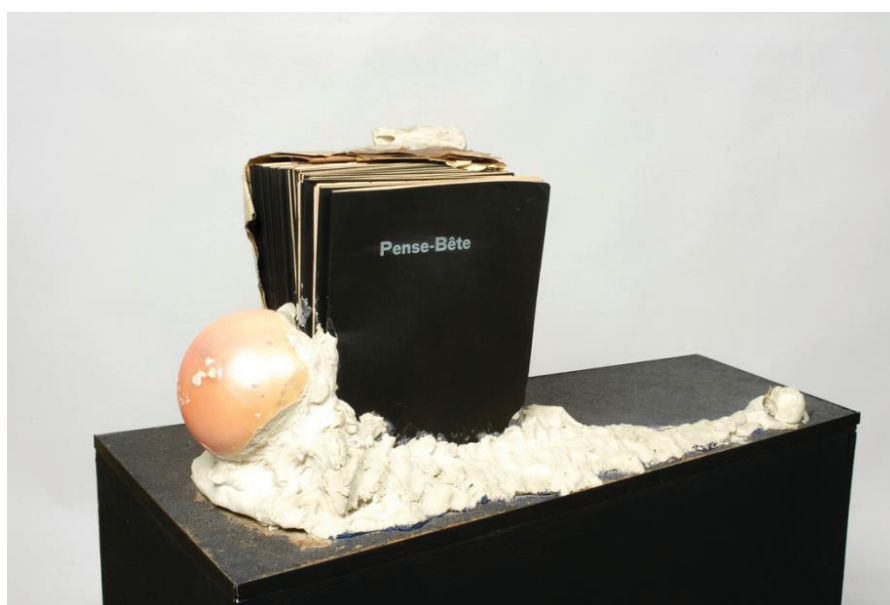
⁶ COTRIM, 2014, pp. 459-460.

⁷ “More than any other form of contemporary art, conceptual art was a locus for the artistic interpretation of philosophical ideas. Critical writings by conceptual artists are as much a part of this history as their works”. (OSBORNE, Peter. *Conceptual art*, 2002, p. 11, tradução nossa).

Wagner; ao passo que para Walter Benjamin, a poesia de Charles Baudelaire ocupou um lugar de destaque em sua leitura da Modernidade; e, para George Didi-Huberman, o afresco de Fra Angelico, *Anunciação*, serviu muito bem à sua argumentação sobre a história da arte.

A menina dos olhos do argumento acerca dos limites das narrativas mestras (históricas) de Arthur Danto já sabemos ter sido a Arte Pop produzida por Andy Warhol, especificamente, a *Brillo Box*, e o ano foi o de 1964. Em nossa perspectiva, Danto é feliz quanto à década apontada para falar sobre um esgotamento na história da arte e um momento de virada no mundo da arte, igualmente indicado por Hans Belting⁸. Entretanto, em vez da Arte Pop ocupar esse lugar de destaque, poderíamos apontar para outro fenômeno artístico de vanguarda nos anos 1960, a saber, a Arte Conceitual. Caso quiséssemos insistir na especificidade presente no olhar de Danto, o ano de 1964 continuaria a nos brindar com marcos, sem nem ao menos precisarmos entrar nossa própria tragédia política nacional, pois foi nesse mesmo ano que Marcel Broodthaers (1924-1976) resolveu se tornar artista visual⁹, e foi também nesse ano que Yoko Ono (1933-) publicou seu livro *Grapefruit*¹⁰, recheado de uma centena de suas *instruction pieces*, podendo ser considerado a primeira obra de arte visual sob bases totalmente linguísticas.¹¹

FIGURA 13 - MARCEL BROODTHAERS, PENSE-BÊTE, 1964.



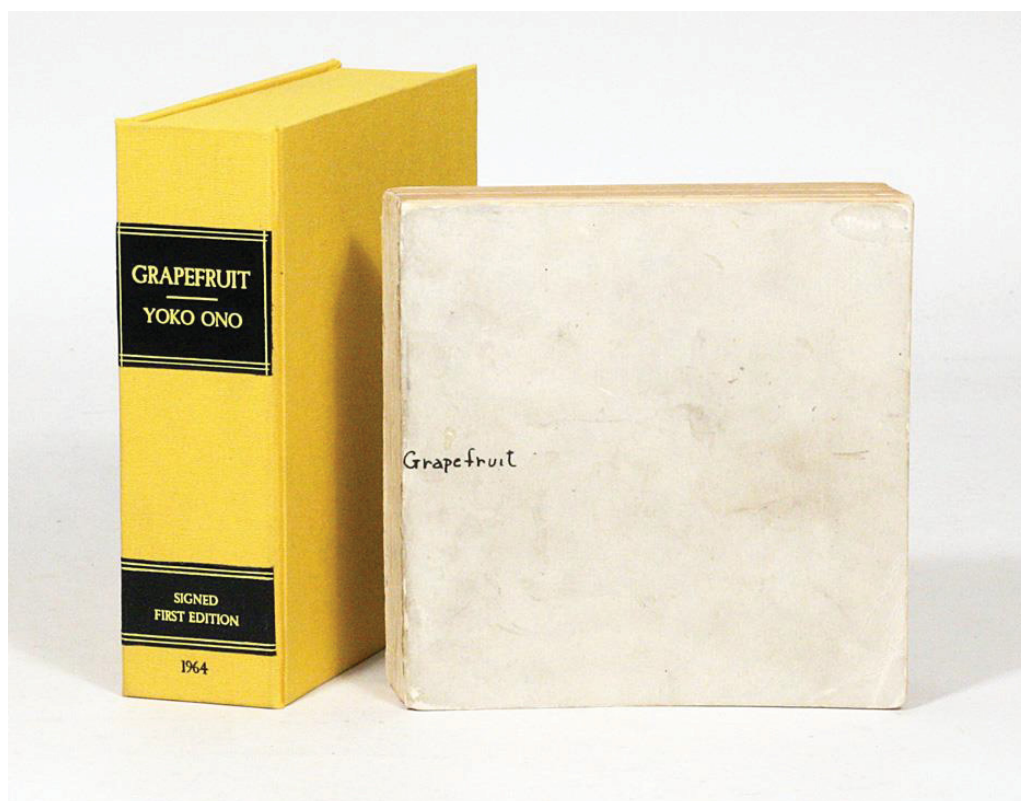
⁸ Cf. BELTING, 2014.

⁹ Ver figura 13

¹⁰ Ver figura 14.

¹¹ Cf. OSBORNE, 2002, p. 22.

FIGURA 14 - YOKO ONO, GRAPEFRUIT, 1964



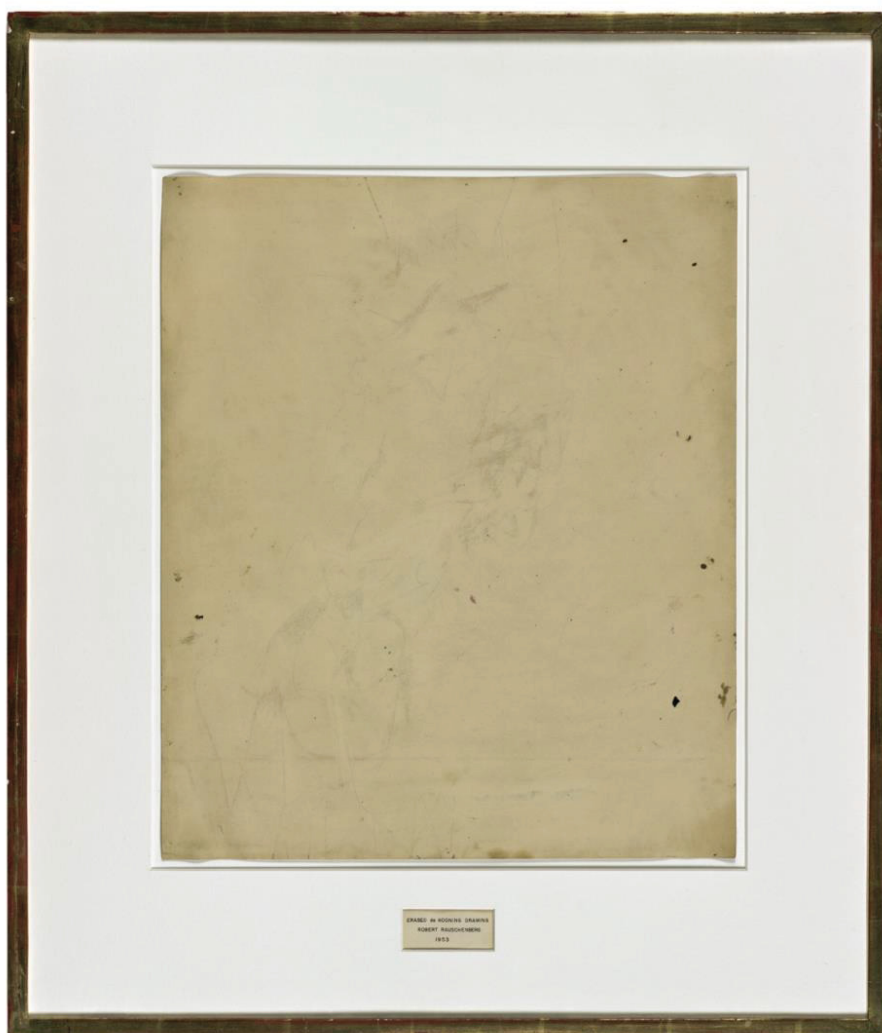
Ainda pensando em marcos históricos ou artísticos, uma obra de Robert Rauschenberg, em especial, pode desempenhar um papel interessante no que tange à construção de uma narrativa sobre o que Danto chamou de esgotamento da narrativa mestra greenberguiana e, por conseguinte, o advento da arte pós-histórica, ao mesmo tempo que pode funcionar como um antídoto às tentativas de ler a história da arte diacronicamente. Em 1953, Rauschenberg resolve fazer uma homenagem-sabotagem a Willem de Kooning (1904-1997) em um trabalho que ele intitulou de *Erased De Kooning Drawing*.¹² A proposta era de que de Kooning fornecesse um desenho seu para que Rauschenberg o apagasse, realizando uma espécie de ação artística reversa. Apesar de *Erased De Kooning Drawing* ser reconhecida por alguns como uma obra de característica neo-dadaísta, ela nos interessa aqui porque de alguma maneira evoca alguns princípios que iriam marcar boa parte da produção conceitual a partir dos anos 1960, como o impulso de criar uma obra pela subtração, inexistência, ou por certa imaterialidade, por mais que esses termos tenham contornos distintos uns dos outros. Quer dizer, já em 1953,

¹² Ver figura 15.

podemos ver algo próximo de uma desmaterialização quando Rauschenberg apaga o desenho do expressionista abstrato feito por de Kooning.

Seu ato de apagar foi visto como um anti-artístico gesto neo-dadaísta, bem como uma recusa das conotações existenciais da arte expressionista. Entretanto, o apagar também funcionou conceitualmente como um meio de abrir o campo da atividade artística, parecido com o uso do elemento “negativo” do silêncio explorado por John Cage, com o qual Rauschenberg trabalhou intimamente durante este período.¹³

FIGURA 15 - ROBERT RAUSCHENBERG, ERASED DE KOONING DRAWING, 1953.



¹³ “His ambiguous act of erasure [...] has been seen as a neo-Dadaist, anti-art gesture as well as a refusal of expressionist art’s existential connotations. However, the erasure also functions conceptually as a means of opening up the field of art activity, similar to the use of the ‘negative’ element of silence by the composer John Cage, with whom Rauschenberg worked closely during this period”. (OSBORNE, 2002, p. 57, tradução nossa).

Em 1955, Clement Greenberg fazia uma ode à pintura “de tipo americano”, descrevendo criticamente o trabalho de alguns expressionistas abstratos como o próprio Willem de Kooning, Hans Hofmann, Franz Kline e Jackson Pollock.¹⁴ Greenberg, na primeira versão do texto “*American-Type*” *Painting*, afirmou que o movimento ao qual estavam atrelados tais artistas era “[...] o mais radical de todos os desenvolvimentos ocorridos na pintura nas duas últimas décadas, e não tem nenhum equivalente em Paris [...], como tantas outras coisas do expressionismo abstrato desde 1944”.¹⁵ Contudo, a produção de Rauschenberg é pertinente aqui também porque nos permite perceber como as arbitrariedades do gosto da crítica eram dilatadas e forçadas a encontrar novos rumos.

Quando, em 1957, o crítico Leo Steinberg telefonou para Rauschenberg a fim de discutir *Erased De Kooning Drawing*, do qual ele tinha ouvido rumores, ele perguntou se ele apreciaria mais se realmente visse a obra. Rauschenberg achou que não. “Essa foi”, escreveu Steinberg, “minha primeira percepção de que a arte poderia assumir essa nova modalidade, girando como um satélite através da consciência, em vez de ser um fato físico.”¹⁶

Mesmo antes do seu gesto de apagar o desenho elaborado inicialmente por de Kooning, apesar de ter em suas primeiras obras uma forte influência do expressionismo abstrato¹⁷, Rauschenberg já andava a quebrar as expectativas das narrativas dos críticos quando estudante no *Black Mountain College*, um instituto experimental de artes localizado na Carolina do Norte, associando-se a músicos como John Cage (1912-1992), e artistas do corpo como Merce Cunningham (1919-2009), na elaboração de algumas *performances*.¹⁸ Artistas, os quais, desde meados da década de 1930, contrariavam a narrativa greenberguiana de busca por uma pureza na arte (que na pintura se assumia como *flatness*), optando por processos associativos entre diversas expressões artísticas, tanto nos primeiros teatros visuais ainda na década de 1930,

¹⁴ GREENBERG, Clement. *Pintura ‘à americana’*, 2001g.

¹⁵ GREENBERG, 2001g, p. 85.

¹⁶ “When in 1957 the critic Leo Steinberg telephoned Rauschenberg to discuss the *Erased De Kooning Drawing*, of which he had heard rumours, he asked if he would appreciate it more if he actually saw it. Rauschenberg thought not. ‘This was,’ Steinberg wrote, ‘my first realization that art could take on this new modality, spinning like a satellite through consciousness, rather than being physical fact.’ (GODFREY, Tony. *Conceptual art*, 1998, p. 64, tradução nossa).

¹⁷ Cf. GODFREY, 1998, p. 63.

¹⁸ Cf. GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*, 2016, pp. 111-128. Deve-se levar em conta que o sentido atribuído por Goldberg ao termo *performance* é lato o suficiente para que a autora construa uma narrativa genealógica da arte da performance dos primeiros experimentos dadaístas no Cabaret Voltaire ao século XXI.

como *Danse Macabre*¹⁹, de Xanti Schawinsky, como em *Variations V*²⁰, em 1965, fruto da afetiva colaboração entre Cage e Cunningham.²¹

FIGURA 16 - XANTI SCHAWINSKY, DANSE MACABRE, 1937.



¹⁹ Ver figura 16.

²⁰ Ver figura 17.

²¹ Cf. GOLDBERG, 2016, pp. 111-128.

FIGURA 17 - MERCE CUNNINGHAM, BARBARA LLOYD, JOHN CAGE, DAVID TUDOR E GORDON MUMMA,



O ponto ao qual queremos chegar desde que mencionamos a obra *Erased* de Rauschenberg, e sua estreita relação com os membros do Black Mountain College²², é que o fenômeno da arte conceitual tem suas raízes, antes mesmo de se estabelecer nos anos 1960, como um movimento de neovanguarda ou segunda vanguarda. Pelo menos em um panorama Ocidental, além das conexões com os *happenings* e *performances* do espectro do Black Mountain College, podemos construir uma árvore genealógica da Arte Conceitual ao nos referirmos a outros contextos. Como exemplo, evidentemente, temos as práticas artísticas do grupo Fluxus, que teve entre seus associados o músico Henry Flynt, considerado o primeiro a

²² Rauschenberg, por exemplo, em 1963 apresenta sua primeira performance denominada Pelicano, “[...] depois de anos improvisando uma grande variedade de cenários e figurinos extraordinários para a companhia de dança de Merce Cunningham. Pelicano estreou com dois performers, Rauschenberg e Alex Hay, usando patins mochilas, de joelhos sobre um carrinho móvel de prancha de madeira que eles mesmos levavam para o centro do palco” (GOLDBERG, 2016, p. 125). Mas, antes, no verão de 1952, quando ainda era um estudante não residente do Black Mountain College, Rauschenberg contribuíra para um evento-performance sem título, sendo oferecido por John Cage a Merce Cunningham como “[...] um novo cenógrafo e figurinista para sua companhia de dança”. (Ibidem, p. 117).

empregar a expressão *Concept art*²³. Além do que podemos citar também as produções que rumavam a uma investigação do caráter imaterial do objeto artístico na Europa, como a de Yves Klein²⁴ e Piero Manzoni²⁵. No entanto, de modo a não resumir o fenômeno do conceitualismo a raízes Ocidentais, podemos ainda encontrar paralelos para os conceitualismos da década seguinte nas performances desenvolvidas desde 1954, em Osaka, no Japão, pelo *Gutai group*²⁶, por mais que suas motivações e contextos culturais nos sirvam de alerta a qualquer pretensão de universalização.

Paralelo a isso, ainda nos anos 1950, o ideário das vanguardas dos anos 1910 e 1920, agora nomeadas “vanguardas históricas”, foi sendo aos poucos recuperado. Em partes, sobretudo nos Estados Unidos, tratava-se de uma reação direta tanto à teleologia greenberguiana como à condição hegemônica, ou quase, do expressionismo abstrato, ambos na época associados a posturas políticas conservadoras.²⁷

Entre os artistas mencionados há pouco e que já andavam ensaiando alguns aspectos do que viria a ser a arte conceitual, alguns optavam por tentar “[...] redefinir o papel da arte, como não o de fazer objetos, mas de fornecer experiências, e reivindicavam o cotidiano como

23 Cf. WOOD, Paul. *Arte conceitual*, 2004. O Fluxus foi um grupo que tinha um caráter transitório quanto à participação de seus membros e uma dimensão efêmera quanto à natureza de suas ações. Além do texto de Henry Flynt (1940-) sob o título *Concept Art*, que aparece em uma antologia editada por La Monte Young em 1963, George Maciunas (1931-1978) acaba por ser o organizador e congregador das pessoas envolvidas atuantes no grupo, como George Brecht, Yoko Ono, e o próprio La Monte Young. Para se ter uma ideia do tipo de postura que motivava as atividades do Fluxus, Maciunas, em uma carta de 1964, escrita a Tomas Schmit, diz que: “FLUXUS objectives are social (not aesthetic). They are connected to the [NOVI] LEF group of 1929 in Soviet Union (ideologically) and concern itself with: Gradual elimination of fine arts (music, theatre, poetry, fiction, painting, sculpture, etc., etc.). This is motivated by desire to stop the waste of material and human resources (like yourself) and divert it to socially constructive ends.” (MACIUNAS, George. “Letter to Tomas Schmit (1964)” In: STILES & SELZ, *Theories and documents of contemporary art*, 1996, p. 726). Para Godfrey, o Fluxus foi responsável por inaugurar a questão sobre o que poderia ser arte, e acabou criando a atmosfera adequada para o surgimento da Arte Conceitual. (Cf. GODFREY, 1998, p. 106).

24 Quanto ao lugar da obra de Yves Klein (1928-1962) no cenário que estamos construindo, vale à pena perceber uma espécie de ensaio do que veríamos nos anos 1960 e 1970, principalmente, em Nova York, em suas monocromias exibidas na Galeria Colette Allendy, em Paris, no ano de 1956, sob o título de *Yves: Propositions Monochromes*; ou ainda, em 1958, *Le Vide*, uma vitrine que nada continha dentro de uma galeria completamente vazia pintada de branco, que compunha a exposição *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*; ou também, *Zones de sensibilité picturale immatérielle*, certificados que foram produzidos em 1959, e foram negociadas às margens do rio Sena, em 1962. Todas essas obras de Klein pareciam evocar uma profunda reflexão sobre as condições da imaterialidade. (Cf. OSBORNE, 2002, pp. 62-63).

25 Piero Manzoni (1933-1963), que tal qual Yves Klein tem uma breve vida e produção dado que morre antes dos quarenta anos, não apenas investigou imaterialidades como em *Linee* (1959) ou *Fiato d'artista* (1960), mas também questionou a legitimidade da instituição arte com *Merda D'artista* (1961), e explorou a noção de autoria a partir de experimentos próximos à body art ao assinar os corpos de outros indivíduos e atribuir-lhes o estatuto de obras de arte (*Sculture Vivente*, 1961).

26 Cf. GODFREY, 1998, pp. 67-68.

27 FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*, 2013, p. 37.

o assunto da arte, mais do que o esteticamente rarefeito.”²⁸ Outros desses artistas, por sua vez, buscavam “[...] reviver as ideias de Duchamp e do Dadaísmo, tendo uma abordagem radical para formar e questionar o estatuto do objeto”²⁹. E, por sinal, nessa mesma perspectiva Ocidentalizada, a herança reivindicada de modo mais recorrente pelos conceitualistas tende a ser, exatamente, a de Marcel Duchamp e sua crítica à noção de autoridade por meio das práticas dadaístas. Assim, Paul Wood afirma que:

[...] uma vez que a arte conceitual parece se colocar na brecha entre a última fase do modernismo e aquilo que se seguiu, lançaram-se tentativas de ampliar seu alcance para além do centro anglo-americano em que ela se estabelecera, especialmente na década entre 1965 e 1975. Uma recente compilação de ensaios intitulada *Rewriting Conceptual Art* afirma que uma tal arte constitui o terreno “sobre o qual quase toda a arte contemporânea adquiriu sua existência”, e que, em seu recente florescimento, ‘o conceitualismo tornou-se extremamente difundido, quando não dominante, no mundo da arte’. Visto dessa perspectiva, o “conceitualismo” assume uma dupla identidade. Uma arte conceitual “analítica” é rebaixada, como uma arte feita por homens brancos racionalistas, atolados no próprio modernismo que almejavam criticar. A história expandida, por outro lado, começa a desenterrar um enorme conjunto de artistas, tanto homens como mulheres, que teriam trabalhado, acredita-se, de uma maneira “conceitualista” já a partir da década de 50, em uma série de temas emancipatórios que abarcavam desde o imperialismo até a identidade pessoal, em lugares tão distantes entre si quanto a América Latina e o Japão, a Austrália aborígine e a Rússia. O resultado é a defesa de um *Conceitualismo global* – título de uma importante exposição organizada em Nova York em 1999.³⁰

Entretanto, diante dos exemplos que demos acima de antecipações do espírito conceitual anteriores aos anos 1960, cabe perguntar: por que a arte conceitual não “aconteceu” antes dessa década? Para Paul Wood, a resposta a essa questão mostra que a atividade artística “[...] não é simplesmente um sistema independente de significação. Ela é, na verdade, uma prática social, e a gama de possíveis significados a sua disposição em qualquer tempo e período é circunscrita por um contexto histórico.”³¹ Mas, poderíamos afirmar de modo mais pontual, que a Arte Conceitual foi uma reação violenta contra alguns aspectos do Modernismo, como a noção de “[...] progresso nas artes e contra o status do objeto artístico como um tipo especial

²⁸ “[...] to redefine the role of art, as one not of making objects, but of giving experiences, and asserted the everyday as the subject of art, rather than the aesthetically rarefied”. (GODFREY, 1998, p. 56, tradução nossa).

²⁹ “[...] to revive the ideas of Duchamp and Dada, taking a radical approach to form and questioning the status of the object”. (Ibidem, p. 56, tradução nossa).

³⁰ WOOD, 2004, p. 09.

³¹ Ibidem, p. 15.

de mercadoria.”³² Progresso que estava totalmente atrelado a uma natureza retiniana e visual da arte, os quais foram explorados e exaltados por certos teóricos modernistas.

Charles Harrison afirma, nesse sentido, que “[...] nenhum relato da Arte Conceitual pode ser adequado se não for adequado em seu entendimento do Modernismo”.³³ Obviamente que o Modernismo ao qual nos referimos é aquele representado justamente pela crítica formalista de Clement Greenberg que, apesar de não mais exaltar uma “forma significativa” como Clive Bell e Roger Fry, seguiu as vias abertas por estes mesmos autores, acabando por se tornar a forma dominante da teoria modernista por algum tempo, sem que tenha, contudo, conseguido escapar de um colapso, tal como apontamos no capítulo primeiro desse trabalho.

(Por Modernismo não me refiro àquelas formas errôneas de comentário que anunciam o que os artistas podem fazer com este ano, mas o Modernismo como história e teoria substanciais, que tem sido próximo e informativo à prática.) Isso não quer dizer que a Arte Conceitual foi, de algum modo, o resultado necessário do Modernismo. Em vez disso, é afirmar que o caráter crítico representativo da Arte Conceitual foi estabelecido com referência ao caráter epistemológico da teoria modernista, ao caráter ontológico da produção modernista e ao caráter moral e ideológico da cultura modernista, e que a importância histórica atribuída à arte conceitual é, portanto, relativa a uma consideração do lugar e do caráter do Modernismo na década de 1960.³⁴

Entretanto, apesar dessas considerações de Harrison, em uma analogia com o que Clement Greenberg diz sobre as vanguardas³⁵, podemos dizer que a Arte Conceitual é a um só tempo filha e negação do próprio Modernismo. Quer dizer, a Arte Conceitual surge como um desenvolvimento natural ao esgotamento sofrido pela narrativa modernista atenta ao puro nas artes (na pintura, principalmente), mas também aparece como contraponto a esse mesmo modo de conceber a arte. O movimento conceitual, desse modo, desempenha o papel de elo entre o modernismo e a arte contemporânea, como um tipo de condição de possibilidade da própria arte

³² “[...] progress in the arts and against the art object’s status as a special kind of commodity.” (GODFREY, 1998, p. 14, tradução nossa).

³³ “[...] no account of Conceptual Art can be adequate if it is not adequate in its understanding of Modernism”. (HARRISON, Charles. *Conceptual art and critical judgement*, 1999, pp. 540, tradução nossa).

³⁴ “(By Modernism I mean not those vagrant forms of commentary which announce what it is that artists can get away with this year, but Modernism as substantial history and theory, which has been close to practice and informative to practice.) This is not to say that Conceptual Art was in any sense the necessary outcome of Modernism. Rather, it is to assert that the representative critical character of Conceptual Art was established by reference to the epistemological character of Modernist theory, to the ontological character of Modernist production and to the moral and ideological character of Modernist culture, and that the historical significance to be accorded to Conceptual Art is therefore relative to an estimation of the status and character of Modernism in the 1960s.” (HARRISON, 1999, p. 540, tradução nossa).

³⁵ Cf. GREENBERG, 2001b, pp. 49-50.

contemporânea. Conexão que passa, necessariamente, pelo advento de dois outros movimentos artísticos nos anos 1960, a Pop e a Mínima arte, os quais parecem ter sido cooptados pela própria Arte Conceitual – da “[...] Pop (imagem e técnicas) e do Minimalismo (fabricação tirada das mãos do artista) –, ao assumir uma abordagem ‘industrial’”³⁶ na montagem de suas obras, afastando das mãos do artista a produção, e o fazer técnico.

Tal conexão entre os três movimentos se justifica, principalmente, pelas soluções que os mesmos encontraram para lidar com o esgotamento da narrativa que reduzia ao *medium* a atividade artística. Podemos afirmar também que tanto na Arte Pop, e isso ficou claro nas análises de Danto sobre a Brillo Box, quanto no Minimalismo, encontramos um conteúdo decisivamente filosófico. Por exemplo, se a questão sobre a natureza da arte é o tom filosófico que Danto associa ao trabalho de Warhol, outros problemas filosóficos podem ser percebidos nas peças produzidas por alguns artistas minimalistas, como a partir da ênfase dada sobre a materialidade da obra.³⁷

Assim, vale observar que, em 17 de abril de 1966, foi aberta a exposição *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* no *Jewish Museum*, em Nova York, na qual foram apresentados artistas como Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Walter De Maria, Robert Morris, entre outros, que futuramente seriam figuras certas em manuais não só sobre Minimalismo mas em alguns casos também sobre Arte Conceitual. Exposição que concentrara sua atenção sobretudo na escultura, antecipadamente considerada como o ponto alto da trajetória de alguns escultores como Anthony Caro, mas que no fim teve como destaques as obras minimalistas de alguns dos novos artistas apresentados. Mel Bochner (1940-), artista bem conhecido antes de tudo por seus escritos sobre arte, em resenha sobre a exposição em questão definiu o trabalho dos Minimalistas como o “verdadeiro núcleo” da exposição, considerando tal produção “[...] tão distante da gagueira humanística do Expressionismo Abstrato, dos *Happenings* e da Arte Pop quanto dos subterfúgios decorativos da escola Louis-Noland.”³⁸ Bochner viu nas esculturas minimalistas algo além de uma mera

³⁶ “[...] Pop (imagery and techniques) and Minimalism (fabrication out of the artist’s hands) by assuming an ‘industrial’ approach”. (LIPPARD, Lucy. *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, 1997, p. XIV, tradução nossa).

³⁷ Cf. GODFREY, 1998, p. 108.

³⁸ “[...] as distant from the humanistic stammering of Abstract Expressionism, Happenings and Pop Art as it is from the decorative subterfuges of the Louis-Noland school.” (BOCHNER apud GODFREY, 1998, p. 111, tradução nossa). A escola Louis-Noland a que se refere Bochner é aquela de uma abstração pós-pictórica da qual participaram os pintores Morris Louis (1912-1962) e Kenneth Noland (1924-2010), os quais desenvolveram uma investigação por meio do tingimento da tela da cor em seu aspecto mais simples. Cf. LUCIE-SMITH, Edward. Os movimentos artísticos a partir de 1945, 2006, pp. 74-83; e também ver GREENBERG, Clement. *Louis and Noland*, 1995.

transformação estilística, mas uma verdadeira mudança de paradigma, em alusão a Thomas Kuhn, não sendo apenas uma nova fase na história do Modernismo.³⁹

De fato, Bochner faz em 1966 algo muito próximo ao que fizera Arthur Danto, em 1964, quando este atribui à Arte Pop de Warhol um lugar de destaque na mudança de paradigma artístico, ou melhor, na ruptura para com a argumentação modernista. Em nossa perspectiva, em uma comparação entre Minimalismo e Arte Pop, parece que o encaminhamento do problema tinha certa proximidade, respeitadas suas idiossincrasias, que “[...] as obras eram tão ‘comuns’ que o observador era levado a pensar acerca da distinção incerta entre coisas na arte e coisas no mundo”.⁴⁰ Se o questionamento provocado pelo Minimalismo era menos radical que aqueles suscitados pelos *ready-mades* de Duchamp⁴¹, por outro lado era certamente mais agudo que aqueles lançados pela Pop, já que era despida da roupagem cultural e mercadológica que envolvia boa parte das obras pop.

O sentido atribuído por Bochner a essas produções minimalistas que apareceram no *Primary Structures* é um dos modos de conceber a relação entre Minimalismo e Modernismo. Quer dizer, nessa perspectiva, existe realmente uma espécie de ruptura entre esses dois movimentos artísticos, não sendo o Minimalismo apenas um novo capítulo na história do Modernismo. Por outro lado, podemos apontar pelo menos duas maneiras de entender que existe uma intimidade maior entre a história modernista e a produção minimalista. Em que o Minimalismo pode tanto ser entendido como atrelado à estética modernista, e sua produção de efeitos estéticos na audiência, quanto tomado não como um passo adiante, mas como um retrocesso em relação à narrativa modernista.⁴²

O que parece evidente é que as produções minimalistas levaram adiante o próprio projeto defendido por Greenberg de identificar e reduzir a arte ao puro, ao elemento idiossincrático que constrói a essência da atividade artística em questão. A diferença reside no fato de que Greenberg se ateve principalmente à pintura quando teorizou sobre a arte moderna, concentrando seus esforços para fundamentar a noção de *flatness*, como aquilo que subjaz à própria pintura, ao passo que o Minimalismo se centrou na tridimensionalidade que nos fornece a um só tempo uma presença e uma unidade na forma. “No trabalho tridimensional, a coisa toda é feita segundo propósitos complexos, e esses não estão dispersos, mas são afirmados por uma

³⁹ GODFREY, 1998, pp. 111-112.

⁴⁰ “[...] the works were so ‘ordinary’ that the viewer was made to think about the uncertain distinction between things in art and things in the world.” (GODFREY, 1998, p. 112, tradução nossa).

⁴¹ Cf. GODFREY, 1998, p. 112.

⁴² Cf. MATRAVERS, Derek. *The dematerialization of the object*, 2009, p. 21.

forma única. [...]. A coisa como um todo, sua qualidade como um todo, é o que é interessante”⁴³. Assim, o Minimalismo se encaixa no procedimento modernista porque se antes passamos da figuração para a abstração, dessa vez passamos “[...] da abstração para o objeto nu”⁴⁴.

O Minimalismo ao mesmo tempo que se caracteriza como um novo passo enraizado no projeto modernista, também se constitui como uma ruptura, como acreditou Bochner, de modo semelhante ao modo com o qual caracterizamos a Arte Conceitual como filha e negação do Modernismo. Por sua vez, a relação entre Minimalismo e Arte Conceitual tende a ser muito parecida. Para alguns, o Minimalismo é entendido como o movimento a partir do qual emerge a Arte Conceitual, para outros esta última é melhor entendida como um movimento de afastamento e negação da premissa básica minimalista, a saber, a materialidade do objeto. De todo modo, não podemos deixar de reconhecer que apesar do foco na tridimensionalidade, o “Minimalismo reconstituiu objetos como arte por meio de ideias artísticas”⁴⁵.

Tem sido comumente argumentado que a arte conceitual vem diretamente do minimalismo, especialmente nos Estados Unidos. O minimalismo foi certamente uma maneira altamente conceitualizada de fazer e experienciar arte, altamente teorizada pelos principais praticantes, e sua ênfase no objeto, e não no significante, foi radical: você estava vendo uma coisa, não uma “expressão” ou um “símbolo”. O que você viu foi o que você viu. Em segundo lugar, o minimalismo, se o vemos mais como uma atitude do que um estilo, foi uma maneira de pensar e fazer que implicava que todas as coisas poderiam ser vistas potencialmente como arte ou como linguagem.⁴⁶

Lucy Lippard, teórica e crítica do conceitualismo, reitera esse emergir da Arte Conceitual a partir do Minimalismo, porém pontua que os princípios que nortearam cada movimento eram fundamentalmente diferentes. “Se o Minimalismo formalmente expressou que ‘menos é mais’, a Arte Conceitual foi sobre dizer mais com menos”⁴⁷. Muito provavelmente, o que Lippard tem em mente quando se refere ao “menos” da Arte Conceitual está relacionado a sua noção de desmaterialização do objeto artístico, apresentada inicialmente em um artigo de

43 JUDD, Donald. *Objetos específicos*, 2014, p. 103.

44 “[...] from abstraction to the bare object”. (MATRAVERS, 2009, p. 21, tradução nossa).

45 “Minimalism reconstituted objects as art via art ideas.” (OSBORNE, 2002, p. 24, tradução nossa).

46 “It has been argued commonly that Conceptual art comes directly out of Minimalism, especially in the United States. Minimalism was certainly a highly conceptualized way of making and experiencing art; it was highly theorized by the main practitioners, and its emphasis on the object rather than on the signifier was radical: you were seeing a thing, not an “expression” or “symbol”. What you saw was what you saw. Secondly, Minimalism, if we see it as an attitude rather than a style, was a way of thinking and making which implied that all things could be seen potentially as art or as language.” (GODFREY, 1998, pp. 114-115, tradução nossa).

47 “If Minimalism formally expressed ‘less is more’, Conceptual art was about saying more with less”. (LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, 1997, p. xiii, tradução nossa).

1968, escrito com John Chandler⁴⁸. No entanto, a definição de Lippard baseada na noção de desmaterialização é apenas uma das possíveis definições ao lado de pelo menos outras duas bem relevantes, aquelas atribuídas a Sol Lewitt e a Joseph Kosuth. Para Benjamin Buchloh⁴⁹, os diferentes caminhos que podemos percorrer dentro da Arte Conceitual derivam de diferentes leituras tanto da escultura quanto da pintura minimalista. Assim, o caminho mais natural a tomar agora seria o de apresentarmos não apenas algumas dessas possíveis definições, mas também as principais formas de apresentação da Arte Conceitual, e o período a ser investigado.

3.2 ARTE CONCEITUAL, DESMATERIALIZAÇÃO E LINGUAGEM

Além de comentar sobre as diferentes leituras da arte minimalista, as quais geraram distintas abordagens na Arte Conceitual, Benjamin Buchloh inicia seu artigo, *Conceptual Art 1962-1969*, mencionando uma outra dificuldade, que é a de delimitarmos uma metodologia precisa afim de construir determinada narrativa sobre um fenômeno artístico com uma gama tão vasta de abordagens. Nesse sentido, “[...] pareceria imperativo resistir a uma construção de sua história em termos de uma homogeneização, que limitaria tal história a um grupo de indivíduos e a um conjunto de práticas e intervenções históricas estritamente definidas”.⁵⁰ Por exemplo, se fôssemos desenvolver nossa abordagem em cima de uma obra ou exposição específica, como sugerimos no início deste capítulo ao falar do lugar de Warhol para Danto, certamente encontraríamos a cada esquina uma “primeira obra de arte totalmente conceitual” ou qualquer expressão equivalente.

Além da menção que fizemos a Henry Flynt e seu uso do termo *Concept art*, em um escrito de 1963, só na obra de Tony Godfrey podemos encontrar pelo menos cinco vezes expressões do tipo: o “primeiro uso amplamente reconhecido do termo” (referindo-se ao uso por Sol LeWitt); “ocasionalmente referidas como as primeiras obras de arte conceituais” (sobre as *concept tableaux* de Edward Kienholz); “o primeiro artista conceitual” (sobre a auto declaração de La Monte Young⁵¹); “a primeira verdadeira obra conceitual” (sobre *Card File*⁵²,

⁴⁸ Cf. LIPPARD, Lucy & CHANDLER, John. *A desmaterialização da arte*, 2013.

⁴⁹ Cf. BUCHLOH, Benjamin. *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, 1990, p. 108.

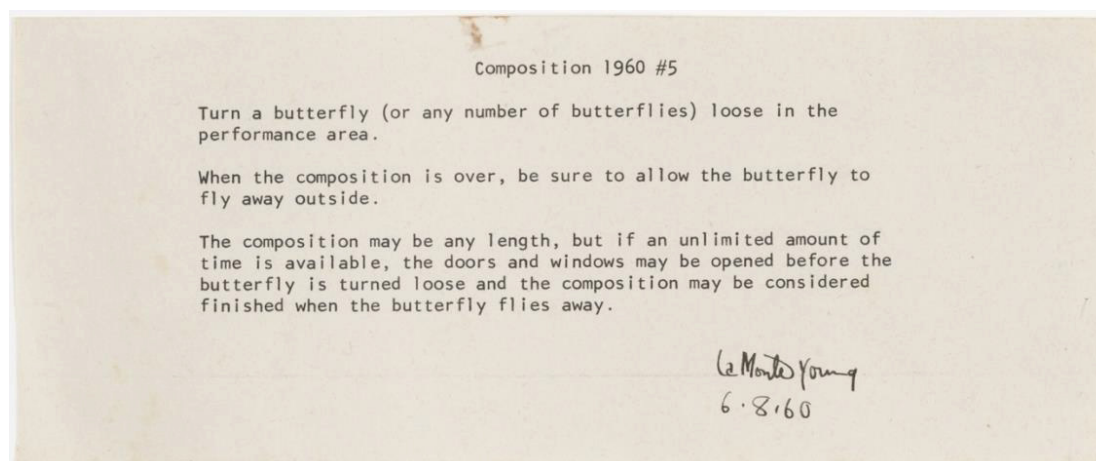
⁵⁰ “[...] it would seem imperative to resist a construction of its history in terms of a stylistic homogenization, which would limit that history to a group of individuals and a set of strictly defined practices and historical intervention”. (Ibidem, p. 107, tradução nossa).

⁵¹ Ver figura 18.

⁵² Ver figura 19.

de Robert Morris); e, “primeira exibição especificamente de arte conceitual” (sobre *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Arts*⁵³, de Mel Bochner).⁵⁴ A partir disso, parece que o modo de entender a Arte Conceitual, diferentemente do que foi feito com o Modernismo, “[...] não pode ser definida em termos de qualquer meio ou estilo, mas pela maneira como questiona o que é arte”⁵⁵, podendo ser apresentada sob pelo menos quatro formas distintas: *readymades*, *intervenções*, *documentação* e *palavras*⁵⁶, às quais poderíamos ainda acrescentar *performances*, *instruções* e *apropriações*. Formas de apresentação que tendem a colocar em xeque a condição da arte sob o paradigma da visualidade.

FIGURA 18 - LA MONTE YOUNG, COMPOSITION 1960 #5, 1960.



Pois um rótulo como “arte conceitual” é muito mais do que apenas uma designação empírica. Pelo contrário, funciona como um resumo ou condensação dos aspectos historicamente mais significativos das práticas que podem ser consideradas sob uma variedade de descrições. Assim, cada termo crítico impõe sua própria unidade retrospectiva sobre a história da arte, propondo um ponto de vista a partir do qual pensar o que é mais característico sobre a arte de seu tempo. A esse respeito, o domínio agora estabelecido do termo “arte conceitual” é menos a vitória retrospectiva de uma facção artística específica sobre seus rivais (como alguns reclamam) do que a consequência de uma ânsia mais profunda por inteligibilidade histórica. A ideia de arte conceitual eleva a busca retrospectiva por determinações universais da 'arte' ao

⁵³ Ver figuras 20 e 21.

⁵⁴ Cf. GODFREY, 1998, pp. 12, 92, 101, 108, 116.

⁵⁵ “[...] cannot be defined in terms of any medium or style, but rather by the way it questions what art is”. (Ibidem, p. 04, tradução nossa).

⁵⁶ Cf. Ibidem, p. 07.

mais alto poder teórico, ao desafiar diretamente a definição da obra de arte como um objeto de experiência e prazer visual ou, mais amplamente, espacial.⁵⁷

FIGURA 19 - ROBERT MORRIS, CARD FILE, 1961.

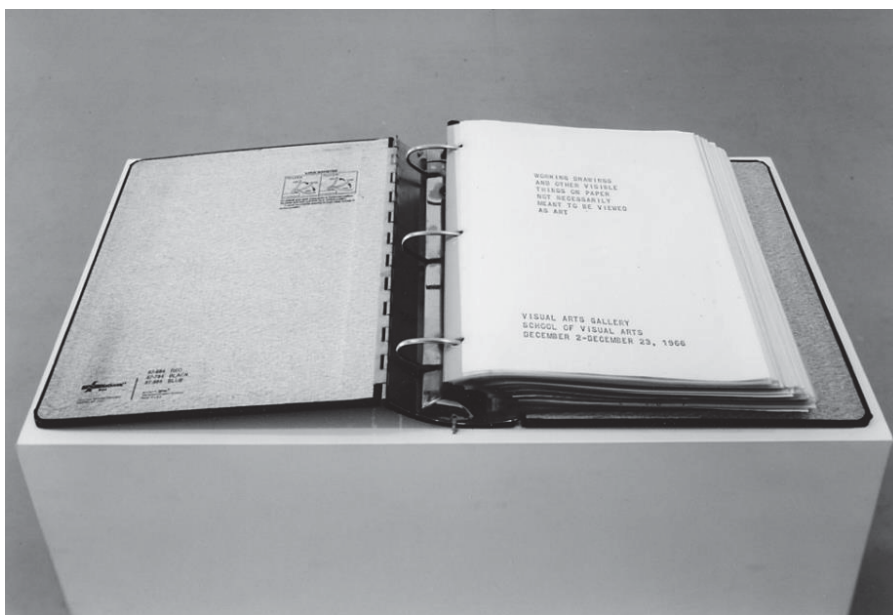


⁵⁷ “For a label like ‘conceptual art’ is far more than just an empirical designation. Rather, it functions as a summary or condensation of the most historically significant aspects of practices which can be thought of under a variety of descriptions. Thus, each critical term imposes its own retrospective unity on the history of art by proposing a standpoint from which to think what is most distinctive about the art of its time. In this respect, the now established dominance of the term ‘conceptual art’ is less the retrospective victory of one particular artistic faction over its rivals (as some complain) than the consequence of a deeper need for historical intelligibility. The idea of conceptual art raises the retrospective search for universal determinations of ‘art’ to the highest theoretical power, by directly challenging the definition of the artwork as an object of visual or, more broadly, spatial experience and pleasure.” (OSBORNE, 2002, pp. 17-18, tradução nossa).

FIGURA 20 - MEL BOCHNER, WORKING DRAWINGS AND OTHER VISIBLE THINGS ON PAPER



FIGURA 21 - MEL BOCHNER, WORKING DRAWINGS AND OTHER VISIBLE THINGS ON PAPER



Mais uma vez, contrapondo a Arte Conceitual ao projeto modernista, Peter Osborne sugere que a compreendamos como uma resposta, ou melhor, como diversas respostas a uma mesma situação, aquela já apontada por Danto quando falou de fim das narrativas históricas,

que sob certa perspectiva pode ser lida como “[...] a crise do modernismo formalista”⁵⁸. Quer dizer, até agora podemos entender a Arte Conceitual como uma dupla reação, de enraizamento e afastamento tanto ao que caracterizamos como Modernismo quanto às práticas minimalistas, que por meio de algumas formas de apresentação básicas (algumas já exploradas anteriormente, como o *readymade*) tendeu a se afastar dessa mesma linhagem. Osborne recorre a uma classificação dessas obras em que pelo menos um elemento conceitual é predominante, estabelecendo assim quatro linhagens genealógicas de negação. Quer dizer, no escopo da sua noção de Arte Conceitual entram atividades que se apresentam como reação (negação) a “[...] quatro características definidoras da obra de arte, como previamente entendido nas instituições de arte do Ocidente, e sintetizadas, em particular, pela discussão de Clement Greenberg sobre a pintura modernista”⁵⁹.

As quatro estruturas conceituais negadas pela Arte Conceitual que caracterizam sua multiplicidade de manifestações são: a *objetividade material*, a *especificidade do meio*, a *visualidade* e a *autonomia*; gerando, cada uma dessas linhagens, um tipo de procedimento conceitual baseado em um aspecto específico (ou forma de apresentação), sendo possível que em alguns casos a produção do artista se localize em mais de uma linhagem, e em outros casos em todas as linhagens.⁶⁰ Nesse sentido, cada uma das linhagens ou formas de negação “[...] teve como seu efeito positivo um conjunto diferente de recursos ou opções estratégicas”⁶¹, produzindo especificamente seis tipos diferentes de Arte Conceitual. A negação da objetividade material levou a uma produção conceitual conectada à história da performance na dança e na música; a negação da especificidade do meio produziu um tipo de Arte Conceitual intimamente relacionada à história do Minimalismo; a negação da visualidade por uma atividade de base linguística gerou uma Arte Conceitual “[...] conectada com a filosofia acadêmica e a história do *readymade*”⁶²; e, finalmente, a negação de uma noção de autonomia da obra de arte tem como resultado conceitualismos reconectados às vanguardas históricas. Esta última linhagem pode ser dividida em três outras categorias: obras que buscavam uma intervenção nos meios

⁵⁸ “[...] the crisis of formalist modernism”. (Ibidem, p. 18, tradução nossa).

⁵⁹ “[...] four defining features of the artwork as previously understood within the art institutions of the West, and as epitomized in particular in Clement Greenberg's discussion of modernist painting.” (Ibidem, p. 18, tradução nossa).

⁶⁰ Parte da produção na década de 1960, de Joseph Kosuth parece se encaixar nesse caso de uma produção conceitual que passa pelos quatro processos de negação, como veremos a seguir.

⁶¹ “[...] had as its positive outcome a different set of resources or strategic options”. (OSBORNE, 2002, p. 18, tradução nossa).

⁶² “[...] connected to academic philosophy and the history of the *readymade*”. (Ibidem, p. 18, tradução nossa).

publicitários; aquelas que concentraram sua atenção em questões políticas e ideológicas; e, por sua vez, obras que colocavam em xeque a autoridade institucional no âmbito artístico.

A vantagem dessa categorização apresentada por Osborne é a possibilidade de darmos conta de uma produção artística, historicamente, ampla que poderia se enquadrar sob o rótulo de Arte Conceitual. Amplitude que vai desde os *18 Happenings in 6 Parts* que Allan Kaprow montou em 1959, na Reuben Gallery, acolhendo também as primeiras *intructions pieces* de Yoko Ono⁶³, passando pelos experimentos do Fluxus com performance e documentação, e englobando artistas que mantiveram relação estreita e fizeram diferentes leituras do Minimalismo, como Dan Graham (1942-) e Mel Bochner.⁶⁴ Ainda é assimilado um conceitualismo sob uma ótica processual, sistemática e serial (Sol LeWitt e Mel Bochner, por exemplo)⁶⁵, mas também concentrada em uma investigação sobre a linguagem (palavra e signo), chegando a atividades conceituais que ultrapassam essa demarcação anglo-americana, compreendendo um conceitualismo mais global⁶⁶, que se ocupa de intervenções no cotidiano, crítica política e institucional.

Além de apresentarmos um modo de classificação da Arte Conceitual e suas diferentes manifestações por distintas formas de apresentação, afirmamos ser relevante pontuar algo em torno da temporalidade desse movimento. Desse modo, se seguirmos a orientação de entender a Arte Conceitual ou tomar o adjetivo “conceitual” como um atributo que está relacionado a uma atitude ou comportamento específico de determinado artista, talvez acabemos por identificar o termo “Arte Conceitual” como sinônimo de “Arte Contemporânea”.⁶⁷ Contudo, por mais inclusivo que seja o caráter que optemos por dar à Arte Conceitual, pensar na mesma como fruto do (ou uma resposta ao) Modernismo e sua falência, segundo colocamos acima, dá à extensão do termo contornos mais estreitos.

Nesse sentido, Godfrey indica dois eventos que, em 1966, ao problematizar a fabricação de objetos pelo Minimalismo, de algum modo inauguram uma nova postura teórica e artística. Primeiramente, o autor narra como Victor Burgin (1941-), quando ainda era um estudante de pós-graduação em Yale, confrontou seu, até então, professor Robert Morris sobre

⁶³ Cf. OSBORNE, 2002, p. 22.

⁶⁴ Cf. BUCHLOH, 1990, pp. 108-109.

⁶⁵ Cf. OSBORNE, 2002, pp. 23-26.

⁶⁶ “Se restringirmos a imagem que fazemos da arte conceitual a uma investigação, baseada na linguagem, das suposições e práticas do modernismo, o Fluxus aparece como uma espécie de ruído no canal, um parque de diversões da boêmia internacional. Se, por outro lado, ampliarmos o nosso sentido de conceitualismo até que esse passe a abranger uma ampla gama de atividades que possam ser unificadas pela abolição de uma especificidade do meio, então o Fluxus é fundamental.” (WOOD, 2004, pp. 24-25).

⁶⁷ Cf. OSBORNE, 2002, p. 18.

a real pertinência de ainda se ter como premissa da arte a fabricação de objetos dado que o próprio Morris, em uma passagem sobre escultura, equiparara a importância de seus objetos fabricados a outros objetos cotidianos na mesma sala, o que levou Burgin a abandonar definitivamente a produção de objetos. Em segundo lugar, Mel Bochner, que mencionamos há pouco quanto a sua resenha crítica da exposição *Primary Structures*, que apresentou boa parte dos artistas minimalistas em 1966, nesse mesmo ano, já andava a trilhar um caminho próximo daquele escolhido por Burgin, mas optando pelo desenho⁶⁸, como “[...] a conexão mais imediata entre pensar e fazer”.⁶⁹

Desenhar, aqui, também foi o mais próximo de escrever. Quando ele começou a planejar modelos geométricos ou esculturas, seus desenhos se tornaram mais parecidos com diagramas, geralmente executados em papel milimetrado. Em algum momento, ele começou a ver que, como as formas matemáticas simples que ele estava usando podiam ser facilmente concebidas na mente, o ato de desenhar ou diagramar era em si mesmo a fabricação. Portanto, era realmente necessário produzir os objetos?⁷⁰

A percepção de Bochner sobre a irrelevância do fazer, e o foco dado ao projetar uma ideia foi o que o levou a, no mesmo ano, montar a exposição *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*⁷¹, na galeria da New York School of Visual Arts. Bochner pediu a alguns artistas amigos que o enviassem desenhos não necessariamente de cunho artístico, entre os quais estavam Sol LeWitt e Dan Flavin, reunindo a esses desenhos algumas cópias de seus próprios desenhos, adequando-as ao tamanho de uma folha comum. Foram agregados ainda cálculos matemáticos, uma página de uma edição da *Scientific American*, uma partitura de John Cage, e uma nota fiscal de uma escultura de Donald Judd.⁷² Todos esses documentos foram reunidos em quatro fichários, em que a primeira folha seria o projeto arquitetônico da galeria e a última seria o manual de instruções de uma máquina de xerox, e dispostos sobre suportes brancos.

⁶⁸ Ver figura 22.

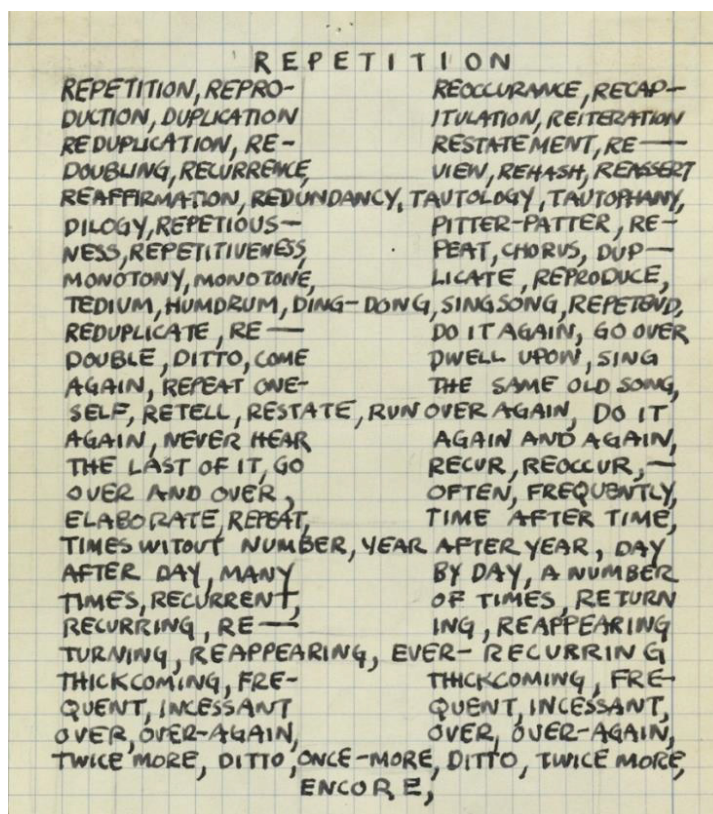
⁶⁹ “[...] the most immediate connection between thinking and making”. (GODFREY, 1998, p. 115, tradução nossa).

⁷⁰ “Drawing here was also closest to writing. As he began planning geometric models or sculptures, his drawings became more like diagrams, often executed on graph paper. Eventually he began to see that, as the simple mathematical forms he was using could be conceived easily in the head, the act of drawing or diagramming was itself the fabrication. Therefore was it really necessary to make the objects?”. (Ibidem, p. 115, tradução nossa).

⁷¹ Ver figuras 20 e 21.

⁷² Cf. GODFREY, 1998, pp. 115-116.

FIGURA 22 - MEL BOCHNER, PORTRAIT OF ROBERT SMITHSON, 1966.



Para além de funcionar como um marco histórico, tal como tentamos nos afastar no início desse capítulo, ou mesmo ao tentarmos caracterizar o fenômeno da Arte Conceitual, já que o próprio Godfrey trata a exposição como “[...] um conveniente divisor de águas para o advento da verdadeira Arte Conceitual”⁷³, o exemplo da exposição de Bochner serve a outros propósitos. De início, permite-nos perceber um outro lugar que passa a ser ocupado pelo espectador, por outro lado, abre espaço para considerarmos o que Lucy Lippard chamou de desmaterialização da arte em 1968, e caracterizou como uma das principais premissas da Arte Conceitual.

Na direção dos dois eventos de 1966 há pouco mencionados, e insistindo em uma demarcação temporal, Lucy Lippard parece contribuir ao publicar, em 1973, uma antologia de artistas, eventos, processos artísticos e bibliografia em torno da Arte Conceitual. *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*⁷⁴ já no título apresenta sua premissa básica e o período sob o qual poderemos também conduzir a continuidade de nossa própria

⁷³ “[...] a convenient landmark for the advent of a truly Conceptual art”. (Ibidem, p. 116, tradução nossa).

⁷⁴ LIPPARD, Lucy, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, 2001.

investigação. Entretanto, alguns anos antes, em 1968, Lippard em colaboração com John Chandler, publicou o artigo *The dematerialization of art*⁷⁵, no qual tentou mostrar como os anos 1960 foram marcados por uma espécie de encruzilhada nas artes visuais. Quando as duas vias que estavam à disposição dos artistas eram a de uma arte como ideia e aquela de uma arte como ação, mas que no fim pareciam apenas duas estradas que nos levariam ao mesmo lugar. Nesse sentido, os autores caracterizam o período como permeado por espírito artístico que colocava o pensamento como centro o processo, e desfocava a objetividade ou materialidade do objeto artístico. Aliás, como consta nos títulos tanto da antologia quanto do artigo, o lugar a ser alcançado tanto por uma via como por outra seria o da desmaterialização.

O texto se caracteriza a um só tempo como uma reflexão teórica e um texto de crítica contemporânea à época em que fora escrito, e identifica uma série de artistas como tendo suas produções sob o escopo da desmaterialização, ou melhor, “[...] que quase totalmente eliminaram o elemento visual físico”⁷⁶ Entre os quais figuravam R. Rauschenberg, Y. Klein, C. Andre, M. Bochner, J. Kosuth, C. Kozlov, On Kawara, Walter de Maria, D. Flavin, entre outros.⁷⁷ O texto de Lippard e Chandler, além de identificar Duchamp como um ponto de partida, e considerar outros elementos rumo à desmaterialização – como o tempo, o serialismo, a linguagem, a sagacidade/humor –, acima de tudo entendeu a produção desses artistas como deslocando o espectador de seu lugar e papel habitual, e marcada por uma crítica aos tradicionais regimes de visualidade, tal como uma das linhagens de negação definidas por Osborne. Desse modo, “[a]rte visual ainda é visual até mesmo quando é invisível ou visionária. A mudança de ênfase da arte como produto para arte como ideia libertou o artista de limitações presentes – tanto econômicas quanto técnicas”⁷⁸.

Revirada pelas experiências conceituais, que já sofriam modificações desde os experimentos minimalistas (colocados pela crítica de Lippard sob o mesmo contexto da desmaterialização em alguns casos), a experiência do espectador é perturbada por demandar mais tempo dedicado e participação por parte desse mesmo observador, e porque tal tempo dedicado parece possuir (psicologicamente, talvez) uma duração muito maior do que aquele destinado a apreciar ou interagir com obras em que todos os dados de visualidade estão prontamente dados.⁷⁹ É justo aqui onde a ideia de uma arte conceitual poderia se integrar com

⁷⁵ LIPPARD, Lucy & CHANDLER, John. *A desmaterialização da arte*, 2013.

⁷⁶ Ibidem, p. 156.

⁷⁷ Ibidem, pp. 156-157.

⁷⁸ Ibidem, p. 160.

⁷⁹ Cf. Ibidem, p. 153.

uma proposta de atividade artística que exige do espectador um papel de intérprete⁸⁰, pelo menos naquela perspectiva de Arthur Danto, como observado no primeiro capítulo, em que o público tem uma observação ativa.

Quer dizer, se nos basearmos na perspectiva do espectador como um observador ativo, que interpreta a estrutura metafórica de uma obra de arte, nada mais adequado que o contexto em que o espectador se tornou um pensador, e em que experimenta um tipo de desconforto intelectual, quase como se fosse um decifrador de arranjos conceituais. Essa atitude em relação ao espectador e ao lugar que o mesmo ocupa em relação à obra, apesar de ser “[...] uma característica crucial da Arte Conceitual”⁸¹, não é uma fenômeno exclusivo desta, já que Stéphane Mallarmé já havia apresentado poemas no final do século XIX que exigiam mais do que a leitura no sentido estrito⁸², só para citar um exemplo. Por outro lado, entendemos que os conceitualismos a partir dos anos 1960 levaram o processo interpretativo a um patamar mais sistemático, sendo que o “[...] ato de ler se tornou não passivo, mas ativo. É uma operação de ratificação e interpretação imediata”⁸³. E “ler” nesse contexto poderia ser substituído por “ver”.

Como arte visual, um trabalho altamente conceitual ainda suporta ou depende daquilo com o que ele parece, mas principalmente tendências rejeitivas [*rejective*, no original] em sua ênfase na singularidade e na autonomia limitaram a quantidade de informação dada e, portanto, a quantidade de análise formal possível. E vêm colocando a crítica e o observador para pensar sobre o que eles veem, em vez de simplesmente enfatizar o impacto formal e emotivo. Prazer intelectual e estético podem fundir-se nessa experiência quando o trabalho é tanto visualmente forte quanto teoricamente complexo.⁸⁴

A hipótese da desmaterialização que Lippard e Chandler apresentam, e segundo os quais é responsável por esse deslocamento no lugar ocupado pelo espectador e também por sua postura, de fato, parece encaixar bem com o tipo de produção a que estamos nos referindo

⁸⁰ Essa ideia de um espectador intérprete ativo da obra de um artista está presente também no texto *O espectador emancipado* de Jacques Rancière, que compõe o primeiro capítulo de uma coletânea homônima. O autor faz um paralelo entre as práticas educacionais e artísticas. Assim, pensa a relação entre o artista e o espectador em analogia com aquela existente entre um estudante e seu professor, sugerindo ultrapassar o que ele chama de lógica do embrutecimento, e substituindo-a por uma lógica da emancipação, em que não haja desigualdade de inteligência. O aprendiz ou espectador atuariam como intérpretes de signos que envolvem não apenas uma lógica transmissionista, mas uma construção autônoma de sentidos. Cf. RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*, 2014.

⁸¹ “[...] a crucial characteristic of Conceptual art”. (GODFREY, 1998, p. 114, tradução nossa).

⁸² Cf. Ibidem, p. 143.

⁸³ “[...] act of reading becomes not passive, but active. It is an operation of immediate enactment and interpretation.” (Ibidem, p. 143, tradução nossa).

⁸⁴ LIPPARD & CHANDLER, 2013, p. 164.

sempre que falamos de Arte Conceitual. Como afirma Danto, a partir dos movimentos conceituais do anos 1960, “[...] não mais se exigia que houvesse um objeto material (um ‘artefato’?), nem era necessário, caso existisse de fato um objeto, que ele tivesse sido feito pelo artista”.⁸⁵ Entretanto, a mesma noção de desmaterialização nos parece ingênua caso desloquemos nosso olhar, visto que apesar de darem atenção ao conceito ou ideia que subjaz à obra, e não mais ao *medium* ou características formais, os artistas conceituais não deixaram de recorrer totalmente a certos materiais. Se por um lado objetos não eram fabricados e telas não eram, necessariamente, pintadas, por outro lado, fotografias, esboços, projetos, textos, papéis, lâmpadas e arames compunham materialmente os trabalhos. Talvez, em 1968, quando da publicação de seu artigo com John Chandler, Lucy Lippard não tivesse ainda em vista quão problemática é sua definição, mas em 1973, data do lançamento de sua antologia, a autora apresenta uma visão mais crítica já em seu prefácio, sugerindo alguma imprecisão do termo.

[D]esde que escrevi pela primeira vez sobre o assunto, em 1967, muitas vezes me foi dito que a desmaterialização é um termo impreciso, que um pedaço de papel ou uma fotografia é um objeto, ou “material”, tanto quanto uma tonelada de chumbo. Admitido. Mas, por falta de um termo melhor, continuei a me referir a um processo de desmaterialização, ou a um desfoque dos aspectos materiais (singularidade, permanência, atratividade decorativa).⁸⁶

Nesse sentido, vale mencionar algumas críticas que o termo “desmaterialização” sofreu, como na resenha feita por Mel Bochner do livro *Six Years*, em 1973, publicada nas páginas da *Artforum*⁸⁷, ou na excessivamente didática carta endereçada a Lippard pelo grupo Art & Language sobre o artigo de 1968. Em tal carta, que teve um trecho inserido pela própria Lippard em seu livro, os autores explicaram as supostas implicações científicas e falácias envolvidas no uso do termo “desmaterialização”. Começando a carta afirmando que quase todos os exemplos dados por Lippard de obra de arte em seu artigo são ainda assim *objetos* artísticos. “Eles podem não ser um objeto de arte como o conhecemos em seu estado de matéria tradicional, mas, no entanto, são matéria em uma de suas formas: estado sólido, gasoso e

⁸⁵ DANTO, 2015, p. 26.

⁸⁶ “[S]ince I first wrote on the subject in 1967, it was often been pointed out to me that dematerialization is an inaccurate term, that a piece of paper or a photograph is as much an object, or as “material”, as a ton of lead. Granted. But for lack of a better term I have continued to refer to a process of dematerialization, or a deemphasis on material aspects (uniqueness, permanence, decorative attractiveness).” (LIPPARD, 2001, p. 05, tradução nossa).

⁸⁷ Cf. BOCHNER, Mel. “Book Review”, *Artforum* 11, no. 10 (June 1973): 74-75.

líquido”.⁸⁸ Contudo, apesar da querela envolvendo o termo, assim como Danto o fez na citação que há pouco mencionamos, podemos entender e atribuir um uso não literal ao mesmo, e tomá-lo como remetendo ao fim do monopólio do aspecto material de uma obra como elemento essencial e caracterizador de sua identidade. A materialização/materialidade do objeto deixou de ser um requisito fundamental para a *poiesis* artística. Essa produção deixou de ser material, ou caso incorporássemos o espírito conceitual, poderíamos mesmo dizer que sua produção nunca foi material em sua essência. De todo modo, em 1997, no ensaio de abertura da edição de *Six Years*, intitulado *Escape Attempts*, Lippard afirma que a expressão Arte Conceitual “[...] significa uma obra em que a ideia vem em primeiro lugar e a forma material é secundária, leve, efêmera, barata, desprezível e/ou desmaterializada”⁸⁹. Adicionando o dispositivo disjuntivo “ou” ao elencar algumas propriedades da Arte Conceitual, não dando mais todo o foco à noção de desmaterialização, mas agregando outras qualidades presentes às produções conceituais dos anos 1960. Esse mesmo ensaio de abertura já fora publicado antes, em 1995, no catálogo da exposição retrospectiva *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, que aconteceu no *Museum of Contemporary Art*, em Los Angeles.

Merece destaque ainda o fato de que o período de dez anos compreendido pela retrospectiva *Reconsidering the Object of Art* quase coincide com o período mencionado no título da antologia de Lippard, que ela localiza entre 1966 e 1972. É quase um lugar comum recorrer aos anos de 1965 e 1966, entre os historiadores, para demarcar um ponto de partida para a Arte Conceitual, para mais uma vez falar de marcos históricos sem necessariamente adotá-los. A própria Lucy Lippard refere-se a algumas das exposições organizadas por ela a partir de 1966, sendo que a primeira é exatamente desse ano, na *Fischbach Gallery*, sob o título de *Eccentric Abstraction*, além da série de quatro exposições, entre 1969 e 1970, nas quais a autora aplicou ou incorporou alguns aspectos da Arte Conceitual.⁹⁰ É interessante observar também o fato de que nenhuma das quatro principais exposições entre Estados Unidos e Europa, em 1969, fez uso do termo Arte Conceitual, entre as quais: aquela que é normalmente considerada a primeira exposição de Arte Conceitual, sob a curadoria de Seth Siegelaub, normalmente referenciada por sua data de realização *January 5-31, 1969*; a exposição de Harald Szeemann realizada em Berna, na Suíça, sob o título *When Attitudes Become Form*; uma das

⁸⁸ “They may not be an art-object as we know it in its traditional matter-state, but they are nevertheless matter in one of its forms, either solid-state, gas-state, liquid-state”. (ART & LANGUAGE. “Letter to Lucy R Lippard and John Chandler concerning the Article ‘The Dematerialization of Art’”, 1968, p. 43, tradução nossa).

⁸⁹ “[...] means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or ‘dematerialized’.” (LIPPARD, 2001, p. vii, tradução nossa).

⁹⁰ Cf. *Ibidem*, pp. x-xi.

exposições de Lucy Lippard da série de quatro, especificamente aquela realizada no *Seattle Art Museum*, que assim como as outras três exposições tinha como título o número de habitantes de cada cidade em que era realizada, e no caso de Seattle, 557.087; e, a pequena exposição realizada em Leverkusen, na Alemanha, intitulada *Konzeption-Conception*.⁹¹

As duas primeiras exposições que abraçaram o termo “arte conceitual” ocorreram na primavera e no verão de 1970, em Nova York e Turim, respectivamente: “*Conceptual Art, Conceptual Aspects*” – uma mostra de trabalhos principalmente de base linguística sobre papel - no New York Cultural Center e “*Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*”, organizada por Germano Celant, o criador do termo “Arte Povera”.⁹²

Essa dificuldade em assumir uma nomenclatura nas exposições certamente tinha a ver com a pluralidade de definições que andavam em voga na segunda metade da década de 1960, já que é comum colocar ao lado da definição de Arte Conceitual baseada na noção de desmaterialização pelo menos outras duas, a de Joseph Kosuth, que de alguma maneira se aproximava da concepção de Lippard, e a de Sol LeWitt. Ambos os autores apresentando suas definições em textos publicados em revistas de arte no final da década de 1960. Kosuth publica em três partes, entre outubro e dezembro de 1969, na *Studio International*, o seu ensaio *Art After Philosophy* [A arte depois da filosofia]. LeWitt, por sua vez, publica seus *Paragraphs on Conceptual Art* [Parágrafos sobre arte conceitual], em junho de 1967, na *Artforum*. Nesse panorama plural de definições sobre Arte Conceitual, tem sido um lugar comum atribuir a LeWitt o “[...] primeiro uso amplamente reconhecido do termo”⁹³, ao colocar o seguinte: “Vou me referir ao tipo de arte em que estou envolvido como Arte Conceitual. Na Arte Conceitual, a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra”⁹⁴.

LeWitt não foi o primeiro a caracterizar obras de arte como “conceituais”. O termo havia sido usado de maneira solta e descritiva por vários anos. Lucy Lippard escreveu sobre “extremismo conceitual” como uma característica da arte do dia em uma resenha sobre Carl Andre, em setembro de 1965; e Barbara Rose descrevera o trabalho de Kenneth Noland e Ellsworth Kelly (paradigmas de Greenberg da “abstração pós-

⁹¹ Cf. GODFREY, 2002, p. 17.

⁹² “The first two exhibitions to embrace the term ‘conceptual art’ took place in the spring and summer of 1970 in New York and Turin respectively: ‘Conceptual Art, Conceptual Aspects’ – a show of mostly language-based work on paper – at the New York Cultural Center and ‘Conceptual Art, Arte Povera, Land Art’ organized by Germano Celant, the originator of the term ‘Arte Povera’.” (Ibidem, p. 17, tradução nossa).

⁹³ “[...] first widely acknowledged use of the term”. (Ibidem, p. 12, tradução nossa).

⁹⁴ LEWITT, Sol. *Parágrafos sobre arte conceitual*, 2014a, p. 176.

pictórica”) como “pinturas conceituais”. No entanto, foi com os “Parágrafos” de LeWitt que o termo foi usado pela primeira vez sistematicamente para identificar um tipo distinto de arte.⁹⁵

Antes de nos determos na definição apresentada por Kosuth, podemos antecipar um ponto em comum entre esses três autores, a saber, o fato de que seus três respectivos textos nos quais encontramos suas primeiras menções ao termo “Arte Conceitual” terem sido publicados em três periódicos sobre arte: *Art International* (Lippard), *Studio International* (Kosuth), *Artforum* (LeWitt). Principalmente, nos casos de Kosuth e LeWitt que, além de apresentarem uma reflexão, desenvolveram uma produção conceitual, esses escritos entram dentro do panorama a que nos referimos desde o início desta investigação, o da multiplicação de escritos de artista na década de 1960 e 1970, e a importância desses textos no acesso ao significado das obras. Parece que havia um espírito muito mais teórico na geração que se apresentava no cenário pós-greenberguiano da arte, e isso poderia ser justificado tanto pela inédita formação acadêmica dos artistas, que se encontravam no contexto nova-iorquino, quanto pela necessidade de superar o próprio greenberguianismo. Já no contexto do Minimalismo, como movimento mais próximo da Arte Conceitual, é comum encontrarmos artistas que escreveram “[...] por algum tempo sobre arte: Donald Judd vinha fazendo isso desde 1959, enquanto Mel Bochner e Dan Graham foram conhecidos primeiro como escritores do que como artistas”.⁹⁶

Uma das coisas sobre as quais frequentemente especulávamos no final dos anos 1960 foi o papel das revistas de arte. Em uma era de projetos propostos, trabalhos de foto-texto e livros de artistas, o periódico poderia ser o veículo ideal para a arte em si mesma, e não apenas para comentários de reprodução e promoção.⁹⁷

Essa proliferação de revistas de arte e o papel que desempenharam parece se inserir em um cenário mais amplo que envolve um desenvolvimento histórico do comentário sobre

⁹⁵ “LeWitt was not the first to characterize works of art as ‘conceptual’. The term had been used in a loose, descriptive manner for a number of years. Lucy Lippard had written of ‘conceptual extremism’ as a characteristic of the art of the day in a review of Carl Andre in September 1965; and Barbara Rose had described the work of Kenneth Noland and Ellsworth Kelly (Greenberg’s paradigms of ‘post-painterly abstraction’) as ‘conceptual paintings’. However, it was with LeWitt’s ‘Paragraphs’ that the term was first used systematically to identify a distinct kind of art.” (OSBORNE, 2002, p. 25, tradução nossa).

⁹⁶ “[...] for some time about art: Donald Judd had been doing so since 1959, while Mel Bochner and Dan Graham were first known as writers rather than artists”. (GODFREY, 1998, p. 109, tradução nossa).

⁹⁷ “One of the things we often speculated about in the late sixties was the role of the art magazines. In an era of proposed projects, photo-text works, and artists’ books, the periodical could be the ideal vehicle for art itself rather than merely for reproduction commentary, and promotion.” (LIPPARD, 2001, p. xviii, tradução nossa).

arte, e em um cenário mais pontual dos escritos de artista. Hans Belting coloca que a relação existente entre uma obra de arte e o comentário sobre ela se deslocou de dois modos, e que a entrada em cena dos artistas conceitualistas, e a redução de toda arte anterior a algum tipo de formalismo, é apenas um segundo modo ou momento desse deslocamento entre obra e comentário. Em um primeiro momento essa mudança se fundamenta em algo que já suspeitávamos e mencionamos há pouco, a formação teórica que os artistas passaram a ter, e em alguns casos a formação acadêmica, e o paradigma mais uma vez é Marcel Duchamp, “[...] que refletia sua obra em textos que logo não podiam mais ser diferenciados dela e produziram mais quebra-cabeças do que a própria obra”⁹⁸. Embora, não exclusivamente, pois do início do século XX também são todos aqueles manifestos que tentaram defender uma poética específica. Assim, o contexto do qual tratamos é marcado por uma tensão quanto à autoridade sobre a narrativa que ampara as produções artísticas. Pois, se de um lado os críticos de arte desde o Modernismo se estabeleceram como capazes de organizar tal narrativa, por outro lado, os artistas vêm abrindo espaços a partir de sua própria perspectiva para assumir uma espécie de protagonismo sobre o discurso em torno de suas próprias produções.

O comportamento dos críticos de arte no período moderno parece ter confirmado isto de maneira quase assustadora, pois seus endossos foram o mesmo que autos-de-fê, talvez um significado alternativo para ‘manifesto’, com a implicação adicional de que quem quer que não dê sua adesão deve ser esmagado, como herege. [...] A maior parte das revistas de arte influentes – *Artforum*, *October*, *The New Criterion* – consiste em uma profusão de manifestos publicados em série, que dividem o mundo da arte em arte que importa e as demais.⁹⁹

Voltando ao caso da Arte Conceitual, o ápice do comentário conceitualista se deu quando o grupo *Art & Language*, no editorial da revista *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*¹⁰⁰, em 1969, colocou “[...] a questão sobre o pertencimento ou não do próprio editorial ‘à categoria de obra de arte’ se apenas se ampliasse o conceito de arte e se expusesse certa vez o texto numa galeria”¹⁰¹. A sugestão do grupo – composto por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell –, de ver o texto-comentário como obra de arte, por meio de seu primeiro editorial da revista, parecia ser uma radicalização com alguma hereditariedade na história da arte. O que parece natural diante do fato de que não se tratava

⁹⁸ BELTING, 2014, p. 54.

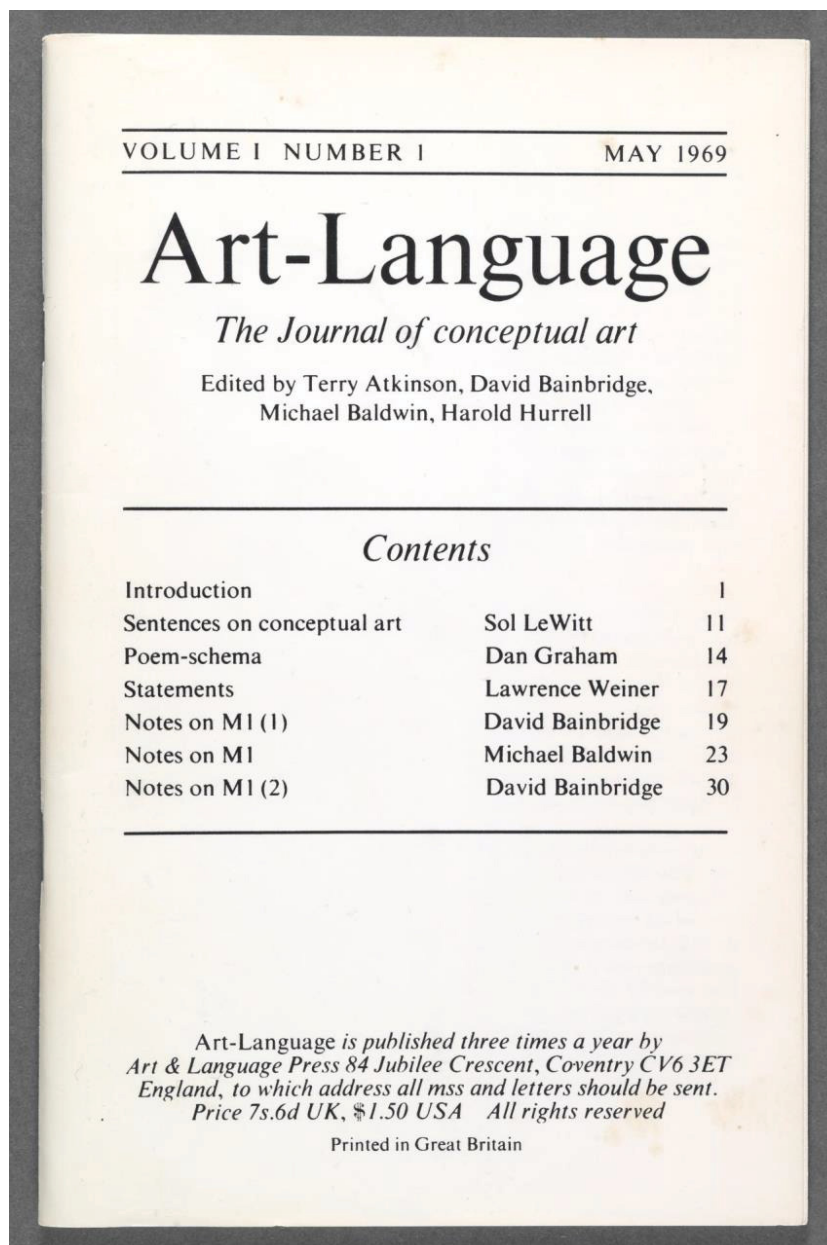
⁹⁹ DANTO, 2010, pp. 32-33.

¹⁰⁰ Ver figura 23.

¹⁰¹ BELTING, 2014, p. 55.

mais de um artista publicando um texto-comentário sobre sua produção, mas de um grupo de artistas que criou seu próprio veículo de comunicação.

FIGURA 23 – CAPA DA ART-LANGUAGE, THE JOURNAL OF CONCEPTUAL ART, 1969.



Assim, resgatando a crítica que fizemos no primeiro capítulo sobre a tese de Danto acerca do fim dos manifestos ou fim da era dos manifestos, podemos nos alinhar com Noël Carroll, quando este afirma que os movimentos de vanguarda colocam problemas ou lidam com

os mesmos tanto de uma perspectiva verbal quanto não verbal¹⁰², e esses dois modos de atuação parecem que se tornaram cada vez mais complementares se entendermos a história da arte como uma narrativa caminhando para um determinado *télos*. Se a obra pintada ou modelada sempre foi lugar de teoria¹⁰³, a proximidade e o tratamento que a arte deu à palavra, à linguagem, ao longo do século XX, mostrou que o artista poderia investir discursivamente nessa narrativa teórica. Nesse sentido, até corroboramos a tese do fim da arte como fim da história da arte, combinando Danto e Belting, mas pendemos para o lado de Belting ao apoiarmos que esse fim significa o fim não de todas as narrativas mestras, mas o fim de uma história da arte em um enquadramento pontual¹⁰⁴, e o alargamento do campo para a atuação de uma história *menor* construída em alguma medida por artistas¹⁰⁵, como é o caso de Joseph Kosuth e do grupo *Art & Language*, que trataremos logo após fazermos um breve parêntese sobre o papel dos escritos de artista e das revistas de arte entre as décadas de 1960 e 1970.

3.3 AS REVISTAS DE ARTE DOS ANOS 1960 E 1970 COMO ESPAÇO DE LEGITIMAÇÃO ARTÍSTICA

Por mais que nossa atenção esteja direcionada nesta pesquisa a escritos de artistas da Arte Conceitual nos anos 1960 e 1970, já na Introdução fizemos uma genealogia em torno da ideia de manifesto, desde seus usos político-institucionais no século XVI, passando pelo novo status que o Manifesto Comunista deu ao gênero no XIX, até os usos atribuídos pelas vanguardas artísticas no início do século XX. Tendo isso em vista, entendemos que manifestos artísticos, os quais alcançaram seu lugar de maior brilho nas artes entre o final do século XIX e as três primeiras décadas do século XX, caracterizam-se como mais uma manifestação da pluralidade que são aquilo que chamamos genericamente de escritos de artista. Podendo estes últimos se caracterizar em um amplo espectro que envolve notas autobiográficas, resenhas críticas de exposições (como o texto de Mel Bochner sobre a exposição *Primary Structures*), registros em diários, cartas, resenhas de livros e mesmo livros de artista e todos seus subgêneros envolvidos, etc. Sem contar que a história de escritos de artistas pode ser remontada a autores, por exemplo, do século XVIII, como Denis Diderot, autor que transitou entre a filosofia, a

¹⁰² Cf. CARROLL, Noël. *Avant-Garde Art and the Problem of Theory*, 1995.

¹⁰³ Cf. BELTING, 2014, pp. 274-275.

¹⁰⁴ Cf. BELTING, 2014, p. 35.

¹⁰⁵ “As teorias dos artistas ocuparam o lugar da antiga teoria da arte. Onde falta uma teoria geral da arte, ali os artistas reservaram-se o direito a uma teoria pessoal que expressam em sua obra”. (Ibidem, p. 43).

crítica, a literatura, a poética e o teatro, borrando as fronteiras entre tais gêneros, ou mesmo antes, como o *Tratado sobre a pintura* de Leonardo da Vinci, na Renascença.

É revelador, então, que quando surgiram as primeiras revistas dedicadas exclusivamente à arte, primeiro na Alemanha e depois na Europa e nos Estados Unidos, elas eram em grande parte patrocinadas pelas próprias academias de arte, e estavam mais interessadas pelas notícias, informações e divulgação, do que por comentário crítico. Periódicos de arte durante o século XIX seguiram amplamente esse modelo de uma imprensa sancionada pela academia. Eles variaram entre revistas antiquárias e históricas de arte acadêmica àquelas destinadas a um público mais geral, contendo artigos sobre história da arte, *expertise*, estética e as biografias de artistas, bem como comentários de exposições, notícias e obituários. Enquanto um punhado das primeiras revistas de arte se destacou como importantes veículos críticos – entre os quais, o *Propyläen* de Johan Wolfgang von Goethe (1798-1800); a revista parisiense *L'Artiste* (1831-1904), que publicou escritores como Charles Baudelaire e Honoré de Balzac; a revista americana pré-rafaelita *The Crayon* (1855-1861), que publicou John Ruskin e Henry James; e revistas de art nouveau, como a *The Studio* (1893), sediada em Londres, e a *Pan* (1895-190), sediada em Berlim – estas revistas eram a exceção e não a regra.¹⁰⁶

No entanto, uma das premissas das quais partimos é que a assimilação dos manifestos pelo mundo da arte não simplesmente modificou o uso desses escritos, mas potencializou o papel desempenhado pelos escritos de artista, como o lugar de destaque tanto na Arte Conceitual como no Minimalismo podem atestar. Especificamente, escritos de artista sobre suas próprias produções. Porque se os manifestos artísticos foram utilizados desde o final do século XIX por artistas e literatos como uma maneira de recuperar a auréola que o poeta deixara cair no poema de Baudelaire, segundo Luca Somigli¹⁰⁷, essa forma de resgatar a legitimidade do artista também continuaria a ser explorada nos escritos que exercem uma função de manifesto, ou pelo menos apresentam uma estrutura de funcionamento similar, da

¹⁰⁶ “It is telling, then, that when the first magazines devoted solely to art did arise, first in Germany and then throughout Europe and the United States, they were largely sponsored by art academies themselves, and were concerned with news, information, and promotion rather than critical commentary. Art periodicals during the nineteenth century largely followed this model of the academy-sanctioned press. They ranged from scholarly art historical and antiquarian journals to those addressed to a more general public, containing articles on art history, connoisseurship, aesthetics, and the biographies of artists, as well as exhibition reviews, news, and obituaries. While a handful of early art magazines stood out as important critical vehicles – among them Johan Wolfgang von Goethe's *Propyläen* (1798-1800); the Parisian magazine *L'Artiste* (1831-1904), which published writers such as Charles Baudelaire and Honoré de Balzac; the American Pre-Raphaelite magazine *The Crayon* (1855-1861), which published John Ruskin and Henry James; and art nouveau magazines such as the London-based *The Studio* (1893) and the Berlin-based *Pan* (1895-190) – these were the exception rather than the rule.” (ALLEN, Gwen. *Artists' magazines an alternative space for art*, 2011, p. 17, tradução nossa).

¹⁰⁷ “In other words, it is precisely through manifestoes that avant-garde artists and writers confront their audience with the problem of loss of the halo and attempt to articulate new strategies of legitimation of their activities”. (SOMIGLI, 2014, pp. 20-21).

segunda metade do século XX. Essa é a principal conexão que percebemos entre o que foram e continuam a ser os manifestos artísticos e os escritos que não se assumem como tal, explicitamente, tal como os textos de Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Mel Bochner, *Art & Language*, entre outros, podem servir de exemplo.

Assim, certos produtos culturais e certos atos são interpretados como manifestos não em virtude de quaisquer homologias estruturais que possam ligá-los, como objetos semióticos, a manifestos escritos, mas sim porque tais textos escritos ou proclamações, por um lado, e pinturas, composições de jazz, obras literárias, ou mesmo ações terroristas, por outro, performam [*perform*] uma função semelhante. A dimensão *manifestaire* de tais “textos” não pode ser determinada isoladamente, mas apenas em termos da relação que eles estabelecem com sua audiência: estamos, em outras palavras, na presença do que Paolo Bagni chamou de “o caráter *relacional* do conceito de gênero” (102) – ou seja, a inscrição do processo de atribuição de gênero no processo mais amplo de recepção da obra, que a situa em relação aos demais produtos textuais que formam a tradição.¹⁰⁸

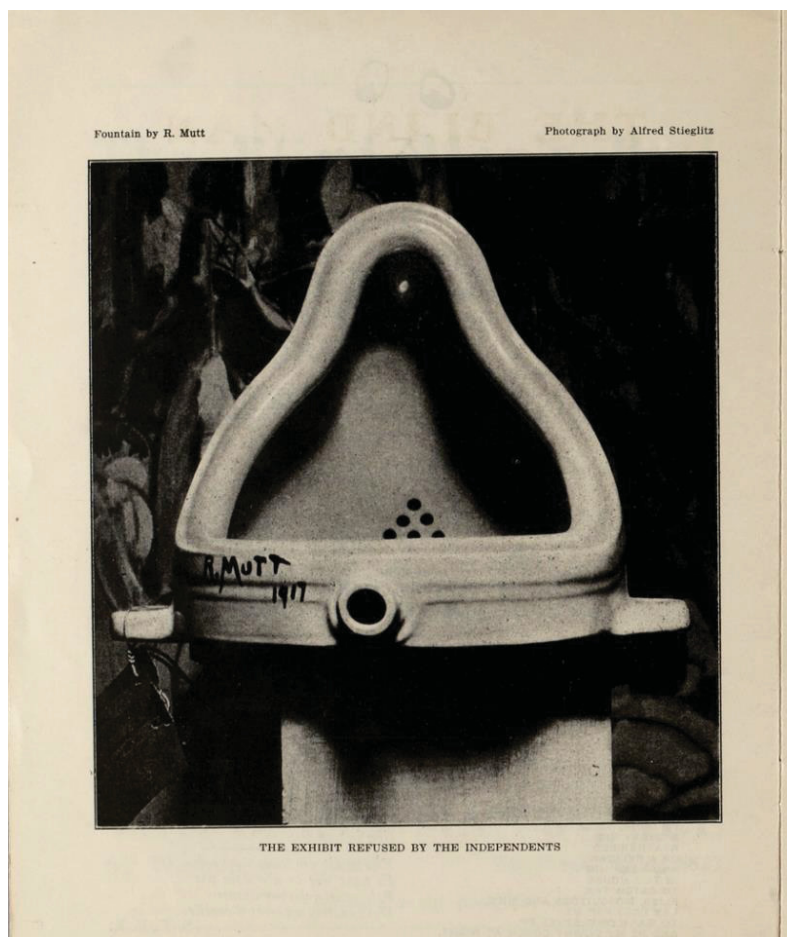
Se bem que escritos do tipo que temos em mente não precisam ser chamados de manifestos, nem estar fora do contexto das vanguardas históricas para apresentarem o efeito de “legitimar o lugar de obra de arte” do trabalho que está sendo proposto por um determinado artista, e um exemplo disso é o breve texto que Marcel Duchamp lançou em 1917. Como apontamos, além de ser tacitamente conhecido, Duchamp propõe como obra à primeira exibição anual da Sociedade dos Artistas Independentes o readymade *Fountain*, em 1917, assinando um urinol como R. Mutt, que acaba por ser inicialmente rejeitada. No entanto, de modo a protestar sua rejeição, dar alguma repercussão ao seu caso e tornar sua obra bem conhecida para além do júri da exposição, Duchamp publica um pequeno comentário intitulado *The Richard Mutt Case*, na segunda e última edição do periódico *The Blind Man*, o qual era editado pelo próprio Duchamp e lançado em colaboração com Beatrice Wood e Henri-Pierre Roché. Além do seu texto, no qual afirma que “[s]e o senhor Mutt com suas próprias mãos fez ou não a fonte não tem importância. Ele a ESCOLHEU”¹⁰⁹, ainda na mesma edição, são publicados uma fotografia

¹⁰⁸ “Thus, certain cultural products and certain acts are interpreted as manifestoes not by virtue of any structural homologies that may link them, as semiotic objects, to written manifestoes, but rather because these written texts or proclamations on the one hand, and paintings, jazz compositions, literary works, or even terrorist actions on the other perform a similar function. The *manifestaire* dimension of any such ‘texts’ cannot be determined in isolation but only in terms of the relationship they establish with their audience: we are, in other words, in the presence of what Paolo Bagni has called ‘the *relational* character of the concept of genre’ (102) – that is, the inscription of the process of genre attribution in the broader process of reception of the work, which situates it in relation to the other textual products that form the tradition.” (SOMIGLI, 2014, pp. 24-25, tradução nossa).

¹⁰⁹ “Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it.” (DUCHAMP, Marcel. *The Richard Mutt Case*, 1917, p. 05, tradução nossa).

da obra tirada por Alfred Stieglitz¹¹⁰ e pelo menos outros dois textos diretamente ligados à questão do senhor Richard Mutt.¹¹¹

FIGURA 24 - PÁGINA 04 DA REVISTA THE BLIND MAN, NO. 02, NOVA YORK, 1917.



Entretanto, apesar de haver certa hereditariedade, alguns autores atestam que “[m]esmo onde a existência de escritos de artistas anteriores aos anos 1960 é reconhecida, seu alcance é subestimado, e é dito que seu caráter e propósito foram fundamentalmente diferentes daqueles assumidos nas décadas do pós-guerra”¹¹². Jeffrey Weiss¹¹³ tem uma visão menos

¹¹⁰ Ver figura 24.

¹¹¹ O breve artigo *Buddha of the Bathroom*, assinado por Louise Norton, e o poema *For Richard Mutt*, assinado por C. Demuth.

¹¹² “Even where the existence of artists’ writings prior to the 1960s is acknowledged, their extent is underestimated, and their character and purpose is said to have been fundamentally different from that which it assumed in the post-war decades.” (GODDARD, Linda. *Artists’ writings: word or image?*, 2012, 411, tradução nossa).

¹¹³ WEISS, Jeffrey. *Language in the vicinity of art*, 2004.

entusiástica acerca dessa suposta hereditariedade entre os manifestos e os escritos dos anos 1960 e 1970, ao afirmar que a “[...] retórica de protesto é tão velha como a ideia de vanguarda, embora a distinção seja algo difícil de quantificar”.¹¹⁴ De um só golpe o autor se desfaz de dois elementos fundamentais para nossa argumentação, relegando-os à obsolescência, de maneira similar àquela de Arthur Danto, quando fala sobre o fim da era dos manifestos. Para Weiss, a principal diferença do que chama de novos escritos para os manifestos, é que aqueles são mais “[...] didáticos e teoricamente conscientes, e o nível de energia [...] peculiarmente intenso”¹¹⁵. Entretanto, apesar de concordarmos com o didatismo de boa parte desses escritos, apesar de que isso pode estar atrelado mais à formação acadêmica recebida por tais artistas, Weiss ainda pondera, ao evocar o texto de Robert Smithson, *A museum of language in the vicinity art*¹¹⁶, escrito em 1968, na *Art International*, ao afirmar que tais “[...] escritos são compostos de construções e dispositivos retóricos mais do que por verdades presumidas”¹¹⁷. Assim, como mecanismos retóricos tendem a ser uma das principais características dos manifestos artísticos, voltamos a afirmar a linhagem entre estes e seus irmãos mais novos, os escritos da segunda metade do século XX, além de afirmarmos que não há outro lugar em que a dimensão política e artística das primeiras vanguardas voltou a se mostrar presente que não seja no resgate realizado pelos próprios artistas da função social de seus escritos.

Novos manifestos e novas versões de antigos manifestos mais uma vez povoavam periódicos, revistas e *outdoors*, e alguns deles ainda exigiam, de uma maneira marxista, uma nova poesia da revolução. Manifestos artísticos, manifestos políticos e, mais importante, combinações dos dois tipos começaram a surgir em todos os lugares, articulando dissenso, acusação e resistência. Pequenos grupos locais exigiam ser ouvidos e logo começaram a formar associações e redes de trabalho através das fronteiras nacionais. Os anos sessenta e início dos anos setenta testemunharam não apenas um aumento quantitativo, mas também uma mudança qualitativa em relação ao manifesto. Embora muitos escritores de manifestos buscassem orientação nas vanguardas do início do século XX, bem como nos manifestos políticos do século XIX, eles reconheceram que a nova poesia da revolução não poderia simplesmente confiar em seu passado e que novas formas precisavam ser inventadas para enfrentar os desafios do seu próprio tempo.¹¹⁸

¹¹⁴ “protest rhetoric is as old as the idea of the avant-garde, although the distinction is somewhat difficult to quantify.” (Ibidem, p. 214, tradução nossa).

¹¹⁵ “[...] didactic and theoretically aware, and the energy level [...] peculiarly intense.” (Ibidem, p. 214, tradução nossa).

¹¹⁶ SMITHSON, Robert. “A museum of language in the vicinity art” In: FLAM, Jack. *Robert Smithson: the collected writings*, 1996.

¹¹⁷ “[...] writings are composed of rhetorical devices and constructions rather than presumed truths”. (WEISS, 2004, p. 214, tradução nossa).

¹¹⁸ “New manifestos and new versions of older manifestos once more populated journals, magazines, and billboards, and some of them even demanded, in a Marxian manner, a new poetry of the revolution. Art manifestos, political manifestos, and, most importantly, combinations of the two began to spring up everywhere, articulating

Para James Meyer existe uma distância considerável entre a natureza dos escritos dos anos 1960 e 1970 e daqueles escritos artísticos das vanguardas históricas e mesmo do expressionismo abstrato¹¹⁹. Segundo Meyer, existe uma natureza paradigmática nos novos escritos. “Escrever não parecia mais uma atividade auxiliar, ou mesmo uma obrigação para um artista, como às vezes pareceu durante o auge do expressionismo abstrato. Escrever foi considerado uma prática significativa por seu próprio direito”.¹²⁰ Em nossa perspectiva, sustentamos a excepcionalidade dos anos 1960, além da hereditariedade entre as primeiras vanguardas e o neovanguardismo, apesar de não entendermos os escritos da primeira metade do século XX como completamente secundários, como tentamos mostrar com a publicação de Duchamp em *The Blind Man*. Tal qual Linda Goddard, que não nega “[...] que nos anos 60 o ‘texto’ adquiriu o status de ‘arte’ em um grau sem precedentes (e de maneira distinta de sua presença anterior na imagem, ou em suas fronteiras, ou na forma híbrida do livro de artista).”¹²¹

Excepcionalidade que é defendida também por Germano Celant, em *Book as artwork 1960/1972*, uma antologia de livros de artista escrita na década de setenta e que fora publicada inicialmente como um artigo em italiano no primeiro número do periódico DATA, em 1971. No livro, Celant reitera muitas das coisas que já tratamos nesse trabalho, como o fato de que a partir dos anos 1960 obras de arte não podem mais ser identificadas, exclusivamente, por análises tradicionais a partir de conteúdos perceptuais, mas exige uma interpretação especializada, e mesmo filosófica; ou que os “meios de comunicação de massa reduziram a imagem a um signo insignificante, e substituiu um signo por seu próprio significado, mental ou

dissent, accusation, and resistance. Small, local groups demanded to be heard and soon began to form associations and networks across national borders. The sixties and early seventies witnessed not only a quantitative rise but also a qualitative change with respect to the manifesto. Even though many writers of manifestos looked for guidance to the avant-gardes of the early twentieth century as well as to the political manifestos of the nineteenth, they recognized that the new poetry of the revolution could not simply rely on its past and that new forms needed to be invented to meet the challenges of their own time. The second wave of a manifesto-driven vanguard was holding Western societies in thrall.” (PUCHNER, 2006, p. 212, tradução nossa).

¹¹⁹ “As Yve-Alain Bois observes, prior to the 1960s Barnett Newman — who had established a reputation as a critic before exhibiting his paintings — was also a target for those who disapproved of a mixing of spheres. In an early review of paintings by Roger Fry, Newman expressed frustration at the prejudice affecting those who worked in more than one medium, observing that ‘The reputation [...] of Mr. Roger Fry as critic has proved unfortunate for Roger Fry the artist’: it is because of his ‘keen critical ability’, Newman surmises, that *Fry’s paintings are reduced by his detractors to ‘an expression of his own pet theories’*.” (GODDARD, 2012, pp. 411-412, grifo nosso).

¹²⁰ “Writing no longer seemed an ancillary activity, or even a liability for an artist, as it sometimes seemed during the heyday of abstract expressionism [...]; it was considered a significant practice in its own right”. (MEYER, James. “Carl Andre, Writer” In: ANDRE, Carl. *Cuts: texts 1959-2004*, 2005, p. 01, tradução nossa).

¹²¹ “[...] that in the 1960s ‘text’ acquired the status of ‘art’ to an unprecedented degree (and in a manner distinct from its previous presence in, or at the borders of, the image, or in the hybrid form of the artist’s book).” (GODDARD, 2012, p. 411, tradução nossa).

físico, que deveria ser lido como o próprio signo”¹²²; ou ainda, quando reconhece o ano de 1966 como um marco paradigmático para o reconhecimento da linguagem falada ou escrita como uma parte fundamental da obra¹²³, ano indicado igualmente pelo livro de Lucy Lippard, *Six Years*. De modo que “1966 foi, portanto, o ano em que sistemas de lógica e processo artístico começam a se definir através da linguagem escrita e publicada de livros e outras publicações.”¹²⁴

Claramente, a importância do texto se desenvolveu em paralelo com a crescente atenção a todos os meios capazes de transmitir o texto. Isso resultou em várias publicações, livros e manifestos criados como obras de arte de 1966 a 1967. Em 1967, eles se tornaram um material comum a todos os artistas.¹²⁵

A argumentação de Celant, obviamente, se concentra no caso dos livros que se inserem tanto como obras de arte como complementos de determinadas obras, mas ao mesmo tempo não deixa de mencionar manifestos e outras publicações, em um sentido bem genérico, que poderíamos destrinchar em periódicos, jornais, revistas e zines. Essa generalidade ao falar de periódicos ou o que chamamos de revistas de artista, ou mesmo quando falamos de livros de artista, é detalhada por Duncan Chappell¹²⁶, em *Typologising the artist's books*. Nesse artigo, o autor mapeia 29 verbetes relacionados aos livros de artista (*artist's books* ou *livre d'artiste*, que para alguns autores ainda que sejam equivalentes tradutórios, se referem a coisas distintas¹²⁷) e a outros subgêneros de artes livrescas (*book arts*). O objetivo de Chappell é o de esclarecer o que pra ele aparece como uma proliferação de terminologias e tipologias que se mostram “confusas, embaçadas e disputadas”.

Dentro da tipologia apresentada por Chappell, chama nossa atenção aquela das *artist's magazines*, que podemos traduzir por *revistas de artista*, que se distingue dos livros de artista principalmente por nascerem com o propósito de terem mais de uma edição, apesar de

¹²² “Mass media reduced the image to an insignificant sign, and substituted a sign with its own meaning, mental or physical, which was to be read as the sign itself.” (CELANT, Germano. *Book as artwork 1960/1972*, 1972, p. 15, tradução nossa).

¹²³ Cf. CELANT, 1972, pp. 27-28.

¹²⁴ “1966 was therefore the year in which systems of logic and artistic process begin to define themselves through the written and published language of books and other publications.” (Ibidem, p. 28, tradução nossa).

¹²⁵ “Clearly, the importance of text developed in parallel with increased attention to all media capable of conveying text. This resulted in various publications, books, and manifestos created as artworks from 1966 to ‘67. By 1967 they had become a material common to all artists.” (Ibidem, p. 29, tradução nossa).

¹²⁶ CHAPPELL, Duncan. *Typologising the artist's books*, 2003.

¹²⁷ Cf. Ibidem, p. 16.

que muitas vezes não passam de dois números, novamente, como o caso de *The Blind Man*. Tais revistas ou periódicos de artista (*artists' periodicals*), como nomeia Howardena Pindell, ocupam um lugar de destaque, no papel que os escritos de artista tendem a desempenhar, porque segundo Pindell, “[...] periódicos de artistas frequentemente continuam a ser um meio de interação social, e mesmo, em muitos casos, de testar alianças”.¹²⁸ O que, aliado ao caráter coletivo de muitos desses periódicos, nos permite afirmar que os escritos de artistas assumem ao mesmo tempo um caráter individual e coletivo, que põe em xeque a apressada tendência em querer contrastar o caráter necessariamente coletivo dos manifestos artísticos das vanguardas históricas com uma suposta individualidade na voz dos escritos de artistas da segunda metade do século XX. Quer dizer, os escritos podem até ter aberto mão de uma chancela de um determinado grupo de artistas que compartilham de um mesmo ideal ou programa artístico, mas agora eles têm à sua disposição espaços coletivos dedicados exclusivamente para o discurso do artista. Publicações que muitas vezes estão sob a editoração dos próprios artistas.

Nesse sentido, essa espécie de publicação, “[...] no século XX, tornou-se uma forma de telégrafo, produzindo comunicação direta entre artistas”¹²⁹, ao mesmo tempo que dissocia os periódicos de artista daquelas publicações ou periódicos comerciais sobre arte que, segundo a autora, “estão primeiramente destinados a promover ‘a arte como barras de ouro’”.¹³⁰ Sylvie Mokhtari¹³¹ coloca a coisa de uma maneira bem clara ao indicar grupos distintos entre as revistas de arte. De um lado, Mokhtari aponta para revistas já estabelecidas no mercado editorial que sustentam uma atitude mais conservadora em relação a inovações artísticas, tais como “*Art News* (Nova York, 1902), *Arts Review* (Londres, 1949), *Studio International* (Londres, 1893), *Das Kunstwerk* (Baden-Baden, 1946) ou *Bollafiarte* (Turim, 1945)”¹³². De outro lado, elenca revistas mais novas surgidas dentro do espectro dos anos 1960, que serviram de porta-voz a uma arte fora do circuito e do discurso hegemônico e institucionalmente estabelecido, entre as quais se destacam: “*Interfuktionen* [Colônia] e também *Data* (Milão), *Avalanche* (Nova York), *Schmuk* (Surrey), *Left Curve* (San Francisco), *Control Magazine* (Londres), *Woman Art* (Nova York) ou *Art-Rite* (Nova York)”¹³³.

¹²⁸ “[...] artists’ periodicals often continue to be a means of social interaction, again, in many cases, testing alliances”. (PINDELL, Howardena. *Alternative space: artists’ periodicals*, 1977, p. 98, tradução nossa).

¹²⁹ “[...] in the twentieth century has become a form of telegraph, producing direct communication between artists”. (Idem. *Artists’ periodicals: an event for 1984 or page 2001*, 1980, p. 282, tradução nossa).

¹³⁰ “[...] are primarily aimed at promoting ‘art as bullion.’” (Ibidem, p. 282, tradução nossa).

¹³¹ MOKHTARI, Sylvie. *Revistas de Art[istas] dos anos 1968-79*, 2002.

¹³² Ibidem, p. 96.

¹³³ Ibidem, p. 96.

O contexto histórico e político internacional do final dos anos 60 encoraja até 1975-79 a criação de iniciativas mais atípicas (com tiragens oscilando entre 20.000 e 300 exemplares), mas também menos dependentes da economia. Trata-se de *Artforum* (San Francisco, 1962), *Chroniques de l'art vivant* (Paris, 1968), *Cartabianca* (Roma, 1968), *L'humidité* (Paris, 1970), *arTitudes* (Paris, 1971), *Data* (Milão, 1971), *VH 101* (Zurique-Paris, 1971), *Art press* (Paris 1972-1973), *+ - 0* (Genval-Lac-Bruxelles, 1973), *Kunstforum International* (Colônia, 1973), *Artes Plásticas* (Porto, 1973), *Der Löwe* (Berna, 1974), *Extra* (Colônia, 1974), *Parachute* (Montreal, 1975), *Alfa-Beta* (Milão, 1975), ou ainda *Asrtcribe* (Londres, 1976), para citar apenas alguns exemplos. Essas revistas são menos ambiciosas em sua forma; misturam os gêneros, sendo ao mesmo tempo revista, magazine, caderno, jornal ou livro de artista. Os editoriais de tais revistas inscrevem-se a partir de então no campo de uma crítica de arte militante, pregando credos estéticos e fazendo escolhas mais afirmadas no apoio a determinados artistas.¹³⁴

Seja o que Howardena Pindell chama de *artists' periodicals*, ou o que Mokhtari simplesmente nomeia por *revistas de artistas*, ou *artist's magazine*, segundo Chappell, ou ainda *artists' writings*, em um sentido mais genérico ainda utilizado por Linda Goddard, essas publicações, principalmente as que surgem nos anos 1960 – embora, não apenas as desse período visto que escritos de artista já na arte moderna desempenharam função similar –, funcionaram como um meio¹³⁵ para os artistas se inserirem no mundo da arte, na história da arte, à revelia do discurso do crítico ou do historiador, e principalmente do filósofo. Quer dizer, uma das principais motivações do artista que escreve é exigir para si a propriedade que os críticos detêm sobre a interpretação da arte¹³⁶. Assim, se um dos elementos que caracterizaram os conceitualismos na década de 1960 e 1970 foi a retomada da crítica institucional¹³⁷ e da crítica autoral dadaísta, como vimos na seção anterior, esses mesmos artistas se utilizavam de seus escritos presentes em periódicos para galgar um novo espaço nessa instituição arte e exercer sua devida autoridade sobre a hermenêutica de sua produção. Impulso este que podemos identificar, por exemplo, em Barnett Newman (1905-1970), que apesar de ser um expoente do expressionismo abstrato, brindou-nos com alguns dos primeiros escritos de artistas do pós-guerra no sentido que estamos associando a artistas conceituais e minimalistas. Embora Newman não tenha demonstrado interesse em uma teoria da linguagem propriamente dita, o

¹³⁴ Ibidem, pp. 96-97.

¹³⁵ Cf. PINDELL, 1977, p. 99.

¹³⁶ Cf. GODDARD, 2012, p. 412.

¹³⁷ Linda Goddard faz um apontamento perspicaz quando sugere que pôr em xeque a instituição arte não é apenas encontrar maneiras de sua produção ser aceita de modos não convencionais, mas também de questionar as práticas racistas e sexistas que guiam tais condutas. Dado que “[...] the ‘division of labour’ between artist and critic deprives the former of the means to contest not only the interpretation of his/her work but also broader institutional and cultural prejudice.” (Ibidem, p. 413).

mesmo “[...] era profundamente interessado em articular o significado e a importância de sua obra – argumentando sobre as motivações e implicações, e refinando as interpretações que foram impostas por outros.”¹³⁸

Até aqui indicamos uma espécie de hereditariedade entre os escritos de artista do final do século XIX e início do século XX, principalmente os manifestos artísticos do *fin-de-siècle* e das vanguardas históricas, com relação aos escritos que iriam fazer às vezes da legitimação da produção artística dos anos 1960 e 1970. Entretanto, apesar disso e embora também tenhamos identificado nos periódicos de artista o foro ideal para o exercício dessa performatividade, a qual é impulsionada por uma necessidade do artista em ter a interpretação de sua obra em suas mãos, resta ainda um problema que é o de classificar e categorizar tais escritos. Os escritos de artista podem ser tomados como literatura, ou como filosofia, ou como crítica de arte? Charles Harrison, por exemplo, que analisa a conexão entre imagem e texto a partir das investidas do grupo *Art & Language*, o qual produziu obras sobretudo de base escrita em paredes, em pinturas, ou publicados em livros ou periódicos, defende a existência de três subcategorias de escritos: escritos entendidos como acessório documental de uma determinada prática artística, escritos tomados como literatura, e escritos entendidos como arte.¹³⁹

A grande maioria de escritos de artistas pode ser facilmente acomodada na categoria de documentação. Manifestos e tratados adquirem um status documental imediatamente, através das ações intencionais de seus artistas-autores, enquanto outros materiais, como periódicos e correspondência, geralmente ganham tal status após e em função do interesse de negociantes, colecionadores, curadores, historiadores da arte e biógrafos (que podem ou não ser historiadores da arte). Por todo o estímulo que eles podem fornecer à interpretação, os materiais documentais têm um status necessariamente dependente.¹⁴⁰

¹³⁸ “[...] he was deeply concerned with articulating the meaning and significance of his work – with arguing his way through the motivations and implications and refining interpretations that were being imposed on it by others.” (WEISS, 2004, p. 217, tradução nossa).

¹³⁹ Cf. HARRISON, Charles. “The trouble with writing” In: *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language*, 2003, p. 03.

¹⁴⁰ “The great majority of artists’ writing can be readily enough accommodated to the category of documentation. Manifestos and treatises acquire documentary status immediately, through the intentional actions of their artist-authors, while other materials such as journals and correspondence usually gain it post hoc through the interest of dealers, collectors, curators, art historians, and biographers (who may or may not be art historians). For all the stimulus they may provide to interpretation, documentary materials have a necessarily dependent status.” (Ibidem, p. 05, tradução nossa).

Não nos interessa nesta pesquisa o escrito de artista que se caracteriza como obra de arte¹⁴¹, recurso explorado pela Arte Conceitual em boa parte de sua produção, e que parece ser o principal interesse no livro de Harrison da qual a citação acima é extraída. Igualmente não é foco do nosso interesse aqueles escritos que têm alguma pretensão literária, ou pelo menos que são reduzidos unidimensionalmente à literatura. Entretanto, diferente de Harrison, não entendemos que todos os outros escritos que não se encaixam nem como literatura, nem como arte, devam ser tomados como documentação auxiliar a uma obra. É mais que isso, e nossa tese é motivada por tentar mostrar que em alguns casos além de não ser secundário, também possui um valor e uma significância própria que não apenas a de documento histórico. No caso dos manifestos, quando os abordamos na Introdução, sugerimos que eles possivelmente transitam entre uma dimensão poética ou literária e uma dimensão historiográfica. No caso dos escritos de artista dos anos 1960 e 1970, qual a vantagem em construir fronteiras separando-os por subgêneros, supondo que a divisão elaborada acima por Harrison é real e precisa? Deveríamos, realmente, distinguir entre um tipo de escrito que é constitutivo da obra de arte e aquele escrito “[...] que é subsidiário à obra, quando é possível detectar ‘pretensões literárias’ mesmo nos aparentemente mais privados e espontâneos dos textos (incluindo diários e cartas), ou quando as fronteiras entre – digamos – ‘arte’ e ‘jornalismo’ são deliberadamente borradas?”¹⁴² Talvez uma alternativa seria, ao invés de encaixotá-los em um gênero literário, ou teórico, ou artístico, examinar “[...] nossas motivações para classificá-los como autossuficientes ou subsidiárias”¹⁴³.

Encontramos uma análise de como caracterizar os escritos de artista, se bem que não em um sentido de fronteiras borradas, mas uma classificação por eliminação, no artigo de Rita Nolan, *The character of writings by artists about their art*.¹⁴⁴ No caso de Nolan, o título de seu texto já torna o objeto mais preciso ao falar de escritos de artistas sobre *sua* própria produção, e sua indagação pela natureza desses escritos envolve também buscar entender que tipo de relação existe entre os mesmos e as produções de seus autores-artistas. Para tal a estratégia de Nolan é assumir algumas das respostas mais imediatas ou recorrentes, e mostrar como elas são inadequadas, que se concentram basicamente em dizer que escritos de artista são:

¹⁴¹ A bibliografia sobre a relação entre texto e imagem na Arte Conceitual é vasta: Cf., por exemplo, BLACKSELL, R. “From visual to textual: typography in/as conceptual art”. In: Glasmeier, M. and Prill, T. (eds.) *Typografie als Künstlerisches Ereignis*, 2016, pp. 113- 141; KOTZ, Liz. *Words to be looked at: language in 1960s art*, 2007; KALYVA, Eve. *Image and text in Conceptual Art: critical operations in context*, 2018.

¹⁴² “[...] and that which is subsidiary to it, when it is possible to detect 'literary pretensions' in even the most apparently private and spontaneous of texts [...], or when the borders between — say — 'art' and 'journalism' are deliberately blurred?”. (GODDARD, 2012, p. 410, tradução nossa).

¹⁴³ “[...] our motivations for classifying them as either self-sufficient or subsidiary”. (Ibidem, p. 410, tradução nossa).

¹⁴⁴ NOLAN, Rita. *The character of writings by artists about their art*, 1974

1) escritos filosóficos; 2) literatura de crítica de arte; 3) literatura de estilo (*literature of style*); 4) autobiografia de caráter psicológico; 5) ou ainda estruturas teóricas. De todas essas respostas analisadas, chama nossa atenção principalmente aquela que compara os escritos de artistas com escritos filosóficos.

A autora fornece uma caracterização muito comum do discurso filosófico, assumindo-o como um texto que tem um compromisso com um *logos* apofântico, um compromisso com a verdade. “O filósofo está interessado na verdade desvernizada e imaculada; declarações que levam a conclusões obviamente falsas não podem ser declarações verdadeiras”.¹⁴⁵ Diante disso, como pode alguém avaliar a verdade filosófica a partir de escritos que têm uma estrutura baseada em afirmações tão conflitantes? Segundo esse raciocínio, escritos de artista não se caracterizariam como filosofia, simplesmente, por não assumirem o mesmo compromisso com um pensamento verifuncional como o texto filosófico. O que nos lembra quão adequada é uma teoria da linguagem tal qual a de Austin ou de Grice, que se desconecta da verdade dos discursos das línguas naturais, de suas versões descritivistas, contribuindo para pensarmos a ação de um escrito de artista no mundo da arte, com a liberdade de transitar entre aspectos da linguagem ficcionais ou poéticos. Por fim, conclui Nolan, se alguém ainda insistisse em abordar escritos de artista como filosofia da arte, “[...] a conclusão de que eles são má filosofia é inevitável”¹⁴⁶. Apesar de que poderíamos dizer que a imagem de uma filosofia que não se perde em imprecisões terminológicas é uma verdadeira quimera, bastando recorrer à história da filosofia para atestarmos isso: quando David Hume fala sobre as imprecisões de seus antecessores ao definir a noção de *ideia*, em suas *Investigações sobre o entendimento humano*, ou a caracterização que I. Kant faz da metafísica como um campo de batalha logo no prefácio de sua primeira crítica, ou ainda a sugestão que Frege indica de uma imprecisão na lógica e na filosofia de sua época quanto a noções como *significado*, *pensamento* e *ideia*. Assim, continua a autora:

Até aqui, os únicos gêneros literários reconhecidos, a que a verdade ou falsidade do que é dito é claramente irrelevante, foram a poesia, a ficção e a autobiografia. No caso da autobiografia, embora a verdade não seja esperada, a crença é. No caso dos escritos que tenho discutido, a crença do autor na verdade do que ele diz também parece estranhamente irrelevante pelo seu teor. A relação importante aqui não é a relação

¹⁴⁵ “The philosopher is interested in the unvarnished, untarnished truth; statements that lead to such obviously false conclusions cannot be true statements”. (Ibidem, p. 67, tradução nossa).

¹⁴⁶ “[...] the conclusion that they are bad philosophy is unavoidable”. (Ibidem, p. 68, tradução nossa).

entre o que ele diz e o mundo, nem entre o que ele diz e o que ele acredita sobre o mundo, mas entre o que ele diz, suas obras e seu trabalho.¹⁴⁷

Apesar dessa distinção rígida entre filosofia e escritos de artistas, Nolan atribui aos últimos um caráter conceitual, embora não no sentido que uma teoria científica, ou por extensão, uma teoria filosófica, poderia ter, dado que a consideração de um valor de verdade não está em jogo aqui.¹⁴⁸ Tal conceitualidade diz respeito à atividade cognitiva, isto é, os próprios esquemas poéticos a partir dos quais o artista atua, e que “[...] consiste na construção e criação de uma maneira de conceituar o que o artista está fazendo em seu trabalho”¹⁴⁹. Essa conceitualidade, que se assemelha a uma performatividade poética, algo que seria próprio dos escritos de artista, portanto, se acentua em um período em que o pensamento ou as ideias passam a figurar como a “matéria” principal com a qual os artistas trabalham. Estruturas conceituais ou performativas que fornecem meios para que o artista legitime sua obra, evitando a apropriação interpretativa do crítico (e, porque não do filósofo), e entendidos como um prolongamento de sua prática, “[...] sublinha a necessidade de uma análise teórica como método de fazer arte”.¹⁵⁰

Um dos impulsos da Arte Conceitual foi fundir o papel de artista e de crítico, então, inevitavelmente, as revistas desse período estão cheias de artigos e resenhas escritas por artistas. O corpo substancial da teoria encontrada neles é um elemento-chave na autoanálise da arte conceitual. [...]. Desde o início, as revistas perceberam que não eram necessariamente apenas sobre arte, mas eram arte em si mesmas.¹⁵¹

Como vimos, para Charles Harrison, parece que a principal diferença do uso que a Arte Conceitual, especificamente o *Art & Language*, fez dos escritos de artista em relação a autores-artistas de outros períodos, como Paul Cézanne, ou Salvador Dali, é que os artistas

¹⁴⁷ “Hitherto, the only literary genres recognized to which the truth or falsehood of what is said, is clearly irrelevant, have been poetry, fiction, and autobiography. In the case of autobiography, although truth is not expected, belief is. In the case of the writings I have been discussing, the belief of the author in the truth of what he says also seems strangely irrelevant to its import. The important relation here is not the relation between what he says and the world, nor between what he says and what he believes about the world, but between what he says, his works, and his working”. (Ibidem, 71, tradução nossa).

¹⁴⁸ Cf. Ibidem, p. 71.

¹⁴⁹ “[...] it consists in the construction and creation of a way of conceptualizing what the artist is doing in his work”. (Ibidem, p. 72, tradução nossa).

¹⁵⁰ MOKHTARI, 2002, p. 101.

¹⁵¹ “One of the impulses of Conceptual art was to fuse the role of artist and critic, so inevitably the magazines of this period are full of articles and reviews written by artists. The substantial body of theory found in them is a key element in Conceptual art’s self-analysis. [...]. From the start, the magazines realized that they were not necessarily just about art, but were art itself.” (GODFREY, 1998, pp. 224-225, tradução nossa).

conceituais assimilaram a escrita como parte da obra ou a obra como um todo. Nosso entendimento é que não apenas o *Art & Language*, mas boa parte dos artistas da Arte Conceitual faz um uso dos escritos, que não se resume ao uso artístico, mas que se distancia daquele dos artistas anteriores aos anos 1960. Pois, como afirma Clive Phillpot¹⁵², por um lado estavam já envolvidos em questionar a natureza de obras de arte, e, por outro, os meios de comunicação de massa se tornaram um elemento chave para esse fazer artístico. Assim, tais “[...] práticas textuais dos artistas são parte da construção do conhecimento visual tanto quanto os próprios trabalhos artísticos”¹⁵³. Escrever se tornou uma prática recorrente entre os artistas visuais, como dissemos antes, e parte dessa transformação foi motivada tanto pelo aparecimento de revistas e periódicos de artistas, no sentido de Sylvie Mokhtari, quanto pelos espaços mais autônomos e menos comerciais fundados e geridos pelos artistas, bem como pelo surgimento de revistas mais profissionalizadas. Entretanto, seria interessante vermos exemplos práticos de como esses textos, e por consequência, esses espaços (revistas, periódicos) possibilitaram o que chamamos de narrativa legitimadora e histórica, oriunda das mãos dos próprios artistas, contribuindo performativamente para a efetivação de sua prática.

3.4 OS ESCRITOS DE ARTISTA NO CASO DO *STRONG* CONCEITUALISMO

Acima, entre as categorizações da Arte Conceitual que apontamos, havia uma que estabelece as principais formas de apresentação da Arte Conceitual: *readymades*, *intervenções*, *documentação* e *palavras*, ao que acrescentamos ainda *performances*, *instruções* e *apropriações*. Essa classificação dos modos de apresentação devemos em parte a Tony Godfrey, que irá entender a Arte Conceitual tanto como uma reação ao mau uso da linguagem, quanto uma crítica à sociedade de consumo. Godfrey ainda afirma que podemos perceber a Arte Conceitual atuando em sete áreas distintas: “[...] trabalhos seriais, esculturas antifforma, obras teóricas e baseadas na linguagem, pinturas monocromáticas, intervenções e a abordagem poética do readymade associado à Arte Povera”.¹⁵⁴ Além dessa classificação, recorreremos também à categorização de Peter Osborne, que classifica esse movimento a partir de quatro

¹⁵² PHILLPOT, Clive. *Revistas de arte e arte de revistas*, 2014.

¹⁵³ STILES, Kristine. *Teoria e documentos da arte contemporânea – um livro-fonte de escritos de artistas*, 2012, p. 204.

¹⁵⁴ “[...] serial works, anti-form sculptures, language-based and theoretical work, monochrome paintings, interventions and the poetic approach to the readymade associated with Art Povera”. (GODFREY, 1998, p. 150, tradução nossa).

linhagens de negação: aquelas práticas que surgem da negação da objetividade material; aquelas que advêm da negação do meio (*medium*); as que se explicam por uma negação do significado intrínseco à forma visual; e, o conceitualismo que surge como negação dos modos institucionalizados de autonomia, negação esta que irá gerar outras três subcategorias de Arte Conceitual, colocando em xeque as estruturas da vida cotidiana, os lugares político-ideológicos e as instituições da arte, respectivamente.¹⁵⁵

Ao fim da seção 3.2, identificamos três autores como responsáveis por apresentarem, dentro do período que nos interessa, as primeiras definições de Arte Conceitual feitas, curiosamente, em três periódicos sobre arte: Lucy Lippard que escreve junto com John Chandler na *Art International*, *The dematerialization of art* [A desmaterialização da arte]; Joseph Kosuth que publica seu *Art after philosophy* [A arte depois da filosofia] em três partes na *Studio International*; e, Sol LeWitt que escreveu *Paragraphs on Conceptual Art* [Parágrafos sobre Arte Conceitual] nas páginas da *Artforum*. Nos casos específicos de LeWitt e Kosuth a situação se torna interessante porque eles se enquadram exatamente no contexto que resolvemos explorar em nossa investigação, a saber, o de artistas que desenvolveram sua própria reflexão independentemente do discurso crítico, e em nossa perspectiva à revelia da tutela intelectual da filosofia. Tutela esta, inicialmente, explicitada por Danto, em *O descredenciamento filosófico da arte*, mas que acabara por ganhar novos contornos em sua própria filosofia da arte. O discurso filosófico é descredenciador, e a saída dos artistas para alcançar sua maioria é por meio de seus próprios escritos. Entretanto, apesar dessa proximidade entre os dois artistas e os lugares ocupados por ambos na afirmação da Arte Conceitual, se nos orientarmos pelo esquema das linhagens de negação de Osborne, eles acabam por se situar em grupos distintos. Sol LeWitt associado ao serialismo e Joseph Kosuth ao conceitualismo teórico e baseado na linguagem, ou seja, enquanto as produções de LeWitt estão ligadas à negação do meio, os trabalhos de Kosuth se conectam à negação de um significado intrínseco da forma visual.

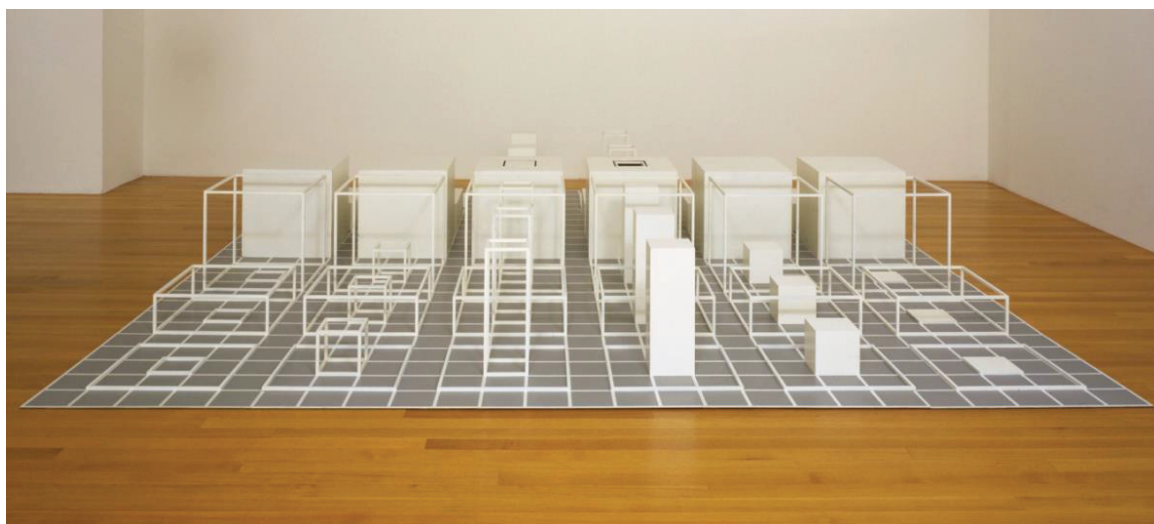
LeWitt afirma com todas as letras em seu texto de 1967, *Parágrafos sobre Arte Conceitual*, que o tipo de arte com o qual ele está envolvido é a Arte Conceitual, sistematizando o uso do termo. Arte na qual, segundo ele, “[...] a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra”¹⁵⁶. No entanto, um ano antes, em 1966, LeWitt já andava às voltas com o tipo de produção por meio da qual ele é particularmente associado ao serialismo. Assim, em um texto

¹⁵⁵ Cf. OSBORNE, 2002, pp. 18-19.

¹⁵⁶ LEWITT, Sol. *Parágrafos sobre Arte Conceitual*, 2014a, p. 176.

descritivo que acompanhou seu SERIAL PROJECT #1¹⁵⁷, instalação montada na *Dwan Gallery* em Nova York, LeWitt atribuiu uma função ao artista quase como um catalogador, afirmando que o “[...] artista serial não tenta produzir um objeto belo ou misterioso, mas funciona simplesmente como um escrivão catalogando os resultados de sua premissa”.¹⁵⁸

FIGURA 25 - SOL LEWITT, SERIAL PROJECT, I (ABCD), 1966.



Talvez o ponto em comum entre Kosuth, Lippard e LeWitt seja o fato de este último destruir ou se livrar da concepção de obra que se concentra no aspecto físico e formal da mesma. “Não é muito importante com o que o trabalho de arte se parece. [...]. Seja qual for a forma que possua no final, ele deve começar com ideia. É com o processo de concepção e realização que o artista está envolvido”¹⁵⁹. Portanto, mantendo seu interesse na realização e no processo de elaboração e execução da obra, LeWitt se aproxima de uma concepção de desmaterialização, em Lippard, e de uma arte como ideia em Kosuth, que especificaremos a seguir. Todavia, percebemos uma distância entre LeWitt e Kosuth, quer dizer, se por um lado Kosuth reconhece, indiretamente¹⁶⁰, a importância de LeWitt para o estabelecimento de um ambiente favorável para a arte que estavam produzindo, Benjamin Buchloh parece acertar ao dizer que Kosuth

¹⁵⁷ Ver figura 25.

¹⁵⁸ “The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloging the results of his premise”. (LEWITT, Sol. *SERIAL PROJECT #1*, 1967, tradução nossa).

¹⁵⁹ Idem, 2014, pp. 177-178.

¹⁶⁰ Na segunda parte de seu *A arte depois da filosofia*, publicado em novembro de 1969, na *Studio International*, Kosuth afirma que fora Terry Atkinson que sugerira a importância de Sol LeWitt nesse cenário. (Cf. KOSUTH, Joseph. *A arte depois da filosofia*, 2014, p. 231).

esvazia de importância a figura de LeWitt¹⁶¹, quando Kosuth elenca o rol de artistas que o influenciaram dizendo que foi “[...] muito mais influenciado por Ad Reinhardt, Duchamp via Johns e Morris, e por Donald Judd do que jamais fui [Kosuth] por LeWitt, especificamente”¹⁶². Por seu turno, apesar de dar “[...] ênfase sobre o aspecto intelectual da produção artística, o próprio LeWitt foi hostil à filosofia e outras disciplinas teóricas”¹⁶³, e tal postura acarretou um incômodo em relação à ênfase que alguns conceitualistas viriam a dar a algo como uma “prolixidade verbal”¹⁶⁴.

No entanto, para alguns¹⁶⁵, seria um equívoco distinguir LeWitt de outros conceitualistas baseado no recurso filosófico supostamente ausente na produção lewittiana, por mais que LeWitt afirme que a Arte Conceitual “[...] não tem muito a ver com matemática, filosofia ou qualquer outra disciplina mental”, e que a “[...] filosofia do trabalho é implícita a ele, e não uma ilustração de qualquer sistema filosófico”.¹⁶⁶ Mesmo afastando-se de uma vertente “filosófica” ou de base linguística, os escritos de Sol LeWitt apresentam a mesma postura ou inclinação que estamos interessados nesse trabalho, como por exemplo tomar das mãos do crítico de arte a interpretação e a apreciação teórica de sua obra.¹⁶⁷ Essa atitude de LeWitt é evidente quando ele, visando categorizar e homogeneizar toda uma seara de procedimentos conceituais sob uma única expressão, se coloca contra uma série de expressões utilizadas supostamente pela crítica de arte para nomear as atividades de seus contemporâneos, afirmando que nenhum “[...] artista que conheço tampouco vai aceitar qualquer uma dessas denominações. Portanto, concluo que é parte de uma linguagem secreta que os críticos de arte

¹⁶¹ Cf. BUCHLOH, 1990, p. 111, nota 6. Joseph Kosuth não parece ter ficado nada satisfeito com a breve história da Arte Conceitual apresentada por Buchloh nesse texto. Afirmando que os ataques de Buchloh foram, sobretudo, pessoais contra seus escritos, deixando de lado sua produção artística, e estava empenhado em uma grosseira falsificação da história. (Cf. KOSUTH, Joseph & SIEGELAUB, Seth. *Joseph Kosuth and Seth Siegelaub Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Arte*, 1991, p. 152). Quanto à afirmação de Buchloh de que Kosuth reduz a importância de Sol LeWitt, Kosuth escreve que: “Apparently, Mr. Buchloh did not read *Art after Philosophy* closely. On Kawara is included. I admire and respect both On Kawara and Sol LeWitt and resent anything else being implied. Excuse me if I was influenced by Judd and Morris and not by Buchloh's choices. Their agenda as artists was something quite separate from mine. This is common knowledge to those familiar with the period. The bad faith attribution of my motives is uncalled for. Although Buchloh never asked me, I will say that I never saw *Red Square, White Letters* by Sol LeWitt until the seventies and was surprised and interested in it. In any case, it is certainly an anomaly in his work.” (Ibidem, p. 153).

¹⁶² KOSUTH, 2014, p. 231.

¹⁶³ “[...] emphasis on the intellectual aspects of artistic production, LeWitt himself was hostile to philosophy and other theoretical disciplines”. (OSBORNE, 2002, p. 26, tradução nossa).

¹⁶⁴ Cf. GODFREY, 1998, p. 153.

¹⁶⁵ Cf. OSBORNE, Peter. *Conceptual art and/as philosophy*, 1999, p. 54.

¹⁶⁶ LEWITT, 2014a, p. 179.

¹⁶⁷ Cf. OSBORNE, 1999, p. 52.

usam quando se comunicam uns com os outros por meio de revistas de arte”¹⁶⁸. Revistas estas que seriam cooptadas pelos próprios artistas e seus textos, como afirmamos há pouco.

Essas revistas se proliferaram desde o final dos anos 60, e representam outro exemplo de artistas substituindo os intermediários tradicionais que havia entre seu trabalho e o público. Desse modo, não apenas imagens em revistas foram disseminadas já como um trabalho de arte em sua forma primária, expulsando assim reproduções, mas também textos de artistas em revistas de arte substituíram as funções descritivas e interpretativas do crítico.¹⁶⁹

Tanto o texto de LeWitt mencionado acima, *Parágrafos sobre Arte Conceitual*, quanto o seminal *A arte depois da filosofia* de Kosuth, foram publicados em revistas que serviram continuamente de porta-voz desses mesmos artistas. A *Artforum* e a *Studio International* não se caracterizaram como revistas editadas exclusivamente por artistas de maneira independente, chegando a ocupar um lugar sem precedentes como autoridade institucional no mundo da arte que antes fora ocupado por galerias e museus¹⁷⁰, quase com exclusividade. “No final da década [de 1960], alguns questionaram cada vez mais se a crítica na *Artforum* havia sido ofuscada pelo aspecto promocional da revista e por seu papel no impressionante consumo de arte”¹⁷¹. Contudo, ambas as revistas desempenharam bem seus papéis tanto para a promoção das muitas tentativas de desmaterialização, transformação da arte em ideia e concentração nos processos linguísticos e seriais da arte¹⁷², quanto para divulgar os escritos e manifestos dos próprios artistas que visavam construir uma crítica e uma narrativa histórica menor a um só tempo.¹⁷³

¹⁶⁸ LEWITT, 2014a, p. 179.

¹⁶⁹ PHILLPOT, Clive. *Revistas de arte e arte de revistas*, 2014, s/p.

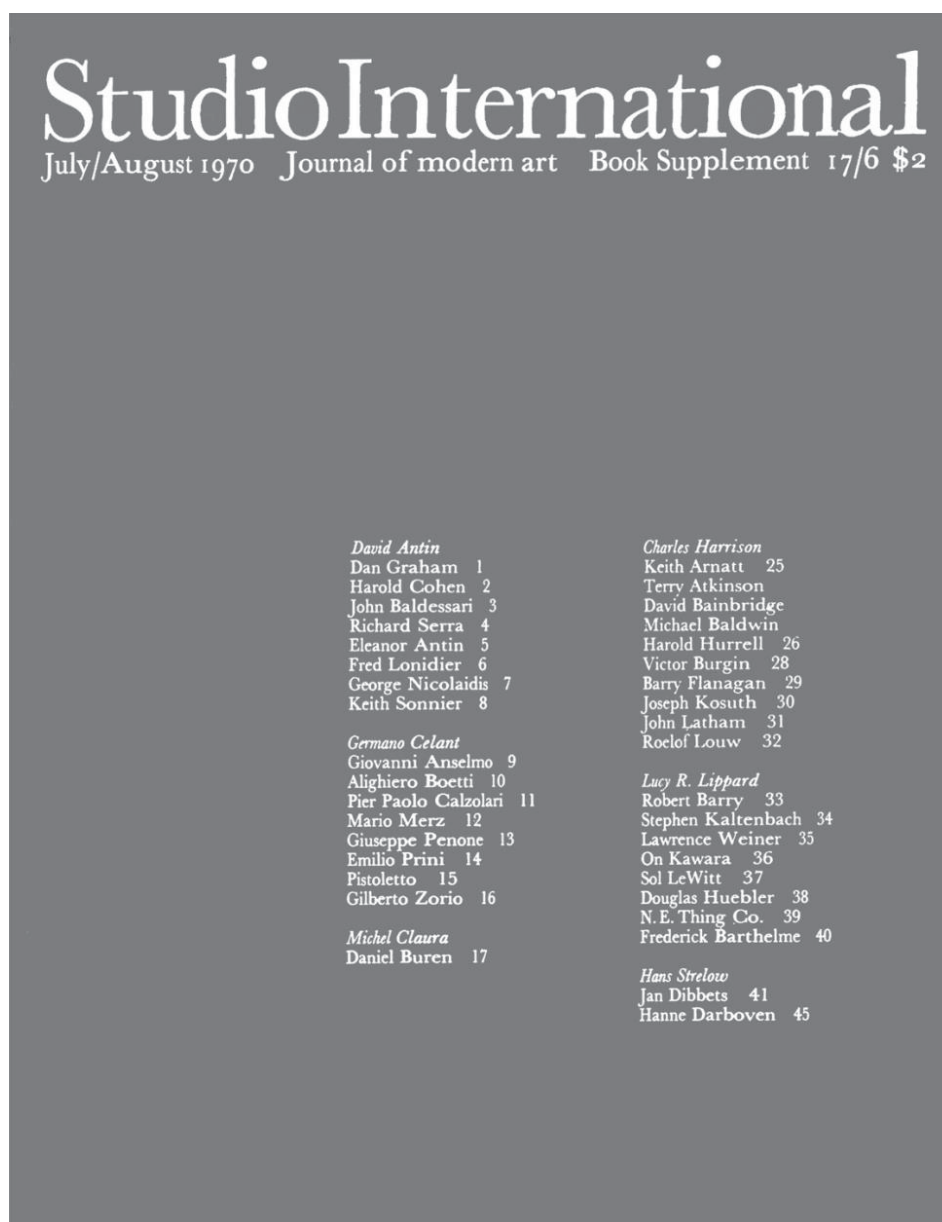
¹⁷⁰ Cf. ALLEN, Gwen. *Artists' magazines: an alternative space for art*, 2011, p. 13.

¹⁷¹ “By the end of the decade, some increasingly questioned whether the criticism in *Artforum* had been overshadowed by the promotional aspect of the magazine and its role in the spectacular consumption of art”. (Ibidem, p. 18, tradução nossa).

¹⁷² Um excelente exemplo de como as revistas foram utilizadas como suporte não apenas como espaço para os escritos, mas também para própria produção artística, é a exposição elaborada por Seth Siegelaub nas páginas da edição de julho/agosto, em 1970, da *Studio International*, com trabalhos feitos exclusivamente para figurarem na revista. Para compor a *July/August 1970*, Siegelaub convidou seis artistas e curadores de diferentes países, entre os quais Germano Celant, Michel Claura, Hans Strelow, Charles Harrison, David Antin e Lucy Lippard: “[...] to curate an eight-page section of the magazine by selecting artists to create works expressly for the mass-produced page. The 48-page exhibition was published in a special trilingual (English, French, and Italian) edition – a decision that Siegelaub elsewhere linked to his desire to internationalize the art world”. (Ibidem, p. 203). Ver figura 26.

¹⁷³ “the art magazine’s contradictory function in the reception of art: on the one hand, its role in the promotion and spectacular consumption of art, and on the other, its publication of artists’ writings and ‘interventions’ that challenged this role.” (ALLEN, 2011, p. 09).

FIGURA 26 - CAPA DE STUDIO INTERNATIONAL, JULHO/AGOSTO DE 1970.



A britânica *Studio International* é uma revista há mais tempo estabelecida no mundo editorial da arte, tendo em vista que apesar de ser oficialmente fundada em 1964 com o título em questão, ela assimila nesse processo a já existente *Studio*, que fora fundada em abril de 1893, com o título de *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*. Quando incorpora o *International* ao seu nome, a revista já demonstra seu interesse em buscar uma internacionalização do seu editorial, o que é potencializado com a chegada de Peter Townsend, uma influente figura no mundo da arte britânica, para ser o editor da revista ao final da década de 1960. “Ele foi responsável pela rápida transformação da *Studio International* em um

periódico de vanguarda, registrando alguns dos empreendimentos artísticos mais radicais no Reino Unido e internacionalmente.”¹⁷⁴

O primeiro editorial que ele publicou articulou um *ethos* que atrairia Siegelau: não imitar seu antecessor, mas restaurar sua vivacidade, convidar contribuições de artistas e expandir conexões internacionais. Como um socialista engajado, Townsend queria que a *Studio International* formasse debates sobre os limites existentes e a visibilidade da arte na esfera pública. O escopo de expansão da revista e o espaço da página como um local para apresentar arte (em vez de meramente reproduzir imagens de arte) é onde a *Studio International* desempenhou um papel fundamental nas práticas da Arte Conceitual.¹⁷⁵

A *Artforum*, por sua vez, chegou às bancas de revista em junho de 1962 – corroborando, portanto, a tese de que nos anos 1960 as revistas de arte proliferaram e desempenharam um papel sem igual –, com uma tiragem em torno de 3.000 exemplares, nos Estados Unidos. No entanto, apesar do destaque que hoje tem em qualquer historiografia dos periódicos de arte ocidentais, “[...] a primeira edição desta desconhecida revista publicada na Califórnia deu poucas indicações do papel decisivo que ela teria no mundo da arte dos anos 1960”.¹⁷⁶ Segundo Allen, o que fez a *Artforum* se destacar nos anos 1960 foi o fato dela ter evocado um modelo de debate democrático que nos remete ao iluminismo do século XVIII e à crítica de arte fundada nesse período, servindo como uma alternativa às edições voltadas à arte “[...] como uma alternativa renegada à imprensa de arte *mainstream* (então consistindo da *Art in America*, da *Arts Magazine* e da *Art News*)”.¹⁷⁷ A *Artforum*, portanto, se alinhava à tendência dos artistas de se colocarem como linha de frente na construção do discurso sobre seus próprios trabalhos, se apropriando de um fazer que antes era quase exclusivo da crítica, e talvez da filosofia, esta com um olhar um tanto mais retardatário do que daquela.¹⁷⁸ Um exemplo da

¹⁷⁴ “He was responsible for the rapid transformation of Studio International into a vanguard journal chronicling some of the most radical artistic endeavors in the U.K. and internationally.” (MELVIN, Jo. “Seth Siegelau and Studio International: Conceptual Art and production”. In: *Seth Siegelau: Beyond Conceptual Art* (cat.). Stedelijk Museum, Amsterdam, 2016, p. 466, tradução nossa).

¹⁷⁵ “The first editorial he published articulated an ethos that would appeal to Siegelau: not to imitate its ancestor but to restore its liveliness, to invite artists’ contributions, and to expand international connections. As a committed socialist, Townsend wanted *Studio International* to shape debates about the existing limits and visibility of art in the public sphere. The expanding scope of the magazine and the space of the page as a site for presenting art (rather than merely reproducing images of art) is where *Studio International* was to play a key role in Conceptual Art practices.” (Ibidem, p. 466, tradução nossa).

¹⁷⁶ “[...] the first issue of this unknown magazine published in California gave few indications of the decisive role it would play in the 1960s art world”. (ALLEN, 2011, p. 18, tradução nossa).

¹⁷⁷ “[...] as a renegade alternative to the mainstream art press (then consisting of *Art in America*, *Arts Magazine*, and *Art News*)”. (Ibidem, p. 31, tradução nossa).

¹⁷⁸ Cf. Ibidem, p. 31.

promoção desse dissenso positivo promovido pela revista é o fato de que a edição de verão de 1967 (volume 5, nº. 10)¹⁷⁹, em que o texto de Sol LeWitt apareceu, *Parágrafos sobre Arte Conceitual*, defendendo um tipo de fazer artístico, uma forma conceitual de arte que, em suas próprias palavras, “funcionou bem” para ele, trouxe ainda textos como: *Claes Oldenburg’s Soft Machines*, de Barbara Rose; *Art and Objecthood*, de Michael Fried; *Richard A. Miller, “Primary” Realist*, de Sidney Tillim, *American Sculpture: The Situation in The Fifties*, de Wayne Andersen, *George Segal as Realist*, de Robert Pincus-Witten, entre outros.

FIGURA 27 - CAPA DE ARTFORUM, SUMMER, VOL. 5, N. 10, 1967.



Há muitos motivos para o aumento de interesse pelas publicações de artistas dos anos 60, mas duas tendências parecem ser de particular importância: primeiro, a transformação da arte até o ponto em que o conceito foi enfatizado sobre o objeto; segundo, o crescimento da experiência da arte através de revistas e livros, devido ao aumento das publicações de arte.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Ver figura 27.

¹⁸⁰ PHILLPOT, 2014, s/p.

É importante salientar que LeWitt escreveu um outro texto com título muito próximo daquele publicado nas páginas da *Artforum*, em 1967, *Sentenças sobre Arte Conceitual*, no periódico *0 to 9*, em 1969. Nessa publicação, LeWitt elenca 35 sentenças por meio das quais tenta estabelecer os parâmetros que envolvem a produção de uma obra de Arte Conceitual, e se assemelha mais a um breve tratado de poética conceitual que o *Parágrafos*, mas explorando a linguagem nas artes visuais talvez de modo mais sagaz que o texto anterior. De modo que LeWitt encerra suas elucubrações com a sentença 35, na qual afirma que: “Essas sentenças comentam a arte, mas não são arte”¹⁸¹. Além disso, no mesmo ano em que LeWitt publica nas páginas da *0 to 9*, o mesmo texto é reeditado nas páginas da primeira edição da revista britânica *Art-Language*¹⁸², uma publicação que funcionou como principal porta-voz do coletivo Art & Language, e que tinha como subtítulo na primeira edição a expressão *The Journal of conceptual art*.

Assim, temos uma forte relação entre três expoentes da Arte Conceitual, e que têm se mostrado mais alinhados com a ideia de uma escrita que legitime sua prática: Sol LeWitt, Joseph Kosuth e o *Art & Language*, grupo formado sobretudo por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell, que teve no próprio Kosuth uma espécie de correspondente estadunidense do grupo. Para Peter Osborne, essas três figuras representam três graus da relação que se construiu entre Arte Conceitual e filosofia, considerando que podemos falar dessa relação como consistindo em pelo menos dois níveis: um em que aqueles que defendem “[...] um uso expansivo, empiricamente diverso e historicamente inclusivo do termo ‘arte conceitual’, confrontam os defensores de definições mais restritas, analiticamente mais restritas, e explicitamente ‘filosóficas’”¹⁸³; e, outro nível em que essa relação entre filosofia e Arte Conceitual se dá de uma forma mais acirrada, no interior desse último grupo que defende definições mais estritas, e que “[...] disputam entre si o caráter preciso de tais definições e o significado e implicações de suas práticas e investigações relacionadas”¹⁸⁴. Osborne nomeia o grupo que apresenta uma visão mais expansiva e inclusiva do termo “Arte Conceitual” como *conceitualistas inclusivos* ou *frágeis*, ao passo que o grupo formado por aqueles com uma visão mais restrita e analítica é chamado de *conceitualistas exclusivos* ou *fortes*.¹⁸⁵ Assim, mais uma

¹⁸¹ LEWITT, Sol. *Sentenças sobre Arte Conceitual*, 2014b, p. 207.

¹⁸² Ver figura 23.

¹⁸³ “[...] an expansive, empirically diverse and historically inclusive use of the term ‘Conceptual art’ confront the champions of narrower, analytically more restricted, and explicitly ‘philosophical’ definitions”. (OSBORNE, 1999, p. 48, tradução nossa).

¹⁸⁴ “[...] dispute among themselves about the precise character of such definitions and the meaning and implications of their related practices and inquiries”. (Ibidem, p. 48, tradução nossa).

¹⁸⁵ Cf. Ibidem, p. 49.

vez, apesar das dissonâncias entre a visão de LeWitt e de Kosuth e a do grupo *Art & Language*, esses três encontram um ponto de convergência, segundo essa nomenclatura de Osborne, em função do modo como entendem a relação entre filosofia e Arte Conceitual.

A filosofia foi *o meio* para essa usurpação do poder crítico pela nova geração de artistas; os meios pelos quais eles poderiam simultaneamente abordar a crise da ontologia da obra de arte (através de uma concepção definidora da arte de sua prática) e alcançar o controle social sobre o significado de sua obra. Como tal, a arte conceitual representa uma tentativa radical de realinhar dois domínios até então independentes do campo cultural: produção artística e produção filosófica. Mais especificamente, envolveu uma tentativa de transferir diretamente a *autoridade cultural* do segundo para o primeiro, ignorando e superando as formas existentes de discurso crítico de arte.¹⁸⁶

A filosofia, nesse sentido, é utilizada como um recurso contra a autoridade do discurso da crítica, e porque não da própria filosofia, lembrando da tese do fim da arte de Danto que, apesar de denunciar o *disenfranchisement*¹⁸⁷ que a filosofia sempre impôs às artes, afirma também que caberia aos filósofos lidarem com o problema da natureza da arte a partir da pós-história, ou caberia aos artistas se transformarem em filósofos, e da arte se transformar em filosofia. Se para Osborne esse *strong* conceitualismo se caracteriza principalmente pelo modo como esses artistas e coletivos vão recorrer à filosofia e entender a própria filosofia para construir seus caminhos de independência em relação ao status quo do mundo da arte, é curioso ver como Kosuth parte de uma hipótese completamente oposta ao fim da arte de Danto. Nas primeiras páginas de *A arte depois da filosofia, como dissemos*, publicado em três partes nas páginas das edições de outubro, novembro e dezembro de 1969 da *Studio International*, Kosuth afirma o seguinte: “O século XX trouxe à tona uma época que poderia ser chamada ‘o fim da filosofia e o começo da arte’.”¹⁸⁸

Sol LeWitt é considerado o grau zero desse *strong* conceitualismo, dessa relação entre a Arte Conceitual e a filosofia, uma figura de transição entre uma perspectiva ainda conectada

¹⁸⁶ “Philosophy was *the means* for this usurpation of critical power by a new generation of artists; the means by which they could simultaneously address the crisis of the ontology of the artwork (through an art-definitional conception of their practice) and achieve social control over the meaning of their work. As such, Conceptual art represents a radical attempt to realign two hitherto independent domains of the cultural field: artistic production and philosophical production. More specifically, it involved an attempt directly to transfer the *cultural authority* of the latter to the former, thereby both bypassing and trumping existing forms of art-critical discourse.” (Ibidem, pp. 49-50, tradução nossa).

¹⁸⁷ Cf. DANTO, 2014.

¹⁸⁸ KOSUTH, Joseph. *A arte depois da filosofia*, 2014, p. 212.

com um entendimento minimalista da objetividade e uma Arte Conceitual que coloca não apenas a ideia por trás desse objeto, mas o próprio conceito de arte em primeiro plano. LeWitt entende que a relação entre uma obra de arte e a filosofia é muito mais implícita do que uma ilustração por parte da arte do pensamento filosófico, e o proto-conceitualismo¹⁸⁹ apresentado por LeWitt está mais orientado por uma natureza serial e numérica do que linguística¹⁹⁰. Diferentemente de LeWitt, o conceitualismo que Kosuth nos lega assume uma natureza eminentemente linguística.¹⁹¹ “A característica distintiva da marca do conceitualismo forte ou analítico de Kosuth [...] é seu foco exclusivo no conceito de arte: sua concepção *por redução definidora da arte* ou *definitivamente filosófica* da prática artística”.¹⁹²

Como dissemos antes, a indiferença estética provocada ou procurada pelos ready-mades de Marcel Duchamp, no início do século XX, serviu ambigualmente para a abertura de dois caminhos em direções opostas, por um lado para o advento da Arte Pop, por outro para o desenvolvimento da Arte Conceitual.¹⁹³ No caso da arte conceitual, transformou-se “[...] o gesto essencialmente negativo da ‘indiferença visual’ de Duchamp em uma nova positividade artística linguisticamente definida”.¹⁹⁴ Nessa seara de experimentos linguísticos na Arte Conceitual, Kosuth, obviamente, não era uma figura solitária, mas acompanhado por outros artistas, como Robert Barry, Douglas Huebler e Lawrence Weiner, que por sinal compuseram uma exposição sob a curadoria de Seth Siegelaub, em Nova York, intitulada *January 5-31, 1969*.¹⁹⁵ Se Lucy Lippard defendia a desmaterialização como característica distintiva da Arte Conceitual que se desenvolveu por meios linguísticos, no artigo de 1968, para esses artistas parecia que rejeitar os regimes de visualidade estabelecidos não significava, “[...] necessariamente, um retroceder da matéria, mas sim uma expansão dos meios através dos quais se pode entender que ela se torna artisticamente relevante”¹⁹⁶.

¹⁸⁹ Cf. BUCHLOH, 1990, p. 111; e, OSBORNE, 1999, p. 53.

¹⁹⁰ Cf. OSBORNE, 1999, pp. 53-54.

¹⁹¹ “It is thus not surprising that LeWitt would soon be challenged by a more exclusive, more formally philosophical, type of Conceptualism laying claim to the idea of ‘art as idea’ as its own.” (Ibidem, p. 54).

¹⁹² “The distinctive feature of Kosuth’s brand of analytical or strong Conceptualism [...] is its exclusive focus on the concept of art: its *reductively art-definitional* or *definitively philosophical* conception of art practice”. (Ibidem, p. 56, tradução nossa).

¹⁹³ Cf. OSBORNE, 2002, p. 28.

¹⁹⁴ “[...] the essentially negative gesture of Duchamp’s ‘visual indifference’ into a new, linguistically defined artistic positivity”. (Ibidem, p. 28, tradução nossa).

¹⁹⁵ Ver figura 28.

¹⁹⁶ “[...] not necessarily involve a retreat from matter, so much as an expansion of the means through which it may be understood to become artistically significant”. (OSBORNE, 2002, p. 29, tradução nossa).

FIGURA 28 - DA ESQUERDA PARA A DIREITA, ROBERT BARRY, DOUGLAS HUEBLER, JOSEPH KOSUTH, LAWRENCE WEINER, JANUARY 5-31, 1969.



[A]s duas primeiras fases da recepção de Duchamp por artistas americanos desde o início dos anos 1950 (Johns e Rauschenberg) até Warhol e Morris, no início dos anos 1960, abriram gradualmente a gama de implicações dos readymades de Duchamp. É, portanto, ainda mais intrigante ver que, depois de 1968 – o que poderíamos chamar de início da terceira fase da recepção de Duchamp – a compreensão desse modelo pelos Artistas Conceituais ainda ressaltava a declaração intencional sobre a contextualização. Isso vale não apenas para o “A arte depois da filosofia”, de Kosuth, mas igualmente para o grupo britânico *Art & Language*.¹⁹⁷

Kosuth toma Duchamp como marco zero da Arte Conceitual, em *A arte depois da filosofia*, ao atribuir a este último “[...] o fato de ter dado à arte a sua identidade própria”¹⁹⁸, e identificar o primeiro readymade não-assistido de Duchamp como o momento em que “[...] a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito”¹⁹⁹. Por *readymades não-assistidos* nos referimos àqueles readymades que são levados ao contexto artístico exatamente como são encontrados, como *Bottle Rack*²⁰⁰ ou *In advance of the broken arm*²⁰¹;

¹⁹⁷ “the first two phases of Duchamp's reception by American artists from the early 1950s (Johns and Rauschenberg) to Warhol and Morris in the early 1960s had gradually opened up the range of implications of Duchamp's readymades. It is therefore all the more puzzling to see that after 1968 – what one could call the beginning of the third phase of Duchamp reception- the understanding of this model by Conceptual Artists still foregrounds intentional declaration over contextualization. This holds true not only for Kosuth's ‘Art after Philosophy,’ but equally for the British Art & Language Group”. (BUCHLOH, 1990, pp. 125-126, tradução nossa).

¹⁹⁸ KOSUTH, 2014, p. 217.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 217.

²⁰⁰ Ver figura 29.

²⁰¹ Ver figura 1.

diferentemente dos *readymades assistidos*, como *Bicycle wheel*²⁰² ou *Fountain*²⁰³, em que há uma modificação seja na forma, seja no ângulo de visão do objeto transposto para o contexto artístico. Assim, o peso que Kosuth quer atribuir a Duchamp é o de alguém que modificou profundamente nosso entendimento do essencial na arte, quando afirma ainda que toda “[...] a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente”.²⁰⁴ Porém, o fato de Kosuth ressaltar especificamente os *readymades não-assistidos* de Duchamp diz muito da recepção e leitura que ele faz deste último. Segundo Benjamin Buchloh²⁰⁵, chama atenção a interpretação que Kosuth fez da produção artística de Duchamp, dado que em seu texto ele faz alusão aos *readymades não-assistidos*, mas deixa de fora além dos *readymades assistidos*, as pinturas e desenhos de Duchamp. “Mas o que é pior é que mesmo a leitura dos *readymades não-assistidos* é em si mesma extremamente estreita, reduzindo o modelo do *readymade* de fato meramente àquele de uma proposição analítica”.²⁰⁶

FIGURA 29 - MARCEL DUCHAMP, BOTTLE RACK, 1913-1964.



²⁰² Ver figura 30.

²⁰³ Ver figura 2.

²⁰⁴ KOSUTH, 2014, p. 217.

²⁰⁵ Cf. BUCHLOH, 1990, p. 126.

²⁰⁶ “But what is worse is that even the reading of the unassisted *readymades* is itself extremely narrow, reducing the *readymade* model in fact merely to that of an analytical proposition”. (Ibidem, p. 126, tradução nossa).

FIGURA 30 - MARCEL DUCHAMP, BICYCLE WHEEL, 1913-1964.



O “valor” de determinados artistas depois de Duchamp pode ser medido de acordo com o quanto eles questionaram a natureza da arte; o que é um outro modo de dizer “o que eles *acrescentaram* à concepção da arte” ou o que não existia antes deles. Os artistas questionam a natureza da arte apresentando novas proposições quanto à natureza da arte. E para fazer isso não se pode dar importância à “linguagem” legada pela arte tradicional, uma vez que essa atividade é baseada na suposição de que só existe uma maneira de enquadrar proposições artísticas. Mas a própria matéria da arte de fato está relacionada a “criar” novas proposições.²⁰⁷

Segundo Kosuth, se as formas que a arte assume são equivalentes às linguagens da arte, “[...] é possível perceber que uma obra de arte é um tipo de *proposição* apresentada dentro do contexto da arte, como um comentário sobre a arte”²⁰⁸. Para ele, o trabalho de arte deve ser definido como uma *tautologia*, e sua tese é que a arte deve ser identificada com a ideia de arte, abrindo mão de qualquer elemento empírico para o estabelecimento de uma definição de arte. Aqui, parece que Kosuth tem como pano de fundo tanto a influência do antiesteticismo dos *readymades* de Duchamp transformado positivamente, “[...] descartando sua negatividade antiartística residual”²⁰⁹, e reinterpretando-a a partir de uma positividade linguística, como o

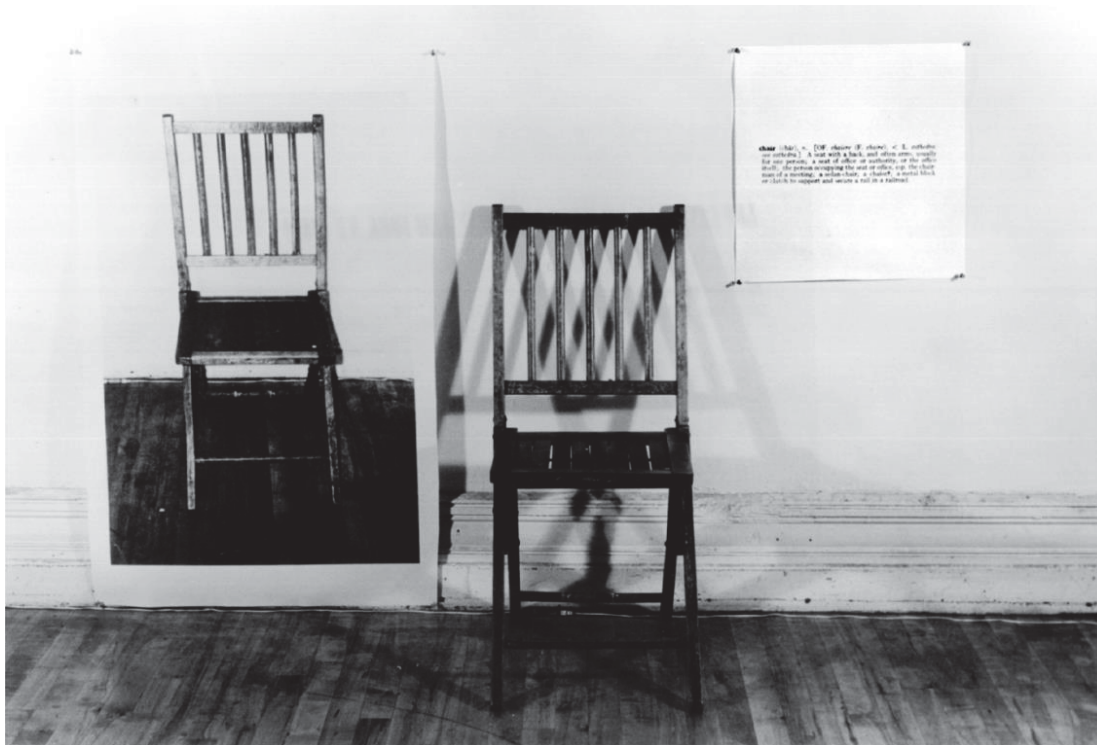
²⁰⁷ KOSUTH, 2014, p. 218.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 219.

²⁰⁹ “[...] discarding their residual anti-art negativity”. (OSBORNE, 1999, p. 56, tradução nossa).

lema de Ad Reinhardt da arte-como-arte²¹⁰, sendo que Kosuth fornece já em 1966 o subtítulo *Art as Idea as Idea* a uma série produzida por ele mesmo.

FIGURA 31 - JOSEPH KOSUTH, ONE AND THREE CHAIRS, 1965.



Podemos nos referir a dois grupos principais entre as primeiras produções conceituais de Kosuth que se alinham com sua tentativa de reduzir a natureza artística da obra de arte à ideia por trás dela. Primeiramente, suas *Proto-Investigations*, que apesar de serem supostamente atreladas aos anos de 1965-1966²¹¹, em 1965 só existiam ainda como notas e desenhos, segundo o artista²¹². Fato que não influenciaria em sua natureza artística, afinal de contas é “[...] a presença apresentada fisicamente de uma obra o único critério para sua

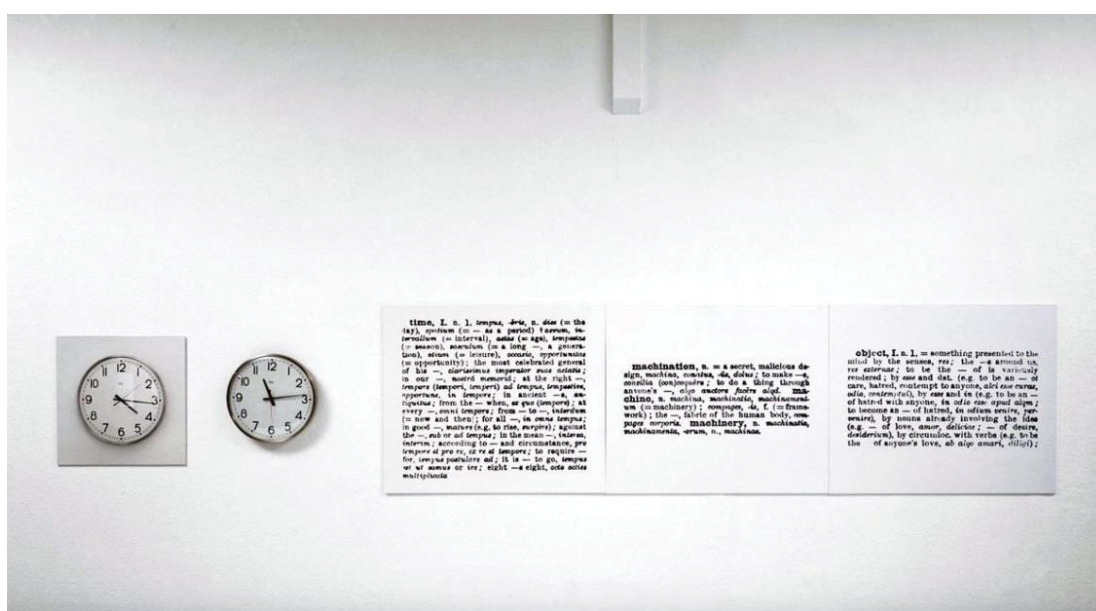
210 Cf. REINHARDT, Ad. “Art as Art” In: HARRISON, Charles & WOOD, Paul. *Art in theory, 1900-1990*, 1993 (pp. 806-809); e, REINHARDT, Ad. “25 lines of words on Art: statement” In: STILES, Kristine & SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art*, 1996 (pp. 90-91).

211 Cf. BUCHLOH, 1990, p. 122, nota 18.

212 “As I stated very clearly at the time (Buchloh could have asked Seth Siegelaub et al. about this, rather than interviewing individuals who neither knew my 1965 work nor had anything to gain by supporting me, to put it mildly), these works existed only in notes or drawings and were fabricated after I had the financial resources due to interest in the somewhat later work. Of course I was asked “what did you do before?” notably by Gian Enzo Sperone, among other critics and gallerists. Again, this is all known, if not by Mr. Buchloh. I simply had no funds at that age to fabricate works, and frankly, with no hope to exhibit them at the time – and with the nature of the work being what it was – there really was no point.” (KOSUTH & SIEGELAUB, 1991, p. 153).

existência?”²¹³ Além das *Proto-Investigations*, entre 1966 e 1968, Kosuth estava envolvido com a produção de outras peças que entrariam dentro da série *First Investigation*. Entre as *Proto-Investigations*, encontramos *One and Three Chairs*²¹⁴, que consistia em uma cadeira de madeira, uma fotografia da mesma cadeira, e uma fotografia em tamanho aumentado de um verbete de dicionário em inglês do termo *chair*; *Clock (One and Five)*²¹⁵, que consistia em um relógio, uma fotografia do mesmo objeto, três verbetes de dicionário em inglês dos termos *time*, *machination* e *object*, que remetiam ao objeto em questão; e, *One and Three Shovels*²¹⁶, que repetia a estrutura do primeiro exemplo, mas com uma pá de neve no lugar da cadeira, em uma alusão mais direta ainda aos readymades de Duchamp, se pensarmos em *In advance of the broken arm*. Por sua vez, a série *First Investigation* contava com obras individuais baseadas em verbetes de dicionário em inglês em tamanho aumentado de cópias fotostáticas com fundo preto, cada uma delas ostentando o subtítulo “*Art as Idea as Idea*”. Entre essas obras constam *Titled (Art as Idea as Idea) The Word “Definition”* e “*Titled (Art as Idea as Idea)*” [Art].²¹⁷

FIGURA 32 - JOSEPH KOSUTH, CLOCK (ONE AND FIVE), 1965.



213 “[...] the physically exhibited presence of a work the only criterion for its existence?” (Ibidem, p. 153, tradução nossa).

214 Ver figura 31.

215 Ver figura 32.

216 Ver figura 33.

217 Ver figuras 34 e 35.

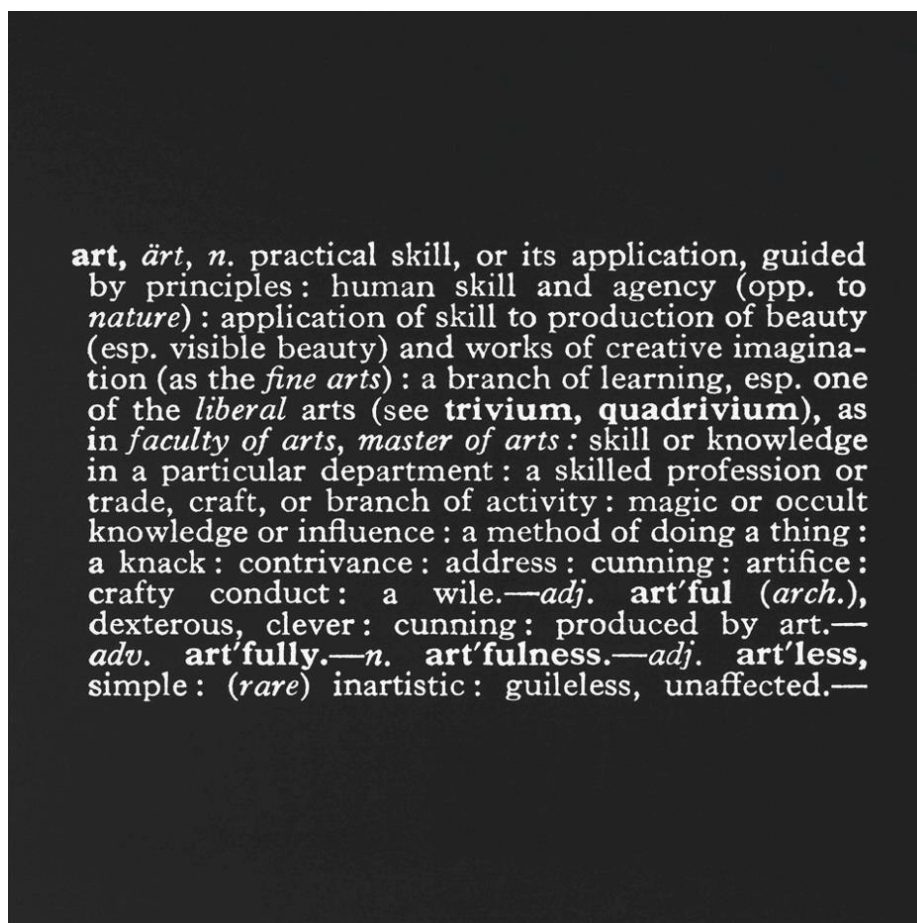
FIGURA 33 - JOSEPH KOSUTH, ONE AND THREE SHOVELS, 1965.



FIGURA 34 - JOSEPH KOSUTH, TITLED (ART AS IDEA AS IDEA) THE WORD "DEFINITION", 1966-68.

def-i-ni-tion (def'ə-nish'ən), *n.* [OFr. *definicione*; L. *definitio* < pp. of *definire*; see DEFINE], 1. a defining or being defined. 2. a statement of what a thing is. 3. a statement or explanation of what a word or phrase means or has meant. 4. a putting or being in clear, sharp outline. 5. the power of a lens to show (an object) in clear, sharp outline. 6. the degree of distinctness of a photograph, etc. 7. in *radio & television*, the degree of accuracy with which sounds or images are reproduced. Abbreviated **def.**

FIGURA 35 - JOSEPH KOSUTH, "TITLED (ART AS IDEA AS IDEA)" [ART], 1968.



Quando Kosuth diz em *A arte depois da filosofia*, que a “[...] arte ‘sobrevive’ influenciando outra arte, e não como o resíduo físico das ideias de um artista”²¹⁸, ele está reforçando toda a crítica que desenvolve ao longo de seu texto ao que chama de noções morfológicas da arte, que reúne tanto críticos quanto artistas formalistas. É natural que boa parte de sua aversão à crítica formalista da arte se concentra na imagem de Clement Greenberg, que a nosso ver serve de escopo para todos os outros autores que concentraram sua atenção em aspectos físicos ou formais de uma obra, tais como Henri Focillon e Heinrich Wölfflin, Clive Bell e Roger Fry. “A crítica formalista não passa de uma análise dos atributos físicos de certos objetos em particular, que por acaso existem em um contexto morfológico. Mas isso não acrescenta nenhum conhecimento [...] à nossa compreensão da natureza”.²¹⁹ Nesse sentido, quando Kosuth afirma que o que sobrevive da arte é sua influência, ele está associando uma obra de arte com um comentário sobre a própria arte, compara as obras de arte a uma

²¹⁸ KOSUTH, 2014, p. 219.

²¹⁹ Ibidem, p. 216.

proposição, e mais especificamente a uma proposição analítica. Porque, segundo Kosuth, obras de arte não seriam comentários sobre nada mais do que elas mesmas, quer dizer, elas não diriam respeito ao mundo assim como uma visão mais historicista ou sociológica poderia sugerir.²²⁰ “O trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que *é* uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma definição da arte. Portanto, o fato de ele ser arte é uma verdade *a priori*.”²²¹ Tautologia aqui é sinônimo, pelo menos para Kosuth, a autorreferencialidade da arte. Assim, se Kosuth, por um lado, dissocia esteticismo e autonomia, diferentemente do que ocorria no modernismo, por outro lado, autonomia e autorreferencialidade são conectados. “Esta é a segunda das grandes confluências do modernismo formalista, separado por Kosuth do primeiro (a fusão entre esteticismo e autonomia) e, neste caso, mantido”.²²²

Proponho então que aqui repousa a viabilidade da arte. Numa época em que a filosofia tradicional é irreal por causa de suas suposições, a habilidade da arte em existir vai depender não só de *não* executar um serviço — como entretenimento, experiência visual (ou de outro tipo) ou decoração —, o que é algo substituído facilmente pela cultura e tecnologia kitsch, mas também vai permanecer viável por *não* assumir uma postura filosófica; pois no caráter único da arte está a capacidade de permanecer alheia aos julgamentos filosóficos.²²³

O ataque de Kosuth à crítica de arte formalista e a tudo o que ela representa em termos da importância do papel de uma experiência de tipo visual se ajusta bem à crítica que Arthur Danto faz às narrativas mestras, como vimos no capítulo 1, sugerindo seu esgotamento como condutoras de nossas percepções no mundo da arte. Contudo, como vimos há pouco, a conclusão a que chega Kosuth é diametralmente oposta à de Danto, optando não pelo fim da arte, mas pelo fim da filosofia. Ao nosso ver, se o diagnóstico de Danto falha por desconsiderar a potência dos escritos de artistas do período em questão, Kosuth não fica atrás na imagem caricata e estreita que traça da filosofia nos anos 1960, ou uma versão historicizada de um pós-hegelianismo, ou uma filosofia cientificista herdada do positivismo lógico mais ascético, desconsiderando por sua vez tanto os rumos do pós-hegelianismo marxista quanto as aberturas metodológicas da filosofia analítica que andava se interessando pelas línguas naturais. Mas, principalmente, e aqui concordamos com a interpretação de Osborne sobre a escrita de Kosuth,

²²⁰ Cf. *Ibidem*, p. 219.

²²¹ *Ibidem*, p. 220.

²²² “This is the second of the great confluences of formalist Modernism, separated out by Kosuth from the first (the conflation of aestheticism and autonomy) and in this case maintained”. (OSBORNE, 1991, p. 57, tradução nossa).

²²³ KOSUTH, 2014, p. 225.

apesar deste último atestar o fim da filosofia logo no início do seu escrito, o próprio desenvolvimento de sua argumentação é um importante sinal de que não apenas ele, mas a Arte Conceitual analítica ou *forte* é dependente de alguns pontos de vista filosóficos.²²⁴ Acontece que Osborne vai além e afirma que o que garantiu a legitimação desse *strong* conceitualismo foi a autoridade filosófica por trás desses escritos. Pois, diferentemente de outros artistas que já tinham uma reputação artística estabelecida, como Duchamp, antes de assumirem uma postura mais radicalmente crítica em relação à instituição arte, Kosuth, como outros de sua geração, teve a tendência de ser seu próprio curador “[...] confrontada com a tarefa adicional de construir uma identidade artística a partir do zero.”²²⁵ O que vem a corroborar mais uma vez nossa tese de que os artistas, por meio de seus escritos, abriram uma clareira de legitimidade para suas produções.

Daí a importância dos escritos filosóficos críticos e autolegitimadores da primeira geração de artistas conceituais para o status de seu trabalho como "arte": como avalistas e guardiões de seu direito à nomeação. A autoridade da filosofia foi usada para estabelecer o direito à nomeação. Sem esse suplemento crítico, é improvável que suas indicações tenham conseguido sustentar suas pretensões à legitimação.²²⁶

Kosuth, portanto, reúne em seu texto alguns componentes principais em seu conceitualismo: uma redução linguística (proposicional) de tom positivista, uma posição contrária à crítica formalista, a distinção entre a crítica e a própria atividade artística, uma crítica ao regime de visualidade, e ainda algo como um psicologismo. Este último baseado na importância que dá à “apresentação da intenção do artista”²²⁷ no estabelecimento da natureza autorreferencial de uma obra de arte. A associação entre uma postura positivista, que identifica a obra de arte como uma proposição analítica e a consideração das intenções do artista parece à primeira vista inconciliáveis, porém “[...] a fim de preservar a pureza semântica de seu conceitualismo”²²⁸, Kosuth se vê obrigado a neutralizar uma posição contextualista, que tende a considerar o entorno institucional da obra como o que legitima seu status, ao afirmar a intencionalidade do artista como a razão central por trás de suas afirmações (ações). Por sua

²²⁴ Cf. OSBORNE, 1999, p. 58.

²²⁵ “[...] faced with the additional task of constructing an artistic persona from scratch”. (Ibidem, p. 60, tradução nossa).

²²⁶ “Hence the importance of the critical, self- legitimating philosophical writings of the first generation of Conceptual artists to the status of their work as ‘art’: as guarantors and guardians of their right to nomination. The authority of philosophy was used to establish a right to nomination. Without this critical supplement, their nominations are unlikely to have been able to sustain their claims to legitimation.” (Ibidem, p. 60, tradução nossa).

²²⁷ KOSUTH, 2014, p. 220.

²²⁸ “[...] to preserve the semantic purity of his Conceptualism”. (OSBORNE, 1999, p. 59, tradução nossa).

vez, o positivismo identificado na visão de Kosuth que entende a arte como uma proposição, ou o que Osborne chama de positivismo proposicional, deriva-se da leitura que ele faz de noções como analiticidade, tautologia e proposicionalidade, todas mediadas pelo positivista lógico Alfred J. Ayer, “[...] cujos escritos forneceram o meio para a tradução da ideia formalista de autonomia como autorreferencialidade no idioma da proposição analítica”.²²⁹

Algumas questões podem ajudar a colocar em xeque as ideias que Kosuth apresenta em *A arte depois da filosofia*, como: se existe de fato coerência entre os seus escritos e suas obras, o que exigiria uma análise mais pontual e que se desviaria do propósito deste capítulo; ou, até que ponto a dimensão estética de uma obra de arte consegue ser suplantada pelo conteúdo proposicional a partir de uma consideração analítica como propõe Kosuth; ou ainda, como podemos eliminar das representações linguísticas sua apresentação e design tipográfico, considerando algumas das obras citadas há pouco de Kosuth que apresentavam uma escolha tipográfica bem clara em suas apresentações.²³⁰ Existe também um ponto periférico na argumentação de Kosuth que se mostra pertinente à nossa presente investigação acerca do sentido atribuído por Kosuth à ideia de que obras de arte são proposições, questão que já apresentamos em *A arte antes da filosofia*.²³¹ Na ocasião, percebemos que quando Kosuth afirma que tais obras de arte devem ser tomadas como proposições, essa identificação não se dá em um sentido metafórico ou figurado. Obras de arte seriam literalmente proposições. Entretanto, apesar da facilidade de podermos pensar as atividades artísticas como linguagens, sempre resta a questão sobre onde residiria a estrutura sintática de tais obras, tendo em vista que quando atribuímos uma função linguística a uma determinada prática, não basta ter em mente seu funcionamento semântico e comunicacional, mas é preciso pensar em sua estrutura sintática também.²³² Talvez a atuação dialógica de obras de arte deva ser entendida não exclusivamente em uma perspectiva linguística ou textual, como sugerimos antes ao pensarmos no mundo da arte como uma comunidade dialógica.

Entretanto, questionar o conteúdo do texto de Kosuth como se se tratasse de um ensaio filosófico talvez não seja a postura mais adequada a tomar diante de um escrito de artista, independentemente se se trata ou não de um movimento artístico de caráter analítico que recorre algumas vezes a pontos de vista filosóficos. Escritos de artista não visam a verdade como a

²²⁹ “[...] whose writings provided the medium for the translation of the formalist idea of autonomy as self-referentiality into the idiom of the analytical proposition”. (Ibidem, p. 58, tradução nossa).

²³⁰ Cf. Ibidem, pp. 61-62.

²³¹ Cf. BOGÉA DA SILVA, Anderson. *A arte antes da filosofia: o manifesto artístico como narrativa histórica da arte entre Kosuth e Danto*, 2017.

²³² Ibidem, pp. 170-173.

filosofia o faz, lembrando a argumentação de Rita Nolan, em *The character of writings by artists about their art*²³³, que atribui aos escritos de artista sobre sua obra um tipo de conceitualidade diferente daquela das teorias, da ciência ou da filosofia. Podemos dizer que Kosuth “[...] sublinhou quão contraditória e problemática pode ser uma declaração de um artista. Mas ele também enfatizou o quanto um texto contribui para o significado de um trabalho, e até que ponto um artista é responsável por sua recepção histórica e institucional.”²³⁴

Outros artistas endossam mais claramente a responsabilidade pela reflexão e pela difusão do sentido das obras que essas revistas acompanham. Elas instauram as bases de uma comunicação e de uma informação (de fato, confidenciais, mas não sem repercussão) das questões artísticas e críticas das quais elas são as porta-vozes.²³⁵

Além disso, Kosuth não parece envolvido apenas com o estabelecimento de proposições artísticas, pelo menos quando se propõe a produzir escritos sobre Arte Conceitual, mas, como vimos, investiga a função, o conceito, a natureza e uso dessas mesmas obras e, portanto, desses comentários sobre a arte. Em 1969, encontramos outro experimento textual muito próximo do que Kosuth publicara nas páginas da *Studio International*, e com o qual manteve laços estreitos. Em maio desse ano, o coletivo britânico *Art & Language* publicou a primeira edição da revista *Art-Language*, que seria continuamente publicada até outubro de 1985, recorrendo também aos mecanismos editoriais das revistas de arte para ampliar o alcance de suas ideias e se legitimar em uma cena em ascensão. Na verdade, desde 1967 já encontramos algumas publicações do grupo inglês com o mesmo propósito, em revistas como *Arts Magazine* e *Studio International*.²³⁶ De modo a “[...] facilitar suas ações, sob a tutela de uma colaboração estabelecida, os membros de Art & Language fundam a sociedade Art & Language Press.”²³⁷ Na altura de 1969, Kosuth e o grupo *Art & Language* já “[...] compartilhavam em primeiro plano a ‘proposição analítica’ inerente a cada ready-made, ou seja, a afirmação ‘esta é uma obra de arte’, acima de todos os outros aspectos implicados pelo modelo do ready-made”²³⁸, quer

²³³ NOLAN, 1974.

²³⁴ “Kosuth underscored how problematic and contradictory an artist’s statement may be. But he also emphasized how much a text contributes to the meaning of a work, and to what extent an artist is responsible for its historical and institutional reception.” (STILES, Kristine. “General introduction” In: *Theories and documents of contemporary art*, 1996, p. 08, tradução nossa).

²³⁵ MOKHTARI, 2002, p. 100.

²³⁶ Cf. *Ibidem*, p. 106, nota 14.

²³⁷ *Ibidem*, p. 100.

²³⁸ “In 1969, Art & Language and Kosuth shared in foregrounding the ‘analytic proposition’ inherent in each ready-made, namely the statement ‘this is a work of art,’ over and above all other aspects implied by the ready-made model”. (BUCHLOH, 1990, p. 126, tradução nossa).

dizer, o caráter industrial, serial ou contextual do readymade era colocado em segundo plano tanto por Kosuth quanto pelo coletivo britânico.

Além disso, tendo em vista que os escritos analisados mais pontualmente aqui são Kosuth e o *Art & Language*, que sustentam o rótulo de um conceitualismo *forte* como indicamos há pouco, podemos apontar pelo menos duas importantes diferenças entre ambos. Primeiro, enquanto Kosuth parece tomar o suporte filosófico por meio de posições e pontos de vista filosóficos fixos, o coletivo britânico entende a investigação filosófica como um trabalho em construção e desenvolvimento constante. Em segundo lugar, se Kosuth está interessado em saber o que a arte era, e nós vimos que para ele obras de arte são proposições, para o *Art & Language*, a tarefa constava em saber o que são as próprias proposições, assumindo um tom mais profundo na investigação que propunham.²³⁹

Com determinação, as declarações de Art & Language publicadas notadamente no primeiro número de *Art-Language* preparam um terreno comum e um meio de identificação entre os artistas ingleses e alguns representantes norte-americanos reunidos em seu sumário. Com o subtítulo *The Journal of Conceptual Art* (O jornal da Arte Conceitual) nesse número, a primeira edição de Art-Language associa alguns artistas americanos conceituais ou inseridos na tendência conceitual [...].²⁴⁰

Entre esses artistas se encontravam Dan Graham, Lawrence Weiner, David Bainbridge, Michael Baldwin e Sol LeWitt, com a reedição de suas Sentenças sobre arte conceitual, mas facilmente poderia comportar também Joseph Kosuth, que acaba por se transformar no editor nos Estados Unidos do grupo, e publicar o editorial do segundo número em fevereiro de 1970. Para os propósitos desta investigação daremos atenção ao editorial do primeiro número da revista *Art-Language*²⁴¹, tendo em vista que apesar de ser fruto de muitas mãos, ajusta-se no tipo de escrito que estamos interessados, a saber, escritos de artistas que constroem um espaço de legitimação para as práticas de determinados artistas, tendo em vista que o artista não precisa delegar, exclusivamente, ao crítico a tarefa de interpretar e construir o discurso sobre a arte. Apesar de alguns escritos publicados nas páginas da revista *Art-Language* não explicarem diretamente os trabalhos do grupo, como uma espécie de bula artística, eles ainda podem ser vistos como “[...] um prolongamento teórico e analítico indissociável de sua

²³⁹ Cf. OSBORNE, 1999, p. 63.

²⁴⁰ MOKHTARI, 2002, p. 100.

²⁴¹ ART & LANGUAGE, “Arte-linguagem”. In: FERREIRA, Gloria, COTRIN, Cecilia (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*, 2014. (pp. 235-248).

prática. Cada um dos fascículos de *Art-Language* [...] sublinha a necessidade de uma análise teórica como método de fazer arte.”²⁴² Assim, no caso estrito do editorial da primeira edição, os autores fazem um jogo de palavras que realmente dificulta perceber se estamos diante de um texto explicativo das práticas dos artistas que publicam naquele número, ou se diante de texto acessório às suas produções conceituais, ou, entrando em uma hipótese levantada pelos próprios autores, se esse editorial, enquanto “[...] uma tentativa de delinear alguns esboços do que é a ‘Arte Conceitual’, seja considerado como um trabalho de ‘Arte Conceitual’”²⁴³. Essa última hipótese levantada tem como base o fato de que muitos trabalhos de arte visual, além de serem obras de arte são também reflexões sobre as próprias artes visuais. “Inicialmente, 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.”²⁴⁴

Assim, podemos levantar a seguinte questão: por que artistas recorrem à linguagem, ou melhor, às palavras para fazer arte no contexto que estamos abordando? Partindo do ponto de que ler e olhar são formas de atenção visual diferentes²⁴⁵, mas correlatas, podemos dizer que nas experiências conceituais dos anos 1960, as palavras foram usadas de modo a investigar e questionar o modo como a visualidade era central às obras de arte visuais, e para afirmar isso temos em mente, por exemplo, a série *Art as Idea as Idea* de Kosuth, mas também o uso artístico das palavras, como indica Charles Harrison²⁴⁶, e que identificamos na exposição de Seth Siegelaub *July/August 1970*, nas páginas da *Studio International*²⁴⁷. Nesse uso da palavra pelos artistas como o próprio meio do trabalho de artes visuais, não há uma simples transição do contexto da artefactualidade para o da literatura.

Os textos adquirem novas e, inerentemente, instáveis funções artísticas e culturais, sendo colocados nos espaços da arte e reivindicados como obras de arte. Como eles

²⁴² MOKHTARI, 2002, p. 101.

²⁴³ ART & LANGUAGE, 2014, p. 236.

²⁴⁴ Ibidem, p. 236.

²⁴⁵ Cf. OSBORNE, 2002, p. 27.

²⁴⁶ Cf. HARRISON, Charles. “The trouble with writing” In: *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language*, 2003.

²⁴⁷ Ver figura 26. Cf. GODFREY, 1998, p. 225. *Art & Language* apresenta algo como um experimento mental que envolve exatamente o tipo de situação que mencionamos acima para pensar as fronteiras entre crítica de arte, teoria da arte e a própria obra de arte, e para colocar em xeque a aparência e fazer tradicionais de um “objeto de arte”: “Suponhamos que um artista exponha um ensaio em uma exposição de arte (como algo impresso pode ser exposto). As páginas são simplesmente dispostas em ordem de leitura atrás de vidros dentro de uma moldura. O espectador deve ler o ensaio ‘em ordem’, como uma notícia pode ser lida, mas como o ensaio está disposto em um ambiente de arte, está implícito que o objeto (papel com tinta impressa) possui conteúdos artísticos visuais convencionais. O espectador, confuso pelo fato de não ser capaz de identificar nenhum significado direto de arte visual, começa a ler o ensaio (como uma notícia pode ser lida). [...] A aparência desse ensaio não é importante de acordo com nenhum sentido forte dos critérios de aparência das artes visuais.” (ART & LANGUAGE, 2014, p. 239).

funcionam, há tanto um produto das regras e ortodoxias críticas que governam esses espaços, quanto o caráter dos próprios textos. São esses fatores contextuais (incluindo relações com outras formas culturais de uso da linguagem, como a escrita crítica e teórica) que distinguem o uso da linguagem na arte conceitual das décadas de 1960 e 1970 de ocorrências artísticas anteriores, mais notavelmente no trabalho de Marcel Duchamp.²⁴⁸

Nesse sentido, Tony Godfrey elenca seis razões para, segundo ele, artistas estarem recorrendo à palavra como suporte principal ou como meio exclusivo no final dos anos 1960. O primeiro motivo foi o progressivo projeto de desmaterialização do objeto artístico, o qual identificamos sob uma defesa pontual nos escritos de Lucy Lippard; em segundo lugar, o anseio por comunicar a um maior número de pessoas o que estava sendo realizado; em terceiro, a vontade de se perpetuar nas mentes das pessoas; em seguida, Godfrey atribui à tese de Kosuth de que obras de arte são essencialmente linguísticas, um lugar entre esses motivos elencados; bem como, identifica como outro motivo o descontentamento com o mercado de artes; além de uma necessidade evidente de teorizar sobre o significado da arte.²⁴⁹ No caso de *Art & Language* e sua escrita sobre arte, principalmente, parece que temos uma necessidade de atingir uma ampla audiência, mesmo que o recurso utilizado para isso seja uma linguagem mais “esotérica”, aliado a uma investigação sobre o significado da arte em níveis mais profundos, daí o recurso da linguagem filosófica para tal.

O *Art & Language* estava interessado em explorar as possibilidades de ter a análise teórica como um modo de fazer arte, e não simplesmente como uma tradicional forma de teoria da arte. “A intenção do ‘artista conceitual’”, segundo o editorial de inauguração da *Art-Language*, “separou-se da dos teóricos da arte por causa de suas diferentes relações prévias e pontos de vista quanto à arte, ou seja, por causa da natureza de seu envolvimento nela”.²⁵⁰ Quer dizer, o objetivo não era o de tratar a arte como filosofia, como Danto sugeriu em seu sentido de fim da arte, mas de pensar o discurso filosófico como uma nova estratégia de fazer artístico.²⁵¹ Por mais estranho que isso possa parecer, esse recurso viria a funcionar também

²⁴⁸ “Texts acquire new, and inherently unstable, artistic and cultural functions by being placed in the spaces of art, and claimed as themselves artworks. How they function there is as much a product of the rules and critical orthodoxies governing such spaces, as it is of the character of the texts themselves. It is these contextual factors (including relations to other cultural forms of language-use, such as critical and theoretical writing) that distinguish the use of language in the conceptual art of the 1960s and 1970s from prior artistic occurrences, most notably in the work of Marcel Duchamp.” (OSBORNE, 2002, p. 27, tradução nossa).

²⁴⁹ Cf. GODFREY, 1998, p. 163.

²⁵⁰ ART & LANGUAGE, 2014, p. 237.

²⁵¹ Cf. OSBORNE, 1999, p. 63.

como um antídoto aos mecanismos deslegitimadores, ou descredenciadores, da própria filosofia.

A busca pela filosofia, em seus próprios termos, como a base possível para um novo tipo de prática artística, simultaneamente, colocou o grupo mais próximo dos praticantes do campo filosófico – como colaboradores em seu empreendimento – e os distanciou dele, até onde a “publicação” de suas atividades foi concebida como uma forma de prática artística, isolando-os dos mecanismos legitimadores (e deslegitimadores) do próprio campo filosófico. Em outras palavras, a filosofia foi culturalmente recodificada de acordo com os parâmetros do campo artístico, por mais desviante que possa ter sido dentro dela.²⁵²

É certo que os contextos em que esse fazer artístico por meio de palavras, que nesse caso não se tratava de poesia, não se restringia às publicações do periódico *Art-Language*, apesar deste ter desempenhado um papel decisivo, mas envolveu também a escrita e discussão dentro do próprio coletivo, bem como a ocupação de espaços convencionais de exposição, por mais contestados que fossem, e sobretudo o ensino de Teoria da Arte nos curso da *Coventry School of Art*, na Inglaterra.²⁵³ Esse último elemento é uma marca fundamental para o tipo de conceitualismo praticado pelo *Art & Language*, pois se Kosuth estava envolvido com o circuito de galerias de arte de Nova York, o principal cenário do coletivo inglês era o da arte-educação.²⁵⁴ “Entre setembro de 1969 e o verão de 1971, Terry Atkinson, David Bainbridge e Michael Baldwin são encarregados de introduzir e lançar um curso de teoria da arte [...]”²⁵⁵ na faculdade acima mencionada.

Quanto ao segundo dos pontos citados acima, a ocupação de espaços expositivos tradicionais, vale ressaltar aquela que é considerada a primeira ocasião em que a produção do *Art & Language* foi apresentada como fruto de um coletivo de indivíduos, e não a partir das produções individuais de seus membros.²⁵⁶ Em 1972, houve um convite para que o grupo participasse do *Documenta 5*²⁵⁷, em Kassel, na Alemanha Ocidental. Na exposição, foi

²⁵² “The pursuit of philosophy, within its own terms, as the possible basis of a new kind of art practice simultaneously placed the group closer to the practitioners of the philosophical field – as co-workers in its enterprise – and distanced them from it, in so far as the ‘publication’ of their activities was conceived as a form of art practice, insulating them from the legitimating (and delegitimizing) mechanisms of the philosophical field itself. In other words, philosophy was culturally recoded according to the parameters of the artistic field, however deviant it may be have been within it.” (Ibidem, p. 63, tradução nossa).

²⁵³ Cf. OSBORNE, 2002, p. 33.

²⁵⁴ Cf. Idem, 1999, p. 64.

²⁵⁵ MOKHTARI, 2002, p. 102.

²⁵⁶ Cf. HARRISON, *Essays on Art & Language*, 2001, p. 67.

²⁵⁷ “A *Documenta 5* foi uma exposição gigantesca que representou, muito provavelmente, o ponto alto da primeira arte conceitual, o ponto que a transformaria, de uma força crítica e de oposição, num poder hegemônico no que

apresentado o primeiro dos índices (*indexes*) que seriam utilizados como marcas das exposições do *Art & Language* ao longo dos anos 1970. De modo nos referirmos novamente ao título da antologia de Lucy Lippard, *Six Years*²⁵⁸, é interessante observar como o *Index 001*²⁵⁹, instalado em 1972, remete-nos diretamente à exposição de Mel Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things*²⁶⁰, de 1966, que para muitos representa um marco histórico da Arte Conceitual. A associação à obra/exposição de Bochner se dá tanto pela dimensão documental e arquivistas quanto à própria disposição dos cubos contendo os materiais a serem “olhados” pelos espectadores. Na sala do *Museum Fridericianum*, em que ficou alocada a instalação, foram dispostos oito gabinetes de arquivo de metal sobre quatro suportes pintados de cinza de modo que os gabinetes podiam ficar em uma altura adequada para os espectadores os vasculharem. Nesses arquivos podia-se encontrar uma grande quantidade de informações contendo trechos de textos, fragmentos de leituras e cópias xerocadas relacionados a discursos do próprio *Art & Language*. Nessa obra o experimento mental apresentado no editorial da primeira edição de *Art-Language* foi transposto para a realidade.

Cada gabinete continha seis gavetas. Dentro das gavetas, os textos digitados e impressos eram fixados página por página nas folhas articuladas do sistema de arquivamento, para que pudessem ser lidos *in situ* em sua totalidade. Uma presunção teórica inicial foi feita, a qual permitiu que um determinado ensaio ou algo como um parágrafo fosse um texto legível discreto. Baseado nisso, os escritos dos componentes foram ordenados de acordo com uma sequência alfabética e numérica, alguns sendo subdivididos em fragmentos discretos e suas subdivisões tratadas como itens separados.²⁶¹

O que a estrutura dessa instalação do *Art & Language* nos permite supor é que o grupo estava muito interessado em extrapolar os sentidos dados como prontos pela obra de arte, e incentivar o espectador a participar, ao manipular as fichas contidas nos gabinetes de arquivo, mais ativamente da construção do significado da obra, situação que temos reiterado desde o

diz respeito ao cenário artístico internacional.” (WOOD, Paul. *Arte conceitual*, 2004, p. 49). Ocorreu entre 30 de junho e 08 de outubro de 1972, contando com 222 artistas, entre os quais Marcel Broodthaers, Vito Acconci, John Baldessari, Mel Bochner, Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Gilbert & George, Eva Hesse, Sol LeWitt, Yoko Ono, entre outros.

²⁵⁸ LIPPARD, 1993.

²⁵⁹ Ver figura 36.

²⁶⁰ Ver figuras 20 e 21.

²⁶¹ “Each cabinet contained six drawers. Within the drawers, typed and printed texts were fixed page by page to the hinged leaves of the filing system, so that they could be read *in situ* in their entirety. An initial theoretical presumption was made which allowed a given essay or paragraph-like unit to be a discrete readable text. On this basis the component writings were ordered according to an alphabetical and numerical sequence, some being subdivided into discrete fragments and their subdivisions treated as separate items.” (HARRISON, 2001, p. 65, tradução nossa).

primeiro capítulo. Como se fosse possível para o espectador construir um *Index* outro, a partir do *Index* fornecido pelos artistas. “Essa é a ‘obra’ do espectador, a qual é gerada dialeticamente através da ‘obra’ do *Art & Language*.”²⁶² Nesse sentido, parece que a busca por construir uma comunidade dialógica ou conversacional tinha certa centralidade para o *Art & Language*, e o *Index* funcionaria como um meio de cartografar essa comunidade discursiva que envolvia tanto artistas como espectadores.²⁶³

FIGURA 36 - ART & LANGUAGE, INDEX 001, 1972.



© documenta archiv / Name unbekannt
Inv.-Nr.: docA_MS_10010596

Artistas conceituais geralmente assumem que a última arte modernista – tipicamente, pintura e escultura – apresenta ao observador poucas opções para se engajar com a obra de arte, além de um entretenimento ou espetáculo altamente refinado que efetivamente confirma a posição de sujeição do observador e a autoridade do artista, cujo trabalho é uma demonstração da superioridade do empreendimento da arte modernista para fornecer a experiência estética preeminente. Os artistas conceituais

²⁶² “This is the ‘work’ of the spectator, which is generated dialectically through the ‘work’ of Art & Language.” (CORRIS, Michael. “The Dialogical Imagination: Conversational Aesthetic in Art” In: HOPKINS, David. (ed.), *Neo Avant-Garde*, 2006, p. 306, tradução nossa, grifo nosso).

²⁶³ Cf. HARRISON, 2001, p. 63.

mais radicais tentaram frustrar essa experiência, a fim de tornar redundantes as competências do observador. Eles fizeram isso, como eu digo, literalmente tirando o objeto de arte de vista.²⁶⁴

Para esses propósitos conversacionais o *Index 001* é apenas a culminação de um projeto que podemos identificar desde o editorial da primeira edição do *Art-Language*. Em determinada altura desse ensaio introdutório encontramos uma classificação das estratégias pelas quais os artistas até então conseguiram o reconhecimento de suas práticas como obras de arte. Esses recursos seriam quatro, entre os quais: 1) construir um objeto a partir das características morfológicas já estabelecidas como fundamentais; 2) acrescentar às características já institucionalizadas outras que também estejam estabelecidas; 3) situar o objeto em um contexto suficientemente adequado para que a atenção do espectador consiga identifica-lo; 4) recorrer ao “declarar” um objeto como arte para poder ter sua intenção artística reconhecida.²⁶⁵ A partir disso, há uma comparação no texto entre as três primeiras situações e a quarta pelos diferentes usos e entendimentos que sustentam sobre o objeto artístico. Pois, se especificamente “[...] os três primeiros métodos usam objeto existente concreto, a última usa apenas um objeto teórico. Esse fator de ‘uso’ é importante aqui. O objeto existente sobre o qual o ‘conteúdo’ do número 4) reformulado (i.e., papel com tinta impressa sobre ele) não é o objeto de arte”.²⁶⁶ Assim, nota-se que o *Art & Language* recusa, assim como LeWitt, Lippard e Kosuth, a perceptualidade como componente distintivo do objeto artístico, ao mesmo tempo que uma investigação do tipo proposto pelo grupo, por meio da escrita, não cria uma obrigatoriedade em relação ao uso de um objeto teórico no lugar de um objeto concreto. Portanto, “[...] os objetos, concretos ou teóricos, são apenas dois tipos de entidades que podem ser levados em consideração, e vários outros tipos de entidades se tornam candidatos ao uso artístico”.²⁶⁷

O conceito de apresentar um ensaio em uma galeria de arte, o ensaio sendo considerado em si mesmo em relação ao fato de estar em uma galeria de arte, ajuda a fixar seus significados. Quando ele é usado como neste editorial, então o componente da galeria de arte tem de ser especificado. O componente da galeria de arte no primeiro

²⁶⁴ “Conceptual artists generally assume that late modernist art – typically, painting and sculpture – presents the beholder with few options to engage with the work of art as other than a highly refined entertainment or spectacle that effectively confirms the subject-position of the beholder and the authority of the artist, whose work is a demonstration of the superiority of the enterprise of modernist art to provide the pre-eminent aesthetic experience. The most radical Conceptual artists tried to frustrate this experience, in order to render redundant the competencies of the beholder. They did this, as I say, by quite literally removing the art object from view.” (CORRIS, 2006, p. 303, tradução nossa).

²⁶⁵ Cf. ART & LANGUAGE, 2014, pp. 240-242.

²⁶⁶ Ibidem, pp. 242-243.

²⁶⁷ Ibidem, p. 243.

ensaio é uma entidade concreta, o componente da galeria de arte no segundo caso (aqui) É um componente teórico, e o componente concreto são as palavras ‘em uma galeria de arte’. A enumeração de 1), 2), 3) e 4) feita anteriormente deve ser seguida 5) pelo ensaio na galeria, e 6) pelo ensaio possuindo o parágrafo que especifica teoricamente a galeria de arte; é mais provável que as nuances 5) e 6) possam ser incluídas em uma versão expandida de 4).²⁶⁸

Quando é mencionado o “declarar” algo como uma obra de arte como a quarta estratégia, o exemplo que os autores do texto tinham em mente era o dos projetos colaborativos entre Terry Atkinson e Michael Baldwin, *Air-conditioning show* e *Air show*²⁶⁹, de 1966-67, portanto anterior à fundação do grupo. Enquanto o primeiro projeto visava atribuir o status artístico a uma massa de ar qualquer dentro de uma determinada galeria, o segundo consistia em “[...] uma série de afirmações referentes ao uso teórico de uma coluna de ar comprimido a base de 1,6km² de uma distância não especificada na dimensão vertical”.²⁷⁰ Mas poderia ser usado como instância desse quarto método também outro projeto da dupla Atkinson-Baldwin, *Declaration series* (1967), que apesar de ser utilizada no editorial como um exemplo da leitura crítica que o *Art & Language* fez de Duchamp e seus readymades, serve ao propósito anterior também pois um de seus propósitos era o de investigar até que ponto mais do objetos, ambientes podem ganhar um status artístico simplesmente por meio de uma declaração. Nesse sentido, considerando que não é fora de propósito “[...] sustentar que uma forma de arte pode evoluir tomando como ponto de partida da investigação o uso da linguagem da sociedade de arte”²⁷¹, essa mesma “evolução” ou desenvolvimento da produção artística tende a ocorrer dentro de uma esfera discursiva, daí o papel dos escritos desses artistas. Artistas estes que não se transformam em filósofos e nem precisam, mas proporcionam ainda assim a seus textos uma dimensão conceitual, alinhada à característica poética própria da atividade artística.

Tanto no escrito de Kosuth quanto no editorial do *Art & Language*, encontramos referências a práticas artísticas próprias da Arte Conceitual, diferenciando-a de outros movimentos e entendimentos da atividade artística. Quando Kosuth, na segunda parte de seu texto, faz um levantamento de alguns outros exemplos de artistas recentes que se alinham com seu entendimento sobre Arte Conceitual, Kosuth está defendendo um determinado programa de arte, colocando-se inclusive como advogado de “um tipo específico de arte”.²⁷² No caso do

²⁶⁸ Ibidem, p. 243.

²⁶⁹ Ver figura 37.

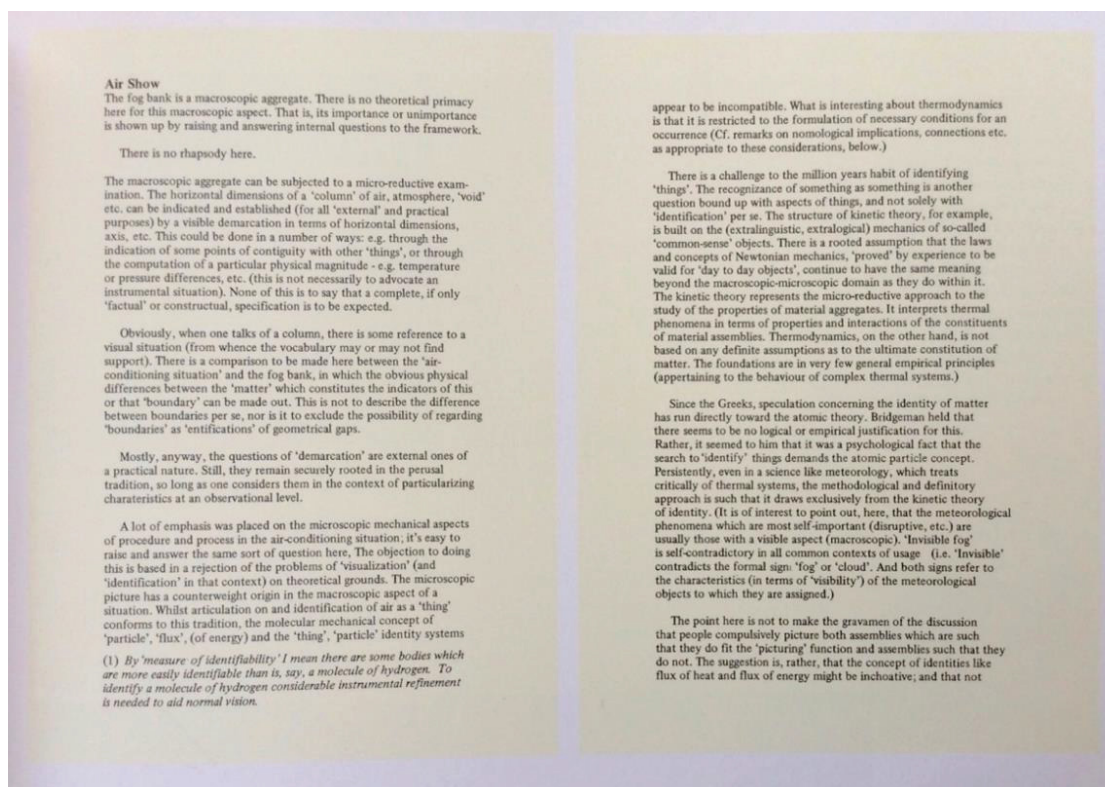
²⁷⁰ ART & LANGUAGE, 2014, p. 242.

²⁷¹ Ibidem, p. 248.

²⁷² KOSUTH, 2014, pp. 226-227.

texto do *Art & Language*, encontramos também claramente uma defesa de um fazer artístico específico. O texto afirma que alguns dos exemplos investigados no editorial, como o caso do *Air show*, fizeram uso da forma que a linguagem das palavras “[...] pela razão de que essa forma parece oferecer a ferramenta mais penetrante e flexível com referência a alguns problemas primordiais na arte”. Entretanto, ambos os textos não se reduzem a esse aspecto poético, como defesas de um tipo de arte, mas avançam em investigar a natureza da arte, e conceituar sobre o que permite caracterizar cada obra incorporada por seus respectivos escopos de análise como uma obra de arte. De modo que podemos mais uma vez reiterar que esses textos possuem um caráter poético-conceitual.

FIGURA 37 - TERRY ATKINSON & MICHAEL BALDWIN, AIR SHOW, PÁGINAS 01 E 02, 1966-67.

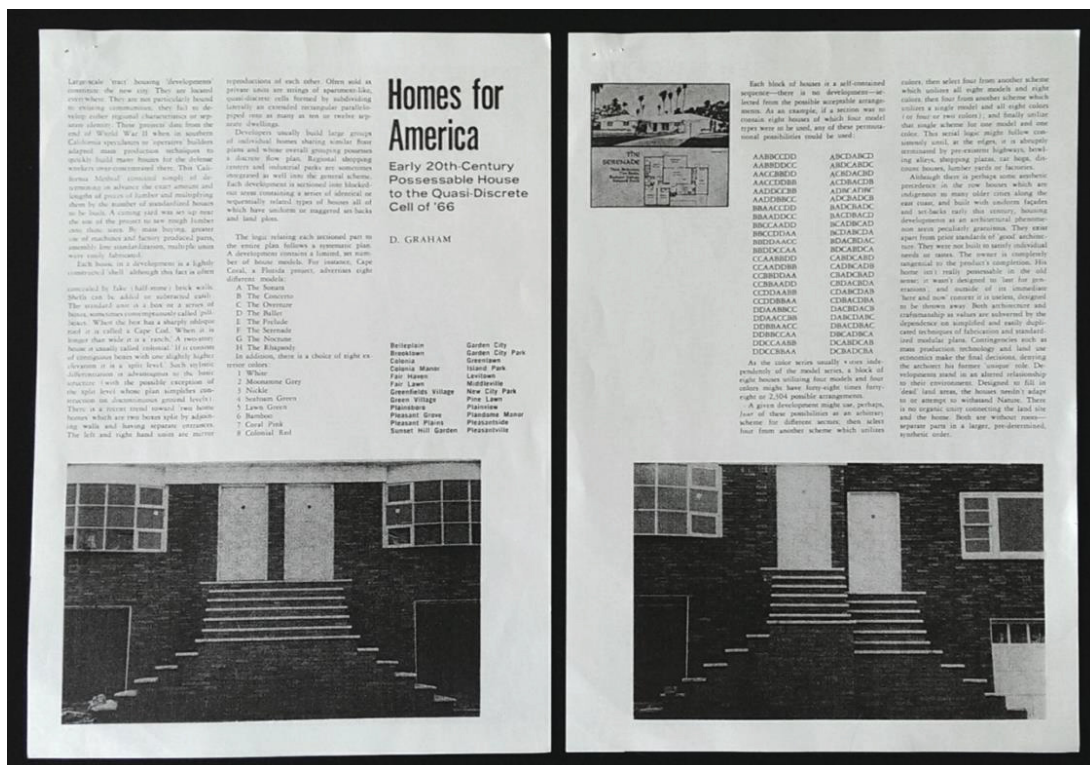


É pertinente ainda redesenhar o argumento que estrutura nossa investigação. Desse modo, vale retomar a distinção que Noël Carroll faz entre os mecanismos de identificação de novas obras, ou seja, das estratégias racionais de argumentação: a repetição (*repetition*), a amplificação (*amplification*) e o repúdio (*repudiation*).²⁷³ Nesse sentido, fica claro que a Arte

²⁷³ CARROLL, 2001.

Conceitual foi um fenômeno artístico que, em um de seus verbetes principais, tomou as palavras como principal recurso para construir e propor suas inovações e, portanto, rupturas com o status quo do mundo da arte, caracterizando-se como um exemplo de funcionamento do mecanismo de repúdio (*repudiation*). Esse recurso linguístico, evidentemente, se enquadra dentro da ideia do texto como obra de arte, seguindo o raciocínio de Charles Harrison²⁷⁴ de que este seria um dos sentidos do uso das palavras pelos artistas conceituais. Contudo, a linguagem não é explorada apenas como mecanismo de ruptura com os quadros institucionalizados da arte, mas também se apresenta como uma narrativa histórica complementar e legitimadora da própria obra dos artistas conceituais envolvidos. Esse uso da textualidade por parte dos artistas conceituais permite, em alguma medida, a sua audiência perceber suas obras como obras possuidoras de um status artístico legítimo.

FIGURA 38 - DAN GRAHAM, HOMES FOR AMERICA, INTERFUNKTIONEN, 1971.



274 HARRISON, 2003.

Vale lembrar que mesmo outros vieses da Arte Conceitual, apesar de não ter os signos e a textualidade como centro, recorreram à produção de escritos que de algum modo

legitimaram as respectivas práticas conceituais, como o tipo de Arte Conceitual que vê na serialidade e processualidade o principal mecanismo de atuação, como notamos ser o caso de Sol LeWitt; ou aquela que atua por meio da crítica institucional, como a utilização eminentemente política dos escritos de artista pelos situacionistas; ou ainda por meio de intervenções e apropriações cotidianas, como as inserções de Dan Graham, que também explorou o espaço das revistas de arte como local de exposição, em *Homes for America*²⁷⁵, e como as *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles, título dado à série²⁷⁶ e ao seu texto-manifesto²⁷⁷.

FIGURA 39 - CILDO MEIRELES, INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS: PROJETO CÉDULA, 1970.



Por meio de seus respectivos textos tanto o *Art & Language* quanto Joseph Kosuth buscaram produzir uma rede discursiva, uma rede conversacional, entre artistas e espectadores, possuindo suas próprias regras e princípios reguladores, tal qual as máximas conversacionais estipuladas por Grice. Assim, essa estrutura conversacional é erigida, comportando artistas e

²⁷⁵ Ver figura 38.

²⁷⁶ Ver figura 39.

²⁷⁷ MEIRELES, 2014.

espectadores em um panorama comunicacional comum, o qual é favorecido pelos escritos de artistas, encontrando nas revistas e periódicos dos anos 1960 e 1970 um terreno fértil. Desse modo, bem longe do esgotamento sugerido por Danto²⁷⁸, os escritos produziram efeitos performativos, dado que não se tratava de mera descrição de um estado de coisas no mundo da arte, mas a criação de premissas artísticas compartilhadas, ultrapassando a mera apreensão de sentido por parte do público, tal como o *Index 001* do *Art & Language* serve de exemplo.

FIGURA 40 - QUEM MATOU MARIELLE FRANCO?



Numa última digressão, é comum associarmos a arte em suas raízes gregas ao conceito de *poiésis* – respeitando sempre a distância conceitual entre aquilo produzido entre os gregos e o que passamos a entender como arte desde que o sistema moderno das artes se estabeleceu.²⁷⁹ Assim, tal como figura na *Poética*²⁸⁰ de Aristóteles, se nos detivermos em um sentido bem estrito, *poiésis* pode ser entendido tanto como “[...] a composição do poema [...], quanto o

²⁷⁸ DANTO, 2010.

²⁷⁹ Cf. KRISTELLER, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. Part I*, 1951; e, KRISTELLER, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)*, 1952.

²⁸⁰ Cf. ARISTÓTELES, 2015.

poema em si mesmo”.²⁸¹ Em paralelo a isso, se a atividade artística fora vista ou ainda continua sendo entendida como um processo no qual o artista é uma espécie de produtor de algum tipo de realidade, mesmo que não mais a arte do poeta grego, a escrita do artista em nossa contemporaneidade assume um caráter produtor também, dessa vez não como *poiésis*, mas como dispositivo performativo. Em que espaços são abertos e produzidos pelo discurso para um entendimento específico de suas atividades artísticas e para a legitimação dessas práticas. O artista estaria agindo numa dupla criação: de “realidades artísticas” por meio de uma poética e de comunidades discursivas por meio de narrativas escritas.

A dimensão perlocucionária, nesse sentido, é de fundamental importância, porque na comunicação exercida por meio de práticas artísticas de vanguarda o elemento da convencionalidade tende a ser extrapolado, abrindo espaço para efeitos cheios de espontaneidade por parte da audiência. Desse modo, os escritos de artista se caracterizam e corroboram como narrativas mestras menores, no sentido de se distanciarem das tradicionais grandes narrativas historiográficas, e sem toda aquela pretensão que a história da arte como disciplina acadêmica e oficial do mundo da arte se mostrou algum dia. É por meio dessa performatividade e desse caráter narrativo que os escritos de artista da Arte Conceitual permitem identificar, legitimar e recredenciar a atividade artística, sem precisar recorrer a uma chancela ou autorização por parte da filosofia e da crítica de arte. Aqui reside o que chamamos, ironicamente, de *recredenciamento filosófico da arte*, mas que na verdade é operado pelo próprio discurso do artista. Nesse contexto, esse panorama é tornado possível, segundo Hans Belting, à medida que o “objeto” ou evento artístico se tornava mais complexo, mais problemático, e mais intelectualizado. Situação que exigia a busca por um denominador comum para a pluralidade “[...] de contextos em que se aprendia a ver a arte. Hoje não há nenhum modelo novo em vista que possua, além disso, a autoridade do antigo discurso da disciplina. De modo que tudo resulta no exercício paralelo de várias histórias da arte”.²⁸² Se há um modo de nos conduzirmos no mundo da arte narrativamente e com autonomia, mesmo depois do fim teorizado por Danto e por Belting²⁸³, essa condução pode se dar de modo mais adequado considerando o que os artistas disseram e seguem dizendo sobre suas práticas artísticas.

²⁸¹ “*poiésis* is either the composing of the poem [...], or the poem itself [...]. In classical Scottish usage a poet was called a maker (rhyming with ‘hacker’)”. (URMSON, *The Greek philosophical vocabulary*, 1990, pp. 136-137, tradução nossa).

²⁸² BELTING, 2014, p. 279.

²⁸³ *Ibidem*.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação inicial de nossa pesquisa era a de investigar como a pluralidade de manifestos artísticos, em especial no Modernismo, colaborou para as práticas dos mesmos artistas que produziram tais escritos. Pensar como a filosofia da arte poderia contribuir para a análise dessa situação se mostrava mais interessante. No entanto, a partir da leitura dos manifestos e da crítica que determinados filósofos fizeram desse cenário repleto de manifestos, Arthur Danto em especial, percebemos que precisaríamos encontrar um contexto em que tais escritos conseguissem resistir aos esvaziamentos teóricos promovidos pela filosofia quanto à capacidade da arte pensar a si mesma. Desse modo, entendemos que se existe um momento em que podemos identificar uma maioria teórica por parte dos artistas para investigar a natureza de suas práticas, esse contexto seria aquele entre os anos 1960 e 1970, propriamente o da Arte Conceitual.

Assim, após desenvolver cada um dos três eixos de nossa investigação, cabe agora retomar ponto a ponto, e possivelmente apontar para possíveis desdobramentos da mesma. Nesse sentido, vale lembrar que iniciamos nossa pesquisa a partir de uma imagem do Manifesto como mecanismo reivindicatório de um determinado status social, seja em contextos exclusivamente políticos e econômicos, seja naqueles cenários em que o manifesto passou a ser explorado por literatos e artistas de um modo geral. A partir dessa constatação, identificamos o uso dos manifestos artísticos como um momento chave no resgate ou alcance da legitimidade artística, e como uma etapa fundamental nas histórias dos escritos de artista.

Contudo, resolvemos não estacionar na primeira metade do século XX, momento em que os manifestos artísticos, principalmente nas artes visuais, pululavam, mas ver uma função de manifesto nos escritos de artista dos anos 1960 e 1970. No referido período, podemos identificar pelo menos três movimentos principais dentro do rol das neovanguardas: Arte Pop, Minimalismo e Arte Conceitual. Esta última nos interessou mais pontualmente dado as trocas que seus principais artistas nutriram com outras áreas de conhecimento, sobretudo a filosofia. Mas, também em virtude de suas constantes tentativas de “desmaterialização”, extrapolando o sentido dessa última palavra para além daquele de Lucy Lippard, e também em virtude de uma vertente que soube explorar e investigar com certa sagacidade as interações entre palavra e visualidade.

Para conseguirmos ir adiante em nossa pesquisa sobre escritos dessa natureza identificados na Arte Conceitual do período em questão, resolvemos inicialmente resgatar um tema que parecia ser o mais fundamental da arte da década de 1960: a questão sobre a natureza da arte. Boa parte da discussão filosófica assumiu tal questão sobre a arte, principalmente aquela de orientação analítica por meio da pergunta sobre a definição essencialista de arte. Assim, é dentro desse quadro que se localiza Arthur Danto, que acaba por ter uma certa relevância na filosofia da arte do século XX, e evidentemente em nossa investigação, pelo fato de ter apresentado uma das teses, senão a mais infalível, pelo menos mais instigante nesse contexto. A partir da resposta que Danto dá à busca por uma definição essencial do conceito arte, e mais especificamente partindo do seu conceito de Mundo da Arte, das condições necessárias para que um objeto seja arte, e de sua abordagem filosófica de orientação semântica sobre a arte, tentamos construir um pano de fundo a partir do qual poderíamos desenvolver nossas hipóteses.

Uma das principais hipóteses de Danto e que serve como trampolim ao estabelecimento de uma de nossas hipóteses de trabalho é aquela que afirma o fim da Era dos Manifestos. Para Danto, esse período refere-se à primeira metade do século XX, sendo sucedido pelo período da pós-história e toda sua pluralidade artística. Recusamos essa hipótese por entender que nunca a escrita artística foi tão importante, não apenas para o estabelecimento das obras como obras, mas para seu acesso por parte da audiência. Além disso, tomando como base o que Hans Belting entende como o fim da história da arte e a urgência de uma historiografia alternativa, vislumbramos nos escritos de artistas, sejam manifestos explícitos, sejam textos com a potência legitimadora dos manifestos, uma alternativa possível como uma narrativa mestra menor. Os escritos de artista serviriam como narrativas legitimadoras, mas também como narrativas identificadoras, tal como Noël Carroll defende em seu método das narrativas identificadoras.

Carroll está dentro do mesmo contexto filosófico em que se encontra Danto, com a vantagem que abre mão tanto de um teor essencialista, como da tentação de propor mais uma teoria, e nos fornece a possibilidade de pensar o mundo da arte, que apesar de conceituado por Danto, é abraçado por Carroll e por George Dickie como uma arena discursiva. É nesse sentido da arte como uma esfera comunicacional que entendemos ser necessário um aporte filosófico sobre a linguagem para adquirirmos instrumentos para pensar ainda mais adequadamente nosso objeto de investigação. Assim, resolvemos apontar fundamentalmente para dois aportes teóricos na filosofia da linguagem: a teoria dos atos de fala de Austin e a teoria das máximas conversacionais de Grice. Entendemos que estes dois autores representam uma versão clássica

da pragmática que entende que o significado pode estar além daquilo que está sendo dito pelo falante de uma língua.

Assim, resolvemos reconstruir a divisão que Austin faz entre uma dimensão constativa e aquela chamada por ele de performativa, para em seguida indicarmos as três dimensões de quando proferimos uma determinada frase: o locucionário, ilocucionário e perlocucionário. É certo que para pensar como um “dizer” artístico por afetar sua audiência, pensando no funcionamento da obra de arte próximo ao de uma metáfora, a dimensão perlocucionário foi o que mais pareceu estar alinhada a esse propósito investigativo. Por isso, tratamos de buscar um dos principais desenvolvimentos desse aspecto da linguagem sob o aspecto pragmático que, por mais que não seja um prosseguimento das conferências de Austin em Oxford, acabou por se ajustar bem em nossa discussão. A alternativa a que estamos nos referindo é a teoria das máximas conversacionais de Grice, que ao investigar os aspectos que permitem a comunicação por meio das línguas naturais, estabelece máximas que deveriam ser observadas para o bom entendimento entre os interlocutores, bem como um princípio regulador: o Princípio de Cooperação.

No contexto da arte é possível fazer uma referência às máximas de Grice por meio do breve artigo de Wieand que atribui à instituição arte uma estrutura dialógica parecida com a de uma língua natural. Estabelecendo quatro máximas, tal qual Grice, e o Princípio de Apreciação como regras que permitiriam ao mundo da arte assimilar a proposição de uma nova obra de arte. No entanto, apesar desse esquema ser uma maneira de entender como funciona o esquema de “propor uma obra / assimilação da obra pela instituição arte / apreciação da obra pelo público”, o papel dos escritos parece ultrapassar essa dimensão convencional da linguagem e da comunicação. Assim, o que poderia nos permitir quebrar essa estrutura excessivamente convencional, e então permitir rupturas como a presente na estratégia *repudiation*, mencionada por Carroll, seria a noção de performatividade, que vimos ter mais de uma versão. Assumindo mais de uma versão, e permitindo ver nos escritos de artista, mesmo como uma narrativa histórica, a capacidade de instaurar uma realidade artística a eventos, objetos, ou ideias propostas como arte. Seja atuando como inteiramente responsável pelo reconhecimento artístico, seja corroborando parcialmente para a aquisição dessa auréola legitimadora, os escritos de artista da arte conceitual se mostraram como um caminho possível.

Nesse sentido, passamos a buscar exemplos no que se convencionou chamar de Arte Conceitual, mas que comporta uma multiplicidade de realizações, exemplos em que o escrito atuasse tal e como pensamos atuar uma narrativa identificadora e legitimadora. Para isso,

apresentamos alguns modos de categorizar a Arte Conceitual, suas principais formas de apresentação, e classificá-la em torno de alguns temas específicos, como as quatro linhagens negacionais estabelecidas por Osborne. Desse modo, percebemos que aos nossos propósitos serviriam mais aquelas experiências conceituais que tomaram a palavra, o signo e a linguagem como centro de suas investigações e experimentos. Dentro desse panorama, não poderíamos deixar de considerar o papel desempenhado pelas revistas de arte, as quais serviram de foro ideal para que os artistas pudessem expressar suas interpretações, performassem sua produção artística e legitimassem suas práticas, assumindo em parte a tarefa que antes era dos críticos.

Não poderíamos igualmente deixar de lado o papel desempenhado por alguns críticos e teóricos, como Lucy Lippard, que apresenta um relato quase que instantâneo sobre a Arte Conceitual em seu momento de realização, construindo uma definição em torno do conceito de desmaterialização. Além de Lippard, outro autor que contribuiu com uma tentativa definidora da Arte Conceitual e que assim como ela ocupou os espaços nas revistas de arte, foi Sol LeWitt, que, no entanto, apresenta um entendimento da Arte Conceitual distinto daquele baseado em uma negação dos regimes de visualidade estabelecidos como intrínseco à compreensão da própria obra de arte. LeWitt participava de uma tendência muito mais voltada ao serialismo e à processualidade, apesar de funcionar como marco zero do que Osborne nomeou como *strong* conceitualismo, que manteve uma relação próxima com a filosofia. Outros dois exemplos relacionados ao *strong* conceitualismo que foram de nosso interesse são Joseph Kosuth e o coletivo *Art & Language*.

Assim, passamos a investigar os níveis de proximidade desses dois casos, a partir de dois textos específicos: *A arte depois da filosofia* de Kosuth¹ e o editorial do primeiro número do periódico *Art-Language*, do grupo *Art & Language*. Dessa análise entendemos que ambos os escritos se propunham a construir uma rede comunicacional com os espectadores, proporcionando um deslocamento à audiência que nem mesmo o alto Modernismo conseguiu propiciar. Tem-se um deslocamento e uma emancipação do espectador da condição de observador passivo para a de construtor dos possíveis sentidos atribuídos à obra proposta. Portanto, nesse caso, teríamos a um só tempo um incentivo ao olhar ativo da audiência, e uma afirmação de premissas fundamentais àquilo que estaria sendo proposto como obra. Esses escritos estariam em um nível conceitual que não é ainda o filosófico, sem o mesmo

¹ KOSUTH, 2014.

compromisso com um discurso de verdade, mas sem se manter exclusivamente na condição de programa de arte que ensina um fazer artístico específico.

Essa condição de deslocamento do espectador é reafirmada como uma marca da Arte Conceitual por Lucy Lippard e John Chandler no artigo *A desmaterialização da arte*.² Na ocasião, eles afirmam que uma arte conceitual perturba “[...] porque não há ‘o suficiente para olhar’, ou ainda não o suficiente do que eles estão acostumados a procurar”³. Esse tipo de arte se caracteriza tanto por demandar um tempo e uma participação maior por parte do espectador, como por dar a impressão de que o tempo dedicado se torna infinitamente maior. A noção de desmaterialização do objeto artístico parece uma etapa no desenvolvimento do nosso modo de nos relacionarmos com a apreensibilidade da obra de arte. Nenhum outro movimento ou momento da “história da arte” ocidental explorou tão bem essa relação entre textualidade e visualidade quanto a Arte Conceitual. Relação que se encontra no modo como os artistas conceituais utilizaram seus textos tanto para legitimarem suas ações, como para relativizar a ideia de “olhar” uma obra de arte visual por meio do “ler”, utilizando a palavra como obra.

Diante disso, é pertinente lembrar que uma de nossas epígrafes a este trabalho é a passagem do poeta latino Horácio, presente em sua *Arte Poética*, ou *Epistula ad Pisones*, do século I a.C.: *ut pictura poesis erit*.⁴ A passagem completa a que se refere essa frase em latim compara os modos com que pintura e poesia agradam à audiência, e pode ser traduzida assim: “Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre.”⁵ Essa polêmica visão de Horácio assumiu diversos aspectos no decurso da teoria das artes, com destaque ao lugar de relevância dado à literatura (poesia) no renascimento, quando supostamente a doutrina do *ut pictura poesis* é invertida, em que a pintura parece ser moldada pelo exemplo da poesia, e à tentativa de G. E. Lessing em dissolver qualquer tentativa de comparar e associar dois modos de expressão artísticas, no caso, pintura e poesia ou literatura. A tarefa de Lessing, *grosso modo*, consistia em demarcar mais as diferenças entre as artes, apostando que qualquer mudança de *medium* (meio) utilizado acarretaria significativas mudanças no conjunto da obra, e concluindo a superioridade da poesia, dada sua maior

² LIPPARD & CHANDLER, 2013.

³ *Ibidem*, p. 153.

⁴ HORÁCIO, “Arte Poética”. In ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*, 2005.

⁵ *Ibidem*, 361-365, p. 65.

capacidade de representação.⁶ O objetivo dessa vasta e secular digressão, para reforçar a relação entre textualidade e visualidade característica das artes visuais durante tanto tempo, era perceber como acondicionamos o texto de Clement Greenberg, *Rumo a um mais novo Laocoonte*⁷, que utilizamos em boa parte de nossa caracterização da narrativa greenberguiana nessa discussão.

O formalismo de Greenberg aparenta ser mais uma etapa no modo de entender os modos de relacionamento entre diferentes meios artísticos, privilegiando a pureza de cada expressão artística, que no caso específico da pintura, como vimos, se identificara pela noção de *flatness*. Por sua vez, a Arte Conceitual, por meio da pluralidade de seus modos de apresentação, passando por documentação, performance, textualidade, e monocromias, pode ser identificada como uma outra etapa nesse relacionamento sob o prisma do conceito de desmaterialização de Lippard. É preciso considerar, porém, que essa desmaterialização seja entendida como uma redução da objetividade da obra de arte e não a completa eliminação do meio pelo qual ela é transmitida. Na Arte Conceitual, principalmente nas produções conceitualistas de expressão linguística, como é o caso de Kosuth e do *Art & Language*, o relacionamento entre esses dois elementos (textualidade e visualidade) se configura de modos completamente novos. Essa relação permitiu-nos articular uma intersecção com a filosofia da linguagem, por meio do conceito de narrativa e performatividade, o que tentamos mostrar ao longo de nosso trabalho.

Entretanto, apesar da importância das produções baseadas na linguagem ou na palavra como elemento principal, e da noção de desmaterialização que brotou do interior dessa mesma Arte Conceitual, como bem apontou Lippard & Chandler, as artes visuais no final dos anos 1960 pareciam “[...] pairar numa encruzilhada que bem se poderia revelar como duas estradas para um mesmo lugar, apesar de aparentarem vir de duas fontes: arte como ideia e arte como ação”. Portanto, partindo da ideia de que a Arte Conceitual é um momento fundamental na conexão entre modernismo e arte contemporânea, percebemos que a desmaterialização, e com ela a investigação da palavra como obra e como dispositivo legitimador, é apenas um dos legados dessa mesma Arte Conceitual. A outra herança, a arte como ação, viria como

⁶ “Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro também só podem expressar objetos que existam um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que se seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra.” (LESSING, G. E. *Laocoonte*, 1998, Cap. XVI, p. 193).

⁷ GREENBERG, 2001b.

consequência da desmaterialização do objeto artístico, e a abertura de um espaço a ser ocupado por outro suporte, o corpo. Assim, ele foi explorado e investigado por um dos principais modos de apresentação da Arte Conceitual, desde seus primórdios interseccionais entre as artes nos experimentos do *Black Mountain College*, passando pelo proto-conceitualismo do Fluxus, até as contribuições fornecidas pelos artistas da dança e do corpo em Nova York na década de 1960, como Yvonne Rainer e Trisha Brown.⁸ Artistas que foram essenciais “[...] para o desenvolvimento dos estilos e para a troca de ideias e apresentações entre artistas de todas as disciplinas que entrevam na composição da maioria das performances.”⁹

Sua abordagem das possibilidades diversas de movimento e dança acrescentou, por sua vez, uma dimensão radical às performances dos artistas plásticos, levando-os a extrapolar suas “instalações” iniciais e seus quadros vivos quase teatrais. No que diz respeito a questões de princípio, os bailarinos geralmente compartilhavam as mesmas preocupações dos outros artistas, como, por exemplo, a recusa em separar as atividades artísticas da vida cotidiana e a conseqüente incorporação de atos e objetos do cotidiano como material para as performances. Na prática, porém, eles sugeriam atitudes totalmente originais diante do espaço e do corpo, as quais não haviam sido, até aquele momento, objeto de consideração por parte dos artistas de orientação mais visual.¹⁰

Segundo Glusberg, “[p]orém, ao tomar o corpo como objeto artístico, longe de propor um corpocentrismo, a *performance* busca despertar a atenção da audiência que está condicionado pelas artes tracionais”.¹¹ Assim, se a noção de performatividade em uma perspectiva mais textual, como vimos ao final do capítulo 2, servia a uma análise dos escritos de artistas da arte conceitual quando esses escritos assumiam a função de narrativas identificadoras e legitimadoras, por outro lado essa mesma performatividade textual se mostra limitada para analisarmos a atividade artística que no lugar de um objeto desmaterializado ou transformado em palavra recorre a um corpo como mecanismo de comunicação. Caberia, portanto, recorrer à noção *Performatividade* (I), que se caracteriza pela apresentação de eventos “[...] na copresença de uma audiência em um lugar e tempo específicos”¹². O que mais uma vez nos levaria a considerar a ideia de uma estética performativa, tal qual Fischer-Lichte¹³

⁸ Cf. GOLDBERG, 2015.

⁹ Ibidem, p. 128.

¹⁰ Ibidem, pp. 128-129.

¹¹ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*, 2013, p. 94.

¹² “[...] in the co-presence of an audience at a specific place and time”. (BERNS, U. *Performativity*. In: HÜN et al, 2009, p. 370, tradução nossa)

¹³ FISCHER-LICHTE, 2017.

considerou ao falar da noção de *Aufführung*, que poderíamos traduzir simplesmente como performance, mas isso certamente seria um tema para uma outra investigação.

REFERÊNCIAS

- ABASTADO, Claude. “Introduction à l'analyse des manifestes”. *Littérature*, n°39, 1980, Les manifestes, pp. 3-11.
- ALBERRO, Alexander & STIMSON, Blake. **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge; London: MIT Press, 1999.
- ALLEN, Gwen. **Artists' magazines: an alternative space for art**. Cambridge, MA: MIT Press, 2011.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ART & LANGUAGE, “Arte-linguagem”. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, pp. 235-248.
- _____. “Letter to Lucy R Lippard and John Chandler concerning the Article ‘The Dematerialization of Art’”. In: LIPPARD, Lucy. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2001.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- _____. **How to do things with words**. Edited by J. O. Urmson & Marina Sbisa. Second edition. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1975.
- _____. **Philosophical papers**. Edited by J. O. Urmson & G. J. Warnock. Second edition. Oxford: Clarendon press, 1970.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2009.
- BECKER, H. **O mundo da arte**. Lisboa: livros horizonte, 2010.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In: _____. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de Joao Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de Joao Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- _____. “Paris, capital do século XIX”. In: KOTHE, Flávio R. (org.). **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1985.

BERNS, U. "Performativity" In: HÜN, Peter et all. **Handbook of narratology**. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2009.

BLACKSELL, R. "From visual to textual: typography in/as conceptual art". In: GLASMEIER, M. and PRILL, T. (eds.) **Typografie als künstlerisches Ereignis**. Hamburg: Textem, 2016, pp. 113- 141.

BOCHNER, Mel. "Book Review", **Artforum** 11, no. 10 (June 1973): 74-75.

BOGÉA DA SILVA, Anderson. "A arte antes da filosofia: o manifesto artístico como narrativa histórica da arte entre Kosuth e Danto" In: GUIMARÃES, B.; KANGUSSU, I.; COSTA, R. (org.). **Estética moderna e contemporânea**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

BORGES, J. L. "Pierre Menard, autor do Quixote". In: **Ficções**. Tradução Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANQUINHO, João et al. (ed.). **Enciclopédia de termos lógico-filosóficos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BUCHLOH, Benjamin. "Conceptual Art 1962-1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions". **October**, 55, 1990.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARROLL, Noël. **Art in three dimensions**. Oxford University Press, 2010.

_____. **Filosofia da arte**. Tradução de Rita Canas Mendes. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

_____. **Beyond aesthetics: philosophical essays**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

_____. "The end of art?". **History and Theory**. Vol 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (Dez., 1998), pp. 17-29.

_____. "Danto's new definition of art and the problem of art theories". **British Journal of Aesthetics**. Vol. 37, No. 4, (Out., 1997), pp. 386-392.

_____. "Avant-garde art and the problem of theory". **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 29, No. 3 (Autumn, 1995), pp. 1-13.

CASSIN, Barbara. **O efeito sofisticado**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. "A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem". **Revista Letras**, Tradução de Luana de Conto, Curitiba, n. 82, p. 11-46, set./dez. 2010. Editora UFPR.

CAWS, Mary Ann. (ed.). **Manifesto: a century of isms**. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2001.

CELANT, Germano. **Book as artwork 1960/1972**. NY: 6 Decades Books, 1972.

CHAPPELL, Duncan. "Typologising the artist's books". **Art Libraries Journal** (28), 4, 2003, pp. 12-20.

CHAPMAN, Siobhan. **Paul Grice, philosopher and linguist**. New York; Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.

COLLINGWOOD, R. G. **The principles of art**. Oxford: Oxford University Press, 1938.

CORRIS, Michael. "The dialogical imagination: conversational aesthetic in art" In: HOPKINS, David. (ed.), **Neo avant-garde**. (Avant Garde Critical Studies 20). Amsterdam: Editions Rodopi, 2006.

COSTA, Rachel. "O fim da arte como um começo". **Revista Redescrições** – Revista on line do GT de Pragmatismo Ano 5, Número 2, 2014.

COTRIM, Cecília. "Posfácio". In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, pp. 457-461.

D'OREY, Carmo (org.). **O que é a arte? – A perspectiva analítica**. Tradução de Vítor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007.

DA VINCI, Leonardo / RICHTER, Jean Paul (org.). **The literary works of Leonardo da Vinci**, London; New York: Oxford University Press, 1939.

DANTO, Arthur C. **O abuso da beleza**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

_____. **O Descredenciamento filosófico da arte**. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (Coleção Filô/Estética, 4).

_____. **What art is**. New Haven & London: Yale University Press, 2013.

_____. **Andy Warhol: Arthur Danto**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução de Saulo Krieger. 1ª. Reimpressão. São Paulo: Odysseus Editora, 2010.

_____. "O mundo da arte". In: D'OREY, Carmo (org.). **O que é a arte? – A perspectiva analítica**. Tradução de Vítor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007.

_____. **Narration and knowledge**. New York: Columbia UP, 2007.

_____. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005a.

_____. **Unnatural wonders**: essays from the gap between art and life. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005b.

_____. “O filósofo como Andy Warhol”. **Revista Ars**, 4. Tradução de Nara Beatriz Milioli Tutida, 2004.

_____. **Theories of art today**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000.

_____. “The end of art: a philosophical defense”. **History and Theory**. Vol 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (Dez., 1998), pp. 127-143.

_____. **The state of the art**. New York: Prentice Hall Press, 1987.

_____. “The end of art”. In: LANG, Berel (ed.). **The death of art**. Volume 2. New York: Haven, 1984, pp. 5-35.

_____. “The artworld”. **The Journal of Philosophy** Vol. 61, No. 19, (Out, 1964), pp. 571-584.

DAVIES, Stephen. **The philosophy of art**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

_____. **Definitions of art**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1991.

DERRIDA, Jacques. “Signature event context”. In: _____. **Limited inc**. Evanston: Northwestern UP, 1988.

DICKIE, George. **Introdução à estética**. Tradução de Vítor Guerreiro. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2008.

_____. “O que é a arte?” In: D'OREY, Carmo (org.). **O que é a arte? – A perspectiva analítica**. Tradução de Vítor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007.

_____. “The Institutional theory of art”. In: CARROLL, Noël (ed.). **Theories of art today**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000.

_____. **The art circle**: a theory of art. New York: Haven Publications, 1984.

_____. “What is art?”. In: AAGAARD-MOGENSEN, Lars (ed.). **Culture and art**: an anthology. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1976.

_____. **Art and aesthetics**: An Institutional Analysis. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

_____. **Aesthetics**: an introduction. New York: Pegasus, 1971.

_____. “Defining art”. **American Philosophical Quarterly**, Vol. 6, No. 3 (Jul., 1969), pp. 253-256.

_____. “The myth of aesthetic attitude”. **American Philosophical Quarterly**, Vol. 1, No. 1 (Jan., 1964), pp. 56-65.

DIDEROT, Denis. “Paradoxo sobre o comediante”. In: GUINSBURG, J. **Diderot. Obras II – Estética, poética e contos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

DIDI-HUBERMAN, George. **Diante da imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: editora 34, 2013.

_____. **Diante do tempo**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUCHAMP, Marcel. “Apropos of ‘Readymades’”. In: STILES & SELZ. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1996. (California Studies in the History of Art).

_____. “The Richard Mutt Case” In: **The Blind Man**, n. 02, maio, Nova York: 1917.

ESCANDELL, M. V. **Introducción a la pragmática**. Barcelona: Anthropos; Madrid : Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993.

FELMAN, Shoshana. **The scandal of the speaking body: Don Juan with J. L. Austin, or seduction in two languages**. Stanford: Stanford University Press, 2003.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Traducción de Diana G. Martín & David M. Perucha. 3ª ed. Madrid: Abada editores, 2017.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREGE, Gottlob. **Lógica e Filosofia da Linguagem**. Seleção, introdução, tradução e notas de Paulo Alcoforado. 2ª ed. ampliada e revista. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

_____. “O pensamento. Uma investigação lógica”. In: **Investigações lógicas**. Tradução, organização e notas de Paulo Alcoforado. Porto Alegre: EDI-PUCRS, 2002.

_____. **Os fundamentos da Aritmética: uma investigação lógico-matemática sobre o conceito de número**. Trad. Luís Henrique dos Santos. 1ª ed. São Paulo: abril cultural, 1974. (Coleção Os Pensadores).

FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2013.

GALLIE, W. B. “The function of philosophical aesthetics.” In: **Aesthetics and language**,

edited by William Elton. Oxford, 1954. pp. 13–35.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GODDARD, Linda. “Artists’ writings, 1850–present: introduction”. **Word & Image**, 28:4, 2012, pp. 331-334.

_____. “Artists’ writings: word or image?”. **Word & Image**, 28: 4, 2012, pp. 409-418.

GODFREY, Tony. **Conceptual art**. London: Phaidon Press Limited, 1998.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

GOLDIE, Peter & SCHELLECKENS, Elisabeth. **Philosophy and Conceptual Art**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura: ensaios críticos**. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto**. Tradução de André Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. “Vanguarda e kitsch”. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001a.

_____. “Rumo a um mais novo Laocoonte”. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001b.

_____. “Arte abstrata”. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001c.

_____. “Pintura modernista”. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001d.

_____. “Abstração pós-pictórica”. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001e.

_____. “Queixas de um crítico de arte”. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001f.

_____. “Pintura ‘à americana’”. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001g.

_____. “Clement. Louis and Noland”. In: _____. **The collected essays and criticism. Volume 4. Modernism with a vengeance, 1957-1969**. Chicago: University Chicago Press, 1995.

GRICE, H. P. “Lógica e conversação”. Tradução de Matheus Silva. **Crítica na rede**. [Online]

10 de Novembro de 2016. Disponível em: <https://criticanarede.com/lds_conversas.html>
Acessado em: 26 abril 2019.

_____. “Lógica e Conversação”. In: DASCAL, Marcelo (org.). **Fundamentos Metodológicos da Linguística. Vol. IV: pragmática - problemas, críticas, perspectivas da linguística.** Campinas, 1982.

_____. “Meaning”. **The Philosophical Review**, Vol. 66, No. 3. (Jul., 1957), pp. 377-388.

_____. **Studies in the way of words.** Cambridge: Harvard University Press, 1989.

HARRISON, Charles & WOOD, Paul (ed.). **Art in theory, 1900-1990. An anthology of changing ideas.** Oxford/Cambridge: Blackwell Publishers, 1993.

HARRISON, Charles. “The trouble with writing” In: **Conceptual art and painting: Further essays on Art & Language.** Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

_____. **Essays on Art & Language.** Cambridge; London: MIT Press, 2001.

_____. “Conceptual art and critical judgement” In: ALBERRO, Alexander & STIMSON, Blake. **Conceptual art: a critical anthology.** Cambridge; London: MIT Press, 1999.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética I.** Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2015.

HOBSBAWN, Eric J. **A Era das revoluções, 1789-1848.** Tradução de Maria Tereza Teixeira & Marcos Penchel. 34ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HORÁCIO. “Arte Poética”. In ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica.** Tradução de Jaime Bruna. 12º ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

JARRY, Alfred. **Ubu Rei.** Trad.: Sergio Flaksman. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução de Fulvia Moretto. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999. (Coleção Focus).

JUDD, Donald. “Objetos específicos” In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70.** Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

KALYVA, Eve. **Image and text in Conceptual Art: critical operations in context.** Leeds: Palgrave Macmillan, 2018.

KENNICK, William E. “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?”. **Mind** 67 (July 1958): 317–334.

KELLY, Michael. “Essentialism and historicism in Danto’s philosophy of art”. **History and Theory.** Vol 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (Dez., 1998), pp. 30-43.

KORTA, Kepa & PERRY, John. "Pragmatics". **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Winter 2015 edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/pragmatics/>> Acessado em: 29 maio 2018.

KOSUTH, Joseph & SIEGELAUB, Seth. "Joseph Kosuth and Seth Siegelauub reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art". **October**, Vol. 57 (Summer, 1991), pp. 152-157.

KOSUTH, Joseph. "A arte depois da filosofia". In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekkind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

KOTZ, Liz. **Words to be looked at: language in 1960s art**. Cambridge: MIT Press, 2007.

KRAUSS, Rosalind. "The originality of the avant-garde: A postmodernist repetition". **October**. Vol. 18 (Fall, 1981), pp 47-66.

KRISTELLER, Paul Oskar. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics. Part I". **Journal of the History of Ideas**, Vol. 12, No. 4 (Oct., 1951), pp. 496-527.

_____. "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)". **Journal of the History of Ideas**, Vol. 13, No. 1 (Jan., 1952), pp. 17-46.

LAKATOS, I. "History of science and its rational reconstructions". In: HACKING, I. (org.) **Scientific revolutions**. Hong-Kong: Oxford University Press, 1983.

_____. "O falseamento e a metodologia dos programas de pesquisa científica". In: LAKATOS, I. & MUSGRAVE, A. (org.) **A crítica e o desenvolvimento do conhecimento**. São Paulo: Cultrix, 1979.

LANE, Gilles. "Introduction". In: AUSTIN, John Langshaw. **Quand dire, c'est faire: How to do things with words**. Introdução, tradução e comentários de Gilles Lane. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: iluminuras, 1998.

LEVINSON, Stephen C. **Pragmática**. Tradução de Luís Carlos Borges e Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LEVINSON, Jerrold. "Defining art historically". **British Journal of Aesthetics**, Vol. 19, No. 3, 1979, pp. 232-250.

_____. "Refining Art Historically". **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 47, No. 1, 1989, pp. 21-33.

LEWITT, Sol. "Parágrafos sobre arte conceitual" In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekkind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2014a.

_____. “Sentenças sobre Arte Conceitual” In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2014b.

LEWITT, Sol. “SERIAL PROJECT #1: Description of an installation at Dwan Gallery by Sol Lewitt.”. **Aspen 5+6: The Minimalism Issue** (June 1967). Disponível em: <<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/serialProject.html>>. Acessado em: 25 março 2019.

LIPPARD, Lucy & CHANDLER, John. “A desmaterialização da arte”. **Arte & ensaios**. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ. n. 25, maio, 2013, pp. 150-165.

LIPPARD, Lucy. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2001.

LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. Tradução de Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LOXLEY, James. **Performativity**. London; New York: Routledge, 2007. (The new critical idiom).

MACIUNAS, George. “Letter to Tomas Schmit (1964)” In: STILES, Kristine & SELZ, Peter (ed.). **Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists’ writings**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996.

MANDELBAUM, Maurice. “Family Resemblances and Generalization concerning the Arts”. **American Philosophical Quarterly**, Vol. 2, No. 3 (Jul., 1965), p. 219-228.

MARCONDES, Danilo. “Desenvolvimentos Recentes na Teoria dos Atos de Fala”. **O que nos faz pensar**. Nº 17, dez., 2003, p. 25-39.

_____. **Filosofia, linguagem e comunicação**. 4ª edição. São Paulo: Cortez, 2001.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. Organização e introdução Osvaldo Coggiola. 3ª. reimpressão. São Paulo: Boitempo, 2014.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: papyrus, 2006.

MATRAVERS, Derek. “The dematerialization of the object” In: GOLDIE, Peter & SCHELLECKENS, Elisabeth. **Philosophy and Conceptual Art**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

MEIRELES, Cildo. “Inserções em circuitos ideológicos”. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MELVIN, Jo. “Seth Siegelau and Studio International: Conceptual Art and production”. In: **Seth Siegelau: Beyond Conceptual Art** (cat.). Stedelijk Museum, Amsterdam, 2016.

MEYER, James. “Carl Andre, Writer” In: ANDRE, Carl. **Cuts: texts 1959-2004**. Ed. James Meyer. Cambridge, MA: MIT Press, 2005

MILLER, J. Hillis. **Speech acts in literature**. Stanford: Stanford University Press, 2001.

MOKHTARI, Sylvie. “Revistas de Art[istas] dos anos 1968-79”. **Arte & Ensaios**. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 9, 2002, pp. 95-107.

MORRIS, Charles. **Fundamentos da teoria dos signos**. Tradução de Milton José Pinto. Rio de Janeiro: livraria Eldorado Tijuca; São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1976.

NOLAN, Rita. “The character of writings by artists about their art”. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 33:1, 1974, pp. 67–74.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. **Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea**. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

OSBORNE, Peter. **Conceptual art**. London; New York: Phaidon, 2002.

_____. “Conceptual Art and/as Philosophy”. In: NEWMAN, Michael & BIRD, Jon (ed.). **Rewriting Conceptual Art**. London: Reaktion, 1999.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PENCO, Carlo. **Introdução à filosofia da linguagem**. Tradução de Ephraim Alves. Petrópolis: Vozes, 2006.

PHILLPOT, Clive. “Revistas de arte e arte de revistas”. MELIM, Regina et al. **¿Hay en Português?**, número três, maio/junho, 2014. Disponível em <http://www.plataformaparentesis.com/site/hay_en_portugues/files/hay_tres_online.pdf>. Acessado em: 11 janeiro 2019.

PINDELL, Howardena. “Artists’ periodicals: an event for 1984 or page 2001, 1980”. **Art Journal**, Vol. 39, No. 4, Command Performance, 1980, pp. 282-283.

_____. “Alternative space: artists’ periodicals”. **The Print Collector's Newsletter**, Vol. 8, No. 4, Set.-Out. 1977, pp. 96- 109, 120-121.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed.UFPA, 2011.

PRATT, Mary Louise. **Toward a speech act theory of literary discourse**. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

PUCHNER, Martin. **Poetry of the revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes**. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

RANCIERE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RECANATI, François. “Pela filosofia analítica”. **Crítica: Revista de Pensamento Contemporâneo**, 10 (Maio de 1993). Disponível em <https://criticanarede.com/filos_pelafil.html>. Acessado em: 26 junho 2019.

REINHARDT, Ad. “25 lines of words on Art: statement”. In: STILES, Kristine & SELZ, Peter. (ed.). **Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists’ writings**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996.

REINHARDT, Ad. “Art as Art” In: HARRISON, Charles & WOOD, Paul (ed.). **Art in theory, 1900-1990. An anthology of changing ideas**. Oxford/Cambridge: Blackwell Publishers, 1993. (pp. 806-809).

ROLLINS, Mark (ed.). **Danto and his critics**. Second Edition. Wiley-Blackwell, 2012. (Philosophers and their critics; 14).

SEARLE, John. “Atos de fala indiretos”. In: **Expressão e significado. Estudos da teoria dos atos de fala**. Tradução de Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luiza M. Garcia. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção tópicos).

_____. “O estatuo lógico do discurso ficcional”. In: **Expressão e significado. Estudos da teoria dos atos de fala**. Tradução de Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luiza M. Garcia. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção tópicos).

SISCAR, M. **Traduções impenitentes: “Perte d'auréole”, de Charles Baudelaire, por Marcos Siscar**. Elyra: Revista da Rede Internacional Lyraempoetics, (12), 2018. Disponível em: <<http://elyra.org/index.php/elyra/article/view/257/301>>. Acessado em: 26 julho 2019.

SMITHSON, Robert. “A museum of language in the vicinity art” In: FLAM, Jack (ed.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press 1996.

SOMIGLI, Luca. **Legitimizing the Artist: Manifesto writing and European modernism, 1885-1915**. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2014.

STILES, Kristine & SELZ, Peter. (ed.). **Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists’ writings**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996.

STILES, Kristine. “General introduction” In: STILES, Kristine & SELZ, Peter. (ed.). **Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists’ writings**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996.

_____. “Teoria e documentos da arte contemporânea – um livro-fonte de escritos de artistas”. **Pós**. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, pp. 192-203, nov. 2012.

STOLNITZ, Jerome. “A Atitude Estética”. In: D'OREY, Carmo (org.). **O que é a arte? A perspectiva analítica**. Tradução de Vítor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 19ª ed. revista e ampliada. Petrópolis: Vozes, 2009.

TOLSTÓI, Leon. **O que é arte?:** a polêmica visão do autor de Guerra e Paz. Tradução de Bete Torii. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

TOMÁS, Lia & LOPES, Rodrigo. “Abbé Dubos e a Reflexão Crítica sobre o Conceito de Imitação em Música”. **Revista Portuguesa de Filosofia**, 2018, Vol. 74 (4): 1013-1042.

TZARA, Tristan. “Manifesto Dadá 1918”. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro:** apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19ª ed. revista e ampliada. Petrópolis: Vozes, 2009.

URMSON, J. O. **The Greek philosophical vocabulary.** London: Duckworth, 1990.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas.** Tradução de Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

WEISS, Jeffrey. “Language in the vicinity of art: Artists’ writings, 1960-1975”. **Artforum** 42, 2004, pp. 212-217.

WEITZ, Morris. “The Role of Theory in Aesthetics”. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 15, No. 1 (Set., 1956), pp. 27-35.

_____. “O Papel da Teoria na Estética”. In: D'OREY, Carmo (org.). **O que é a arte? – A perspectiva analítica.** Tradução de Vítor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007.

WERLE, Marco Aurélio. **A questão do fim da arte em Hegel.** São Paulo: Hedra, 2011.

WIEAND, Jeffrey. “Putting Forward a Work of Art”. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 41, No. 4 (Summer, 1983), p. 411-420.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas.** Tradução de Marcos G. Montagnoli. 6ª ed. - Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. **Tractatus Logico-Philosophicus.** Tradução, apresentação e estudo introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3ª edição. São Paulo: Edusp, 2001.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais da História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2015.

WOOD, Paul. **Arte conceitual.** Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

YANOSHEVSKY, Galia. “Three Decades of Writing on Manifesto”. **Poetics Today** 30:2 (Summer 2009).

_____. “The Literary Manifesto and Related Notions; A Selected Annotated Bibliography”. **Poetics Today** 30:2 (Summer 2009).

ZIFF, Paul. “The Task of Defining a Work of Art”. **Philosophical Review**, 62.1 (January 1953): 58–78.