



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Christiane de Brito Andrei

A Arte conceitual e o espectador

Rio de Janeiro
2008

Christiane de Brito Andrei

A Arte conceitual e o espectador

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e cultura contemporânea

Orientadora: Prof^ª Dr^a Vera Beatriz Siqueira

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A559 Andrei, Christiane de Brito.
A arte conceitual e o espectador / Christiane de Brito Andrei. –
2008.
90 f. : il.

Orientadora: Vera Beatriz Siqueira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte conceitual – Teses. 2. Arte – Filosofia – Teses. I. Siqueira,
Vera Beatriz. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto
de Artes. III. Título.

CDU 7.036

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Christiane de Brito Andrei

A arte conceitual e o espectador

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e cultura contemporânea

Aprovado em: _____

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Vera Beatriz Siqueira (Orientadora)
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Marcelo Campos
Escola de Belas Artes da UFRJ

Rio de Janeiro
2008

DEDICATÓRIA

A Klaus, Alan e Regina Lúcia,
pelo carinho, paciência e apoio.

RESUMO

ANDREI, Christiane de Brito. *A arte conceitual e o espectador*. 2008. 90 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

A relação entre arte e espectador nunca foi simples. Nas décadas de 1960 e 1970 inicia-se um movimento contra-cultura que parte da negação de conceitos artísticos que dominavam hegemonicamente o mundo artístico anglo-saxão. A figura do crítico de arte Clement Greenberg e as idéias defendidas por ele e seus seguidores, de uma suposta evolução artística que teria culminado na arte norte-americana da década de 1950, chamada Expressionismo Abstrato, primordialmente visual ou pictórica, passa a ser diretamente atacada por alguns artistas que mais tarde seriam denominados Conceituais, uma vez que defendiam que a arte deveria oferecer mais ao espectador do que uma mera experiência visual – um conteúdo que só poderia ser alcançado através do envolvimento intelectual direto do espectador com a obra. As obras criadas por esses artistas paradoxalmente complexificam e problematizam a relação entre espectador e obra. O espectador pressuposto pelas próprias obras é convidado a abandonar suas crenças, seus conceitos arraigados do que seria uma obra de arte, e a buscar um novo âmbito de significação junto à obra. Essa intenção, porém, não é direta, uma vez que se coloca para o espectador na forma de enigma intelectual, envolvendo-o em um jogo de significados e interpretações, o que muitas vezes tornam as obras ininteligíveis à primeira vista, oferecendo um problema que o espectador sente-se tentado a abandonar. Para situar alguns dos problemas levantados pelas obras conceituais e as mudanças de paradigmas e postura do espectador pressupostas e motivadas por elas, foram analisadas diversas obras conceituais que serviram de ponto de partida para que fossem tecidos elos de ligação entre diversos artistas, suas obras e seus textos, bem como análises críticas e historiográficas dos mesmos, e o espectador.

Palavras-chave: Arte conceitual. Espectador. Recepção da obra de arte.

ABSTRACT

The relationship between works of art and the spectator has never been simple. In the 1960s and 1970s, a counter-culture movement is initiated, which works from the negation of artistic concepts that hegemonically dominated the Anglo-Saxon artistic world. The figure of the art critic Clement Greenberg and the ideas brought forward by himself and his followers, of a supposed artistic evolution which had its heyday in the 1950s with the American art called Abstract Expressionism, primarily visual or painterly, becomes the center of direct attacks by some artists who would be later called Conceptual artists, since their goal was to create art that offered more to the spectator than met the eye – some kind of hidden contents which could only be accessed by the direct and intellectual involvement of spectator and work. The works of art so created paradoxically complexify and problematize this relationship. The spectator presupposed by these very works of art must abandon their beliefs, their preconceived notions and ingrained concepts of what a work of art should be like and look for a new meaning to the work. Such intention, though, is not overt or straightforward, once it is presented as an intellectual enigma, involving the spectator in a game of meanings and interpretations which often leaves them in the dark, tempted to abandoning the undertaking. In order to situate some of the problems tackled by the conceptual works of art and the changes of paradigms and posture of the spectator presupposed and motivated by such works, different pieces were taken as a starting point for weaving connections between artists, their works, their texts as well as critical and historical analyses, and the spectator.

Keywords: Conceptual art. The spectator. Reception of works of art.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
PARTE 1	10
1. 1. Arte com idéias x Arte como idéias: algumas definições de arte conceitual	11
1. 2. Multiplicidade, imprecisão e controvérsia	18
1.3 Em busca do significado perdido	20
PARTE 2	23
2.1 A história da arte, a arte conceitual e o espectador comum: mapas intuitivos, certezas arraigadas e frustração	23
2.2 Contexto institucional e autoridade	27
2.3 O público e as obras	31
<u>2.3.1 A perspectiva do olho-espectador</u>	<u>34</u>
<u>2.3.2 Do pintor ao artista, do objeto à idéia e a redefinição do papel do espectador</u>	<u>36</u>
<u>2.3.3 Reflexo e reflexão: a frustração das expectativas do espectador como impulso à busca de significados</u>	<u>39</u>
<u>2.3.4 A negação ao espectador e a incompreensão do significado: a obra como enigma a ser desvendado</u>	<u>43</u>
<u>2.3.5 Apagamento da obra? Apagamento do artista?</u>	<u>51</u>
<u>2.3.6 A descentralização do artista e o espectador como co-autor</u>	<u>60</u>
CONCLUSÃO	64
FIGURAS	66
BIBLIOGRAFIA	84

Introdução

A presente pesquisa começou a tomar forma desde minha primeira aula no curso de História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde nós alunos, ainda sem saber exatamente o que esperar da graduação, éramos levados a formular como poderiam ser chamados de obra de arte, objetos tão distintos quanto uma estátua grega e uma pintura Pop. Lembro-me de “Flag”, de Jasper Johns (1954-55), ter me despertado uma espécie de inquietação que me acompanharia por todo meu percurso acadêmico – para mim, naquele momento, “Flag” não parecia ter muito valor artístico pelo fato de se apresentar mais aos olhos do que à mente. “Não gosto deste tipo de obra – parece que não há nenhum pensamento por trás dela”, disse.

Nove anos mais tarde, tendo naturalmente mudado de idéia quanto a “Flag”, persiste em minha abordagem a mesma busca por um significado maior do que a superfície sensível de uma obra, apesar de ter aprendido a me entregar mais a ela. Se antes ansiava por passar diretamente do objeto à idéia, hoje tenho a certeza de que a idéia transita em algum lugar entre o artista, o objeto e o espectador. É nos fios invisíveis desta relação que se tecem as possibilidades de uma obra de arte.

Foi em um curso de introdução à arte contemporânea que criei e ministrei nas oficinas oferecidas à comunidade pelo Centro Cultural da Uerj que começaram a se fortalecer meus questionamentos. Por que, para os alunos, a obra de Andy Goldsworthy era “verdadeiramente arte”, enquanto a de Richard Long era algo desprezível, que “qualquer um podia fazer”? O que havia num e noutro que gerava esta resposta do espectador, se, para mim, as questões por trás das obras desses dois artistas tinham tantos pontos em comum?

O ponto de partida da pesquisa foi ir testando os limites da hipótese de que o espectador preferia obras que os deleitassem os olhos, obras que os oferecessem uma confortável ligação com uma idéia tradicional do que é uma obra de arte, enquanto que aquelas que falavam mais diretamente ao intelecto, que exigiam um reposicionamento do espectador diante da obra de arte, que faziam o espectador ter que abandonar suas certezas, causavam certo desconcerto e a necessidade de deixá-las de fora para que se pudessem manter certas crenças e definições.

Eram exatamente essas obras que mais me interessavam. Obras que se colocavam diante de mim como um jogo, como um enigma a ser desvendado, mas cujo

desvendamento não revelava certezas, mas novos questionamentos.

A partir de uma coleção de obras instigantes e de comentários colhidos desde da conversa com amigos, de filmes e de textos de críticos e historiadores de arte, procurei entender o lugar que ocupa a arte conceitual, ou o conceitualismo na arte, na idéia que o espectador tem do que é arte com o intuito de compreender, ou pelo menos de investigar, os motivos que levam esta relação a ser sempre problemática.

Parte 1

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

PAUL VALÉRY

“Como convém a uma arte do pensamento, ‘arte conceitual’ propõe problemas desde o início. O que foi? Quando ocorreu? (Estará ainda sendo criada, hoje em dia, ou já será coisa do “passado”?) Onde ocorreu? Quem a produziu? (Devemos considerar “X” um artista conceitual, ou não?)... Não está de modo algum claro onde devem se fixar os limites da “arte conceitual”, quais os artistas e quais as obras a serem incluídos”². É com estes problemas que Paul Wood inicia sua discussão sobre arte conceitual, o que parece estar em perfeita sintonia com a definição de Tony Godfrey de que a arte conceitual começa com uma dúvida³. Com uma multiplicidade de definições, muitas das quais contraditórias, contendas públicas sobre a participação e a importância de artistas no início do movimento, e com obras que vão de fotografias, performances e objetos dos mais variados materiais, a palavras ou até mesmo a meras declarações que nem chegam a ser executadas, o legado da arte conceitual teve uma importante inserção no mundo da arte, ao ponto de se poder argumentar que

a influência do conceitualismo pode ser encontrada em quase todas as práticas artísticas contemporâneas que sejam ambiciosas – da linhagem direta mais óbvia do ‘neo-conceitualismo’ a ligações mais obscuras com vídeo, performance e arte pública. (ALBERRO, 1999: xxx)⁴.

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

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

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

³ GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. New York: Phaidon, 1998. p. 12.

⁴ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “Indeed, one could argue that the influence of conceptualism can be found in almost all ambitious contemporary art practices – from the most obvious direct lineage of ‘neo-conceptualism’ to the more obscure links of contemporary video, performance, and public art”.

⁵ KIERAN, Matthew. “Artistic Character, Creativity, and the Appraisal of Conceptual Art”. In: GOLDIE, Peter e Elisabeth Schellekens (orgs.). *Philosophy and Conceptual Art*. New York: Oxford University Press, 2007. p. 197. Tradução nossa. No

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

A maneira mais geral e mais superficial possível de definir arte conceitual é chamá-la de uma arte cujo tema central é uma idéia ou um conceito. Historicamente, porém, essa definição assumiria ares de um contra-senso, já que desde a separação entre artes liberais e artes manuais, o artista passou a ocupar seu lugar ao lado dos intelectuais, e a arte deixou de ser vista como uma prática artesanal. Como sintetizou Leonardo da Vinci em sua célebre frase, “arte é cosa mentale”. Se tentarmos ser mais específicos, enfrentaremos o grande problema que Lucy Lippard soube resumir na famosa frase que afirma haver tantas definições de arte conceitual quanto há artistas conceituais⁶. Se mantivermos nossa definição geral, porém, ela correrá o risco de incluir quase toda a história da arte a ponto de não servir para nada.

Tony Godfrey inicia um dos capítulos de seu livro “Conceptual Art” com uma afirmação similar: “Toda arte é um conceito: ela não existe como um tipo físico ou coisa definível em termos precisos, como elefantes ou cadeiras”⁷. Peter Goldie e Elisabeth Schellekens também defendem a idéia de que toda arte é formada por idéias, mas acreditam que pelo fato de muitos tipos de idéias poderem ser expressos pela arte, não devemos acreditar que somente aquelas obras que comunicam pensamentos específicos merecem nossa atenção⁸. Assim, mesmo a arte mais “retiniana”, qualidade que desde Duchamp era considerada indicativa de um foco nas qualidades físicas e formais da obra de arte em detrimento de suas qualidades conceituais, pode expressar idéias.

Mas se toda arte é um conceito, qual seria, então a diferença entre toda a arte e a arte conceitual? Para entender esta diferença, é preciso traçar os limites do que é arte conceitual. E este é meu primeiro problema: que critérios uma obra deve satisfazer para ser considerada conceitual? Ou, de maneira mais direta, o que é arte conceitual?

Para Tony Godfrey, desde que a arte se tornou autoconsciente, ela brinca com seu

original, este trecho corresponde a: “How should we appreciate conceptual art? Indeed, can conceptual art really be valuable as art?”.

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

⁷ GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. New York: Phaidon, 1998. p. 19. Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “Art is a concept: it does not exist as a precisely definable physical type of thing, as elephants or chairs do”.

⁸ GOLDIE, Peter e Elisabeth Schellekens (orgs.). *Philosophy and Conceptual Art*. New York: Oxford University Press, 2007. p. ix.

status ‘conceitual’. Na contenda entre Zêuxis e Parrásio, narrada pelo autor clássico Plínio, na tentativa de ver quem pintaria o quadro mais realista, Zêuxis pintou uvas tão convincentes que os pássaros tentavam bicá-las, mas Parrásio venceu porque pintou uma cortina tão realista que o próprio Zêuxis tentou abri-la para ver a pintura que ela escondia, quando era ela mesma a pintura. Para Godfrey, nesta anedota já se identifica a tão contemporânea confusão entre o que é e o que não é arte, o que já indicaria uma das preocupações da arte conceitual: a própria definição de arte. Um outro exemplo de Tony Godfrey é “Holy Family with Curtain”, de Rembrandt (1646), em que o pintor, ao incluir em seu quadro uma moldura e uma cortina que cobre parte da cena, ou uma ilusão destes, não somente estaria provando seu domínio técnico, mas estaria nos confrontando com o fato de que aquilo que estamos vendo não é uma cena real, mas uma cena pintada, indicando os primeiros passos da arte indo de uma liberação do ilusionismo (ainda que nesta obra através de seu próprio uso), da arte em função da representação ilusória do real, a uma autonomia que seria afirmada e conquistada no Modernismo. (Ver Figura 1).

Seguindo este raciocínio, Godfrey traça uma linha entre a autoconsciência da arte, a arte que começava a se perceber e estabelecer enquanto disciplina autônoma, e a arte conceitual – esta deve ser não somente autoconsciente, mas autocrítica. Deve ser totalmente reflexiva, e esta passagem da autoconsciência para a autocrítica só se tornaria mais consistente com Duchamp e seus *readymades*, cujo “ponto de partida” teria sido as colagens cubistas. Godfrey afirma:

É somente com Duchamp e seus *readymades* que chegamos a uma arte que consistentemente se apresentava como arte enquanto, ao mesmo tempo, questiona o que a arte era exatamente. (GODFREY, 1998: 21)⁹

Mas Duchamp, apesar de ter sido considerado em retrospecto o pai do conceitualismo, não era propriamente um artista conceitual, pelo menos em termos históricos. O termo “conceitual” só apareceria no início da década de 60, o que distancia Duchamp e seus *readymades* em quase cinco décadas do que viria a ser conhecido como a vanguarda histórica chamada “Arte Conceitual”.

Muitas foram as tentativas, por parte de artistas e de historiadores, de formalizar o que se configurava como esta tendência ao conceitualismo no final da década de 1960 e no início da década de 1970, mas nenhuma delas conseguiu alcançar um status definitivo. O “movimento” da arte conceitual se colocou firmemente no que Goldie e Schellekens

⁹ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “It is only with Duchamp and his *readymades* that we arrive at an art that consistently put itself as art while at the same time questioning exactly what ‘art’ was”.

chamaram de “um fluxo de controvérsia desde seus primórdios”¹⁰, o que Alexander Alberro prefere chamar de “um campo disputado de práticas múltiplas e antagônicas, em vez de um único e unificado discurso e teoria artística”¹¹. Qualquer definição parecia estar fadada à parcialidade e só podia ser adotada temporariamente ou especificamente em relação a certas obras ou artistas.

O primeiro a utilizar a expressão “arte conceito”, já em 1961, foi o escritor e músico associado às atividades do grupo Fluxus, Henry Flynt¹². Para Flynt, a “arte conceito” é uma arte em que o material são os conceitos e que, “uma vez que os conceitos são estritamente vinculados à linguagem, a arte conceitual é um tipo de arte na qual o material é a linguagem”. Entretanto, apesar de a leitura de Flynt baseada no Fluxus já prever o papel crucial da linguagem em toda a experiência e compreensão da arte, ela não era muito conhecida pelos artistas da vanguarda conceitual de Nova York na segunda metade da década de 1960, o que constitui, para Lucy Lippard, motivo suficiente para estabelecer Sol LeWitt como o verdadeiro antecedente histórico-artístico do termo “conceitual”, pois seus textos teriam tido um impacto muito maior sobre a produção da época.

Em “Parágrafos sobre arte conceitual”, publicados em 1967, Sol LeWitt afirma que em seu trabalho, “a idéia de conceito é o aspecto mais importante da obra”. E continua: “A aparência da obra não é muito importante. Ela tem que ter alguma aparência se tiver forma física. Seja qual for a forma que possua no final, ela tem que começar com uma idéia”. E ainda: “A arte conceitual é feita para envolver a mente do espectador em vez de seu olho ou suas emoções”¹³, o que já indicava a mudança de foco das obras de arte de suas qualidades perceptivas para a idéia. Sol LeWitt já indicava aqui a possibilidade de uma obra de arte não assumir forma física, o que seria desenvolvido dois anos mais tarde por Lawrence Weiner, em seu “Statements”:

Minha própria arte nunca dita direções, apenas declara o trabalho como um fato realizado:
O artista pode construir a peça;

¹⁰ GOLDIE, Peter e Elisabeth Schellekens (orgs.). *Philosophy and Conceptual Art*. New York: Oxford University Press, 2007. p. IX.

¹¹ ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (orgs.). *Conceptual Art – a Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000. p. xvii. Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “... a contested field of multiple and opposing practices, rather than a single, unified artistic discourse and theory”.

¹² Henry Flynt explora esta idéia em seu ensaio: “Essay: Concept Art”, in La Monte Young e Jackson MacLow (orgs.), *An Anthology of Chance Operations* (New York, 1963).

¹³ ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (orgs.). *Conceptual Art – a Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000. p. 12-15. Tradução nossa. No original, estes trechos correspondem a: “...the idea of concept is the most important aspect of the work”; “What the work of art looks like isn’t too important. It has to look like something if it has physical form. No matter what form it may finally have it must begin with an idea”; e “Conceptual art is made to engage the mind of the viewer rather than his eye or emotions”.

a peça pode ser fabricada;
a peça não precisa ser montada.

Cada uma sendo igual a e consistente com
a intenção do artista
a decisão quanto à sua condição
repousa sobre o receptor na
ocasião da recepção (WEINER, 1969)¹⁴.

Para o artista Mel Bochner:

Um ponto de vista conceitualista doutrinário diria que as duas características mais importantes da ‘obra conceitual ideal’ seriam possuir um correlativo lingüístico exato, ou seja, que ela pudesse ser descrita e vivenciada em sua descrição, e ser infinitamente repetível. Não deve possuir absolutamente nenhuma ‘aura’, nem qualquer espécie de singularidade. (BOCHNER *apud* STANGOS, 1991: 184).

Ou seja, para Bochner, uma obra de arte conceitual pode ser discutida apenas a partir de sua descrição verbal, não sendo necessária a presença do espectador diante da obra para que esta seja compreendida. Em seu texto sobre a “percepção” da arte conceitual, ao analisar a obra *Trouser-Word Piece*, de Keith Arnatt (1972) (Ver Figura 2), Peter Lamarque levanta as seguintes questões, em sintonia com as declarações de Weiner:

O que é a obra? [...] Eu posso, por exemplo, fazer total justiça a esta obra e apreciá-la como ela foi concebida meramente pensando nela? Ou falando nela como acabei de fazer? Ou reproduzindo uma versão minha? Ou modificando-a de várias maneiras (ex.: O *layout* das palavras)? Ou eu tenho que ir até a escola de artes e vê-la com meus próprios olhos? (WEINER *apud* GOLDIE, 2007: 4)¹⁵.

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

As idéias destes artistas ressaltam ainda mais o foco sobre o conteúdo da obra, e não em sua realização, seu produto final, uma vez que ele nem mesmo precisa ser realizado pelo artista. Lamarque define: “A ênfase nas idéias é um elemento comum [da arte conceitual]

¹⁴ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “My own art never gives directions, only states the work as an accomplished fact: The artist may construct the piece; the piece may be fabricated; the piece need not be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership”.

¹⁵ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “But what is the work?... Can I, for example, do full justice to this work and appreciate it as intended merely by thinking of it? Or by talking of it as I have just now? Or by reproducing a version of my own? Or by changing it in various ways (e.g. the layout of the words)? Or do I have to go to the art school to see it for myself?”.

geralmente associado à baixa prioridade da forma material, do que é perceptível”¹⁶. A questão maior por trás dessas investidas anti-formais é levantar a discussão sobre se os objetos de arte são necessariamente objetos dados meramente à percepção, o que, por sua vez, levanta a questão do lugar do valor artístico.

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

A exposição consistia somente em dois pedaços de papel presos na porta trancada da galeria: um com o timbre da galeria, contendo o nome do artista e as datas da exposição, e outro, com uma única frase batida à máquina, que anunciava: “Durante a exposição, a galeria permanecerá fechada”. Esta obra não somente não oferece nada a ser visto, mas aparece como um impedimento, uma recusa do artista a fazê-lo. Não é que o significado da obra esteja inacessível pelo fato de as portas da galeria estarem trancadas, mas é justamente o fato de elas estarem trancadas que obriga o espectador a buscar o sentido do ato do artista em outro lugar que não no interior da galeria. A obra torna-se este ato mesmo de recusa e impedimento, um ato de oferecer para depois negar, comum a outros artistas conceitualistas, envolvendo a participação dos espectadores ao utilizar a frustração de suas expectativas como ponto de partida. Certamente eles saíram de lá com muito a dizer sobre a galeria fechada e esta discussão torna-se também obra.

O ato-obra de Barry está de acordo com a definição de Godfrey de que a arte conceitual deve ser totalmente reflexiva, em sintonia com as idéias de Joseph Kosuth em “A arte depois da filosofia”, de 1969. Neste texto, Kosuth define a função do artista, e propõe uma separação entre estética e arte, equacionando obras cuja “razão de ser” é estritamente estética a objetos decorativos:

Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte. Se alguém está questionando a natureza da pintura, não pode estar questionando a natureza da arte. Se um artista aceita a

¹⁶ LAMARQUE, Peter. “On Perceiving Conceptual Art”. In: GOLDIE, Peter e Elisabeth Schellekens (orgs.). *Philosophy and Conceptual Art*. New York: Oxford University Press, 2007. p. 5. Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “The emphasis on ideas is a common feature and this is often associated with giving low priority to material form, to what is perceptible”.

pintura (ou a escultura), ele está aceitando a tradição que a acompanha. Isso porque palavra arte é geral e a palavra pintura é específica. A pintura é um *tipo* de arte. Se você faz pinturas, já está aceitando (sem questionar) a natureza da arte. Neste caso se aceita a tradição européia de uma dicotomia pintura-escultura. (KOSUTH *apud* FERREIRA, 2006: 217).

A obra *Painting and Sculpture*, do grupo Art & Language (1967) já propunha uma um ataque à tradição desta dicotomia dois anos antes da publicação de Kosuth. As duas telas que compõem a obra são igualmente vazias, sendo diferenciadas apenas pelas palavras “Pintura” e “Escultura” que aparecem em sua parte inferior. Talvez o vazio da obra seja uma alusão ao esvaziamento do sentido da função tradicional do artista e às categorias formais tradicionais dos meios artísticos, que precisam agora ser repensados e redefinidos na criação de cada obra. Ou mesmo a negação de que o sentido da obra está em suas qualidades perceptivas ou visíveis. Novamente, como na galeria fechada de Barry, não havendo nada para ser visto, há que se gerar uma discussão. (Ver Figura 3).

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

A arte conceitual, dito de maneira simples, tinha como princípio básico uma compreensão de que os artistas trabalhavam com significados, e não com formas, cores ou materiais. Qualquer coisa pode ser empregada pelo artista para fazer a obra funcionar – inclusive formas, cores ou materiais – mas a forma de apresentação propriamente dita não possui valor algum independente de seu papel como veículo da idéia da obra. (KOSUTH *apud* ALBERRO, 1999: 461)¹⁷.

Após a revisão de suas declarações, Kosuth parecia estar pronto para abandonar a idéia de uma total separação entre estética e arte, talvez mais propenso a aceitar o que Peter Lamarque viria a defender anos mais tarde: um nível perceptivo que deve ser aceito, mas que sempre será subserviente ao conceitual. Os artistas trabalhavam com significados, mas podia haver algo perceptivo na obra – este só não era o foco. Na instalação *Zero and Not*, em 1989, no Sigmund Freud Museum, Kosuth expõe o “apagamento” de textos freudianos, num ato em que, similarmente o de Rauschenberg em *Erased de Kooning Drawing* (1953), é a desconstrução que permite a construção de um novo traço e de novos sentidos. Mais uma vez a afirmação pela negação: zero e não. Como Robert C. Morgan diz em relação à obra de Kosuth: “O cobrir da linguagem traz consigo a sugestão de que o que está presente embaixo é

¹⁷ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “Conceptual art, simply put, had as its basic tenet an understanding that artists work with meaning, not with shapes, colors, or materials – but the form of presentation itself has no value independent of its role as a vehicle for the idea of the work”.

significativo em vista de sua ausência”¹⁸.

Nesta obra e em outras obras mais recentes, mais que nas do início de sua carreira, Kosuth não precisava mais desenfaturar os elementos perceptivos, pois os conceituais certamente eram sobrepujantes, além do fato que, passadas quase duas décadas desde suas investidas iniciais em defesa do significado, o conceitualismo já ganhara o mundo e já influenciara as interpretações de obras conceituais, e até mesmo de obras anteriores à Arte Conceitual. (Ver Figura 4).

Segundo Lamarque, a estética desempenha um papel peculiar, talvez inesperado, na arte conceitual. O autor defende que a virada auto-consciente dos artistas contra a estética ao enfatizar o domínio das idéias sobre o perceptivo é o que torna as “credenciais” da arte conceitual enquanto arte tão suspeitas para críticos e espectadores, mas que ambos os lados teriam baseado suas reações em suposições falsas: os críticos, supondo que a arte é necessariamente estética, os artistas, que a estética é necessariamente perceptiva¹⁹.

A partir da análise da literatura como uma arte não-perceptiva, mas aberta à descrição estética, e da comparação deste aspecto da literatura com arte conceitual, Lamarque defende que a estética não precisa estar confinada ao belo, o sensual ou à unidade formal, podendo incluir o que ele chama de “apreciação da eficácia dos meios em relação à finalidade” e, assim, lhe parece um contra-senso aceitar como qualquer obra pode ser não-estética, mesmo se ela empregar meios anti-estéticos²⁰.

Ainda defendendo a idéia dos meios serem adequados aos fins, Lamarque chama a atenção para o fato de que para um texto literário ser compreendido, ele precisa ser lido *como* literatura, isto é,

Ter um interesse literário em um texto – em oposição a um interesse filosófico, histórico ou sociológico – é atender a seus elementos estéticos em um senso mais profundo, se perguntando como os aspectos sensuais e formais são utilizados para alcançar algum propósito literário. (LAMARQUE *apud* GOLDIE, 2007: 10)²¹.

Ou seja, mais uma vez aqui é defendida a idéia de que o público precisa adotar uma

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

¹⁹ LAMARQUE, Peter. “On Perceiving Conceptual Art”. In: GOLDIE, Peter e Elisabeth Schellekens (orgs.). *Philosophy and Conceptual Art*. New York: Oxford University Press, 2007. p. 9

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

²¹ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “Taking a literary interest in a text – as opposed to a philosophical or historical or sociological interest – is to attend to its aesthetic features in a deeper sense of asking how the sensuous and formal aspects are used to achieve some literary purpose”.

postura específica diante da arte conceitual, para poder “atender a seus elementos estéticos em um senso mais profundo” e, assim, entendê-la *como* arte conceitual. Lamarque termina traçando um paralelo entre o fato de os textos escritos serem abertos a diferentes leituras e de haver algo distintivo sobre um interesse literário em um texto e a diferença entre o que Danto chama de obra de arte e da “mera coisa real”. A idéia aqui é que a obra conceitual não pode ser compreendida literalmente, ou como “mera coisa real”, e exige um tipo diferenciado de olhar - olhar este informado pelo conhecimento.

Uma última ressalva de Lamarque afirma que, apesar de serem “tipos”, as obras conceituais ainda guardam certa relação com o objeto: “há importância no veículo”²², e que perceber o conjunto, por mais deliberadamente não-estética e não-perceptiva que seja a obra, é essencial para a apreensão que tais obras demandam.

1. 2. Multiplicidade, imprecisão e controvérsia

A multiplicidade destes textos se deve a um fenômeno intrínseco à arte conceitual: o artista traz para si a função de crítico. Percebendo o hiato existente entre os conceitos da crítica de arte, especialmente no que se refere aos critérios estéticos, e as novas proposições artísticas, e diante do quadro de indeterminação entre objeto de arte e conceitos, o artista toma para si a tarefa de teorizar sobre seu trabalho e o de colegas. Como defende Kosuth, “a arte conceitual anexa a função de crítico...; torna o intermediário desnecessário”²³. Sol LeWitt já tinha se declarado contra a figura do crítico 3 anos antes, em seu “Parágrafos sobre arte conceitual”, ao denunciar “a noção de que o artista é um tipo de primata que precisa ser explicado pelo crítico civilizado”²⁴, que mostrava que esta ambição dos artistas tinha raízes problemáticas advindas da divergência entre as intenções dos artistas e as interpretações dos críticos.

A rigor, as definições de Kosuth e outros voltavam-se contra o Expressionismo Abstrato, que seria responsável pela manutenção de antigos critérios de julgamento estético,

²² LAMARQUE, Peter. “On Perceiving Conceptual Art”. In: GOLDIE, Peter e Elisabeth Schellekens (orgs.). *Philosophy and Conceptual Art*. New York: Oxford University Press, 2007. p. 16.

²³ STIMSON, Blake. “The Promise of Conceptual Art”. In: ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (orgs.). *Conceptual Art – a Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000. p. xli.

²⁴ LEWITT, Sol. “Paragraphs on Conceptual Art”. In: ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (orgs.). *Conceptual Art – a Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000. p. 12.

ao que Stimson se refere como “luta edipiana”. Segundo Stimson, “Kosuth não estava sozinho nos ataques a Greenberg e particularmente a seu herdeiro Michael Fried: este era o fardo ou o complexo de toda uma geração”. Como resultado, porém, desse processo de negação do “pai”, compreendido como ápice da modernidade a partir das críticas de Greenberg, parecem querer propor uma negação *in toto* da arte moderna, entendendo-a como ausente de idéias. Kosuth chega mesmo a pensá-la como “arte decorativa”, uma vez que se destina basicamente à contemplação estética:

A arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração e, a rigor, seria possível afirmar de maneira razoável que sua condição artística é tão reduzida que para todos os propósitos funcionais nem mesmo se trata de arte, mas de puros exercícios no campo da estética. Clement Greenberg é, acima de tudo, o crítico o gosto”. (KOSUTH *apud* FERREIRA, 2006: 215).

Para Kosuth, os críticos formalistas, bem como os artistas formalistas, não “questionavam a natureza da arte”, e as obras destes eram apenas um “*Musak* visual”, como Lucy Lippard definira as pinturas de Jules Olitski.

É importante perceber não só o conteúdo de cada uma dessas definições, (e pensá-las não como uma definição única e global, mas como uma contribuição parcial a uma construção que só pode se dar por uma soma de diferenças), mas também como elas funcionam como um todo, devendo ser analisadas inclusive em suas incongruências. Como coloca Alberro,

...as pretensões à clareza e à pureza da linhagem da arte conceitual, portanto, deve ser considerada com ceticismo, já que são tão limitadas, confusas e muitas vezes explicitamente construídas com o intuito de promover um legado particular e parcial. Obviamente, isso não é incomum na história da arte moderna, mas é notadamente flagrante na época da arte conceitual. (ALBERRO, 2000: xvi)²⁵.

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

Em sua definição mais ampla possível, então, o conceitual na arte significa uma crítica ampliada da coesão e da materialidade do objeto artístico, uma crescente cautela em relação a definições da prática artística como puramente visual, uma fusão da obra com seu local e contexto de exibição, e uma ênfase maior sobre as possibilidades do caráter público e da distribuição das obras de arte. (ALBERRO, 2000: xvii)²⁶.

²⁵ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “Claims for the clarity and purity of the foundational lineage of conceptual art, therefore, should be considered with skepticism, since they are so limited, confusing, and often explicitly constructed in order to promote a particular, partial legacy. Of course, this is not uncommon in the history of modern art, but it is remarkably blatant at the moment of conceptual art”.

²⁶ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “In its broadest possible definition, then, the conceptual in art means an expanded critique of the cohesiveness and materiality of the art object, a growing wariness toward definitions of artistic practice as purely visual, a fusion of the work with its site and context of display, and an increased emphasis on the possibilities of publicness and distribution”.

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

1.3 Em busca do significado perdido

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

²⁷ WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002. pp. 6-7.

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

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

Podemos pensar esta busca do sentido de uma obra como a busca de uma “verdade”, que se daria através de um “aprendizado”, para usar as palavras de Gilles Deleuze em sua análise de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Para Deleuze, esta verdade

nunca é o produto de uma boa vontade prévia, mas o resultado de uma violência sobre o pensamento. As significações explícitas e convencionais nunca são profundas; somente é profundo o sentido, tal como aparece encoberto e implícito num signo exterior [...] a verdade depende de um encontro com alguma coisa que nos força a pensar e procurar o que é verdadeiro. (DELEUZE, 2006: 15).

O espectador ideal da obra de arte conceitual enquanto signo violento precisa voltar-se, como a obra de Proust, não “para o passado e as descobertas da memória, mas para o futuro e os progressos do aprendizado”³⁰. Para que ocorra tal aprendizado, Deleuze defende,

²⁸ BATTCOCK, Gregory (org.) *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 254.

²⁹ Idem. p. 260.

³⁰ DELEUZE, Gilles. Proust e os signos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 25.

assim como Steinberg, que precisamos “vencer certas crenças”, como por exemplo, o que ele chama de “objetivismo”: pensarmos que o próprio objeto traz o segredo do signo que emite e nos debruçarmos sobre ele – o objeto – a fim de decifrar o signo:

Reconhecemos as coisas sem jamais as conhecermos. Confundimos o significado do signo com o seu ser ou o objeto que ele designa. Passamos ao largo dos mais belos encontros, nos esquivando dos imperativos que deles emanam: ao aprofundamento dos encontros, preferimos a facilidade das recognições, e assim que experimentamos o prazer de uma impressão, como o esplendor de um signo, só sabemos dizer ‘ora, ora, ora’, o que vem a dar no mesmo que ‘bravo! bravo! bravo!’, expressões que manifestam nossa homenagem ao objeto. (DELEUZE, 2006: 26).

É preciso perceber que o “aprendizado do futuro” exigido pelas obras de arte conceituais pode ser informado pelo passado, tomando dele o que for necessário e devolvendo a ele uma nova perspectiva sobre si, modificando-o, reescrevendo-o. E para isso, o espectador precisa “aprofundar seus encontros”, entregar-se à ansiedade, às dúvidas, às incertezas, às indagações, deixar-se *perder tempo* nesses encontros. Assim como a obra de arte conceitual, a relação do espectador com ela deve *começar* com uma dúvida, e não ter nela seu fim. A dúvida, porém, não é uma pergunta. Ao olhar para a obra, o espectador não encontrou resposta, mas certamente, “there was a discussion”³¹, e para a arte conceitual, onde há idéias sobre arte, há arte.

³¹ Referência à obra de Ian Wilson, discutida na parte 2.

Parte 2

2.1 A história da arte, a arte conceitual e o espectador comum: mapas intuitivos, certezas arraigadas e frustração

Todos temos uma idéia intuitiva do que é arte, e temos pelo menos um esboço do que é a história da arte. Dentro dessa estória da arte intuitiva, todos temos um lugar para a arte contemporânea, mesmo que muitas vezes este seja um lugar não muito definido, um lugar que parece não merecer estar ali, um lugar incompreendido ou mesmo indesejado, talvez.

Certamente essas intuições são tão variadas quantos forem seus intuidores, talvez haja pouca concordância sobre a definição de arte, de artista, de obra, do que é contemporâneo, da função da história da arte, do museu, da crítica. Até então, estamos exatamente nos mesmos termos de muitos historiadores, críticos e filósofos que se ocuparam de definir suas idéias intuitivas – apresentamos inúmeras “teorias intuitivas” que formulamos a partir de nossa experiência cotidiana com a arte e que certamente sofrem inúmeras mediações.

Essas mediações apresentam diversos tipos e ocorrem em diferentes níveis: de um livro didático sobre arte que lemos na escola, de um professor inspirado que defendia fervorosamente o que ele chamava de “primitivismo na arte”, de copos de requeijão que um dia exibem Tarsila e outro, desenhos representando as quatro estações, de uma visita à exposição de Chagall no Museu Nacional de Belas Artes aos 16 anos de idade, de visitas a museus no exterior e de como as obras expostas se distribuem por suas salas, de artigos de revista que enfatizam o descontentamento geral com a arte contemporânea, de cadernos da Tilibra com capas “à la Mondrian”, de textos institucionais impressos em *folders* de exposições, de quadros de Romero Brito vendidos no “Rei dos Quadros”, da opinião de um amigo, de palestras de críticos enfurecidos que juram que a arte contemporânea não vale uma pipoca, de filmes que retratam o artista contemporâneo como alguém que faz coisas ridículas emolduradas por um discurso nada convincente, mas que de alguma maneira agrada à professora ou àqueles que dizem “entender” de arte, e a lista poderia continuar.

Todas essas experiências estão, de alguma forma, relacionadas ao mundo da arte e influenciam nossas teorias intuitivas. Cada uma delas é escolhida ou recusada para figurar em nossas pequenas histórias da arte por um processo que possui uma lógica interna e que é

fortemente influenciado pela personalidade de cada um e da época e lugar onde vivemos.

Em *Stories of Art*, James Elkins (2002) descreve um “experimento de pensamento” em que ele pede a diversas pessoas que desenhem um “mapa” pessoal da história da arte, onde podem figurar períodos, artistas, obras individuais, ou o que mais se desejar. Para o autor, criar tais diagramas é uma idéia não muito popular entre os historiadores de se abordar a história da arte, primeiramente pelos mapas resultantes serem simplistas demais e por estarem longe de representar uma realidade de relações tão complexas. Em segundo lugar, pelo fato de a maioria de nós não pensar em diagramas. Contudo, ele considera esse experimento válido por mostrar um senso de história da arte mais próximo de como o presente e passado são realmente vistos, sentidos e usados pelas pessoas do que o que prega toda a pedagogia a ela atrelada.

Para Elkins, porém, por mais que tentemos deliberadamente nos afastar das estruturas que nos são ensinadas, ao tentar traçar nossos mapas intuitivos sempre encontraremos uma ligação entre ele e as idéias apresentadas, defendidas e criticadas por historiadores e críticos, de Panofsky a Wölfflin e a Barr, entre outros:

O senso informal que muitos têm da forma da história corresponde muito bem a alguns dos livros influentes escritos nos últimos séculos: em outras palavras, a história da arte que imaginamos ser nossa foi inventada e nos foi ensinada sem que percebêssemos. (ELKINS, 2002: xiv)³².

E não são somente os espectadores que são “influenciados” por essas teorias institucionalizadas – também historiadores, como demonstra Elkins, aplicam conceitos da história da arte ocidental, por exemplo, ao analisar objetos artísticos de outras culturas, ou classificam quaisquer artefatos (de origem ocidental ou não) segundo divisões da história da arte ocidental em períodos e megaperíodos que se sucedem (como, por exemplo, Pré-Renascença/Renascença/Pós-Renascença), o que hoje é chamado de análise estilística. A disposição de obras em um museu também muitas vezes baseia-se nesses conceitos, separando “arte européia” em uma ala e “arte não-européia” em outra, ou reservando um lugar separado para “arte do século XX”, e assim por diante.

Não é apenas Elkins que fala dessa relação entre arte e nós mesmos – como construímos uma estória da arte que faça sentido para nós. Douglas Crimp (2005), em *Sobre as ruínas do museu*, explica a divergência do olhar que ele e sua avó tiveram sobre uma fotografia de Degas e como isso influenciava sua interpretação. Crimp baseara sua análise em

³² Tradução nossa. A versão corresponde a: “It turns out that many people’s informal sense of the shape of history corresponds very well to some of the influential books written in past centuries: in other words, the art history you imagine is your own has been invented and passed down to you largely without your knowledge”.

um jogo de palavras com renda e dentes de leite (em Francês, língua de Degas, *dentelle* e *dent*), mas sua avó o acusava de ter cometido um engano, pois o que havia ali era bordado com ilhós (em Inglês, língua de Crimp, *eyelet*, ou “olhinho”):

...minha avó não era uma historiadora da arte e enxergava as coisas de uma outra perspectiva. O fato de ela identificar a diferença entre uma renda e um bordado e entre um dente e um olho resultava de uma habilidade não valorizada no interior da disputa disciplinar que eu imaginava. Pode ser verdade que, nesse caso, pouco importa se se tratava de renda ou bordado, mas importa o fato de que minha avó conseguia ver algo que eu não via: isso demonstra que aquilo que cada um de nós vê depende da história individual de cada um e do modo como cada subjetividade é construída. (CRIMP, 2005: 5).

Dáí surgem as seguintes questões: se os mapas de história de arte que criamos intuitivamente é o resultado de uma construção subjetiva de uma estória que acomoda por um lado um reflexo das teorias construídas por historiadores, críticos e filósofos que de alguma forma chegam a nós e por outro, todas as nossas outras experiências diversas com o mundo da arte, por que é tão difícil para o público definir o lugar da arte moderna e contemporânea, ou ainda, da arte conceitual, nesses mapas?

Seria por uma falta de contato com essas novas teorias³³, mesmo que este fosse um contato enviesado, filtrado, interpretado? (Pois todos os outros não o foram?) Ou a arte pode prescindir delas? De alguma forma, o mundo da arte estaria de tal forma “na sombra” das teorias do passado, que, sem uma re-significação ou re-interpretação a partir de uma perspectiva contemporânea acabam por impedir uma relação possível com a arte moderna e contemporânea e, conseqüentemente, nossa construção subjetiva de sua estória?

Na introdução de *Arte Conceitual*, Cristina Freire (2006) chama este problema de premissas ou certezas arraigadas:

O que o senso comum entende por arte é a maior dificuldade que se enfrenta para a compreensão da arte contemporânea. Uma obra de arte, para a maioria das pessoas, é uma pintura, um desenho, ou uma escultura, autêntica e única, realizada por um artista singular e genial. Essas são as premissas que vêm sendo, desde o Renascimento, sedimentadas no imaginário social. Transformar esse tipo de competência artística e substituí-la por outra é sem dúvida um processo longo e difícil.

As certezas, já arraigadas, causam dificuldades para a compreensão do que os artistas realizaram, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Seguindo o imperativo de uma história que se move para a frente, a seqüência dos “ismos” resiste em abandonar idéias já aceitas, como a noção moderna de autonomia da arte, para abarcar as poéticas contemporâneas. (FREIRE, 2006: 7-8)

Para Anne Cauquelin, tais premissas ou certezas arraigadas são chamadas de “idéias recebidas que supomos universais e duradouras”³⁴, e que, para ela, funcionam como obstáculo

³³ Aqui, considero teoria não somente textos de teoria da arte escritos por críticos e historiadores, mas também, uma vez que a arte conceitual assume uma dimensão crítica e a traz para dentro das obras, as “discussões teóricas” levantadas por obras individuais.

³⁴ CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea – uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp. 17-18.

a um maior estreitamento da relação entre público e arte contemporânea. Essa dificuldade de compreensão, ou o que a autora chama de “divórcio entre a arte contemporânea e seu público”, gera uma decepção que pode, como aponta Deleuze, interromper o fluxo que estabelece a relação entre obra e espectador: “a cada instante, também pode acontecer que uma decepção particular faça surgir a preguiça e comprometa o todo”³⁵.

Diante de uma obra de arte que não compreendem (ou da idéia de uma obra), o público se faz o que Nigel Warburton chama de “a pergunta da arte”: *O que é arte?* (ou, neste caso especificamente, *Mas isso é arte?*) movido por uma espécie de incongruência entre suas expectativas do que a arte deveria ser (as tais premissas e certezas já arraigadas) e a obra em questão, que parece descartar ou mesmo negar pelo menos um de seus pilares. Para Warburton, quando o público se coloca a pergunta da arte, é porque suspeita que a resposta seja “não”. Uma obra de arte que lide com a ruptura com nossos padrões de gosto obriga o público ao que Georges Braque, em 1908, descreveu como “troca da dieta habitual” ao ver pela primeira vez *Les Demoiselles d’Avignon*, de Picasso, como narra Leo Steinberg (1986)³⁶.

Esse público, como definido por Steinberg,

não designa uma espécie particular de pessoas; refere-se a um papel desempenhado pelas pessoas, ou antes, um papel que as pessoas são induzidas ou forçadas a desempenhar por uma determinada experiência. E somente os que estão além da experiência deveriam estar isentos da acusação de pertencer ao público. (STEINBERG *apud* BATTCOCK, 1975: 245).

Ao definir desta maneira o público da arte contemporânea, Leo Steinberg defende que “qualquer pessoa torna-se acadêmica em virtude ou em relação ao que rejeita”³⁷ e, portanto, quando Matisse se indignou ao ver o que chamou de “brincadeira de mau gosto de Picasso”, novamente sobre *Les Demoiselles d’Avignon*, ele teria agido tipicamente como membro do público de Picasso, passando a fazer parte dele.

Para Steinberg, este “academicismo” está ligado à rejeição do que é novo por este parecer ultrajante ao público, que experimentaria uma sensação de perda, uma sensação de frustração, exclusão ou privação – problema igualmente identificado por Cristina Freire e Anne Cauquelin. Estas sensações, por sua vez, seriam causadas pelo abandono de certos conceitos habituais por parte do artista em sua obra, um “sacrifício” da opinião corrente ou de certos paradigmas que o público não desejava acompanhar ou para o qual não estaria preparado.

³⁵ DELEUZE, Gilles. Proust e os signos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 25.

³⁶ STEINBERG, Leo. “A arte contemporânea e a situação do seu público”. In: BATTCOCK, Gregory (org.) *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 247.

³⁷ Idem. p. 245.

Hans Belting³⁸, assim como Leo Steinberg, fala a partir de uma perspectiva de perda ou, como ele coloca, de epílogos. Para ele, estaríamos agora em uma era pós-histórica em que o fim da modernidade seria marcado por inúmeras perdas: a “perda da aura” de Benjamin, a “perda de eixo” de Hans Sedlmayr, a perda do conceito de obra e ou de um conceito de arte conciliatório – que Danto chama de fim da grande narrativa universal – que coincidiria com o fim da história da arte ou a perda de seu enquadramento.

Nos termos de Belting, a “situação de público” surgiria por uma tentativa de re-enquadramento da arte contemporânea numa história que já não existe mais como a conhecíamos. A arte contemporânea estaria sendo avaliada justamente por aquelas medidas das quais estaria tentando se desvencilhar.

2.2 Contexto institucional e autoridade

Os museus, para Belting, são lugar de igual disputa em torno da história da arte. Para ele,

Nesse local não é exposta apenas arte contemporânea, mas se encontra também sempre representada aquela idéia que possuímos sobre a história da arte[...] Não existe nenhum debate em torno do museu que também não seja um debate em torno da idéia remanescente de história da arte. Onde essa idéia se tornou incerta, parte-se para o ataque, abandonando o terreno das tendências contraditórias, pelo menos para se manter ainda digno de confiança. Onde nenhuma arte é mais capaz de formar consenso a seu respeito, qualquer arte pode reivindicar a sua entrada no museu. Onde nenhum museu é mais capaz de satisfazer todas as reivindicações, cada museu se socorre com exposições alternadas, que dão palavra a tais expectativas inconciliáveis numa sucessão de todas as teses concebíveis. (BELTING, 2006: 135-136)

Portanto, o espectador não poderia ver no museu, uma vez que é considerado um local de debate das próprias premissas da arte, uma fonte de verdades absolutas, mas sim um espaço onde se materializa a discussão sobre o que é arte e quais seriam seus limites – se é que deveria haver algum – e definições, mesmo que seja impossível aceitá-las como definitivas. Mas não é o que acontece. Howard N. Fox conta que os milhões de visitantes que os museus de Los Angeles recebem a cada ano

nunca consideram a possibilidade de ter que decidir por si mesmos a autenticidade do que eles estão vendo [...] Isso reflete um paradigma do museu como locus de uma autoridade não

³⁸ BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. de Rodnei do Nascimento. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2006.

questionada e inquestionável. (FOX *apud* ALTSHULER, 2005: 16)³⁹.

Fox mostra que os resultados de uma pesquisa feita em 2001 pela American Association of Museums aponta para o fato de os museus serem de longe a mais confiável fonte de informações objetivas, e que nenhuma outra instituição goza de um nível de confiança similar. A confiança dos norte-americanos de todas as classes sociais, sexo, idade, e nível de educação, nos museus está ancorada no envolvimento do museu com a história, a pesquisa e os fatos. (Como se história, pesquisa e, conseqüentemente a determinação de fatos não fossem elas mesmas mediadas ou mesmo marcadas pela subjetividade daqueles que as escrevem). E o mesmo se dá com os visitantes brasileiros. Para Fox, o papel atribuído aos museus pela civilização ocidental é servir de guardião do melhor do passado. Não somente o museu – residência das musas – mas a maioria dos espaços institucionais dedicados à exposição de arte, reflete a visão que o público tem sobre este espaço como um espaço santificado, um templo. Para Fox, “esta visão idealizada dos museus tende a atribuir a ele a função de um relicário, um mausoléu, um altar para o passado e a supremacia de sua cultura material”⁴⁰.

O contexto institucional age como mediador entre obra de arte e público, influenciando não somente a recepção das obras que abriga, mesmo que temporariamente, mas também sua produção. Dessa forma, o museu hoje é peça fundamental no jogo subjetivo da construção de nossos mapas intuitivos da arte. Esta crença cega nos museus descrita por Fox permite que o próprio fato de uma obra estar exposta em um museu já dote-a de uma diferença em relação a meros objetos cotidianos, como Duchamp critica com sua *Fonte* e como defendem Arthur Danto ou a “Teoria Institucional” de George Dickie:

Uma obra de arte no sentido classificatório é (1) um artefato (2) um conjunto de aspectos os quais lhe conferem o status de candidate à apreciação por alguma pessoa ou grupo de pessoas agindo em nome de determinada instituição social (o mundo da arte). (DICKIE *apud* WARBURTON, 2003: 95)⁴¹.

Analisando esta teoria, Nigel Warburton ressalta que a definição de Dickie fala em um sentido “classificatório” da arte em termos totalmente neutros, em oposição às teorias

³⁹ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “...museumgoers... never consider the possibility of having to arbitrate for themselves the authenticity of what they have come to see... It reflects a paradigm of the museum as a locus of unquestioned and unquestionable authority”.

⁴⁰ FOX, Howard N. “The Right to Be Wrong”. In: ALTSHULER, Bruce (org.). *Collecting the New – Museums and Contemporary Art*. p. 25. Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “This idealized vision of museums tends to cast the museum as a reliquary, a mausoleum, a shrine to the past and the supremacy of its material culture.

⁴¹ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld)”.

“avaliativas” de Bell e Collingwood, por exemplo, que atribuem um valor moral e estético à arte. Para Dickie, porém, essa capacidade institucional de conferir status de arte a qualquer objeto não implicaria neste objeto ter qualquer tipo de valor. Como diz Fox, o público teria que perceber que toda coleção, ou exposição, é incompleta, mutável, e *preferivelmente* sujeita à revisão. Fox discute, então, que em vez de aceitar a “dádiva” da confiança inquestionável, o museu – e outros espaços institucionais – deveriam inculcar na imaginação do público o *direito de estar errado*.

O público parece ao mesmo tempo perceber essa questão e deixá-la escapar. Em visitas a museus de arte contemporânea (ou a exposições de arte contemporânea), o público se encontra ao mesmo tempo acreditando que deve aceitar o status de arte dos objetos expostos, afinal, se alguém colocou num museu, é porque é arte, e daí seu valor inquestionável, e impulsionado a reagir negativamente a essa proposição. E se pergunta: *Mas isso é arte?*, num movimento de apego aos valores em que ainda acredita, como se quisesse mesmo uma teoria avaliativa que definisse claramente o que é e o que não é arte. Mas infelizmente para o público este é o fim do problema, é neste momento em que o público sente-se tentado a desistir – ele busca *respostas* quando deveria *refletir* sobre as questões da arte.

Para Anne Cauquelin, porém, a intuição do público está correta. Para ela, é o reconhecimento de um “sistema” da arte que permite apreender o conteúdo das obras. Reforçando a idéia de perda ou de desapropriação, Cauquelin defende que tal sistema em seu “estado contemporâneo”

não é mais o sistema que prevaleceu até recentemente; ele é o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se podem mais julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema... (CAUQUELIN, 2005: 15)

Pierre Bourdieu defende a mesma idéia ao afirmar que em períodos de ruptura, o hábito faria o público continuar percebendo obras produzidas por um novo meio de produção artístico através de antigos instrumentos de percepção, ou seja, aqueles mesmos contra os quais elas foram criadas.

Lamarque fala de uma permeabilidade da experiência e da percepção a crenças e ao conhecimento⁴²; isto é, nossa experiência com obras de arte é determinada por nosso conjunto de crenças em relação à arte e pelo conhecimento que temos dela. Lamarque conta que o trabalho de Kendall Walton⁴³ mostrou que a percepção das qualidades estéticas de uma obra

⁴² LAMARQUE, Peter. “On Perceiving Conceptual Art”. In: GOLDIE, Peter e Elisabeth Schellekens (orgs.). *Philosophy and Conceptual Art*. New York: Oxford University Press, 2007. p. 12.

⁴³ WALTON, Kendal, “Categories of Art”. In: Lamarque and Olsen (orgs.), *Aesthetics and the Philosophy of Art*, pp. 142-157.

muda de acordo com a que categoria acredita-se que ela pertença. Assim, podemos imaginar primeiramente a influência que os “mapas intuitivos” de cada espectador exercem sobre esta percepção e, de maneira mais geral, como as crenças e conhecimentos detidos por alguém podem influenciar a percepção de um objeto enquanto obra de arte ou não.

Pierre Bourdieu ressalta que este “conhecimento” que tanto influencia a percepção de obras de arte só é adquirido através de uma “necessidade cultural” que, diferentemente das necessidades básicas, é produto da educação. Para ele, a necessidade cultural “reduplica à medida que esta é satisfeita, a falta de prática é acompanhada pela ausência do sentimento dessa privação”⁴⁴ – ou seja: quanto mais o público for exposto a obras de arte, mais “armado” ele estará para a interpretação de novas obras, e maior será sua necessidade de estar em contato com outras obras de arte. Para Bourdieu,

a apreensão dos traços que definem a *originalidade* das obras [...] é indissociável da apreensão das *redundâncias* [...] em suma, a identificação das semelhanças pressupõe a referência implícita ou explícita às diferenças, e inversamente. (BOURDIEU, 2003: 74)

o que implica em admitir que o público só adquire os instrumentos necessários à busca de uma verdade das obras de arte através do engajamento nesta mesma atividade. Para Bourdieu, aquele que não detém tais instrumentos estará “condenado a uma percepção da obra de arte que toma de empréstimo suas categorias à experiência cotidiana e termina no simples reconhecimento do objeto representado”⁴⁵.

Assim, Bourdieu determina que a legibilidade de uma obra de arte para um indivíduo depende da diferença entre o

nível de emissão, definido como o grau de complexidade e de sutileza intrínsecas do código exigido pela obra, e o *nível de recepção*, definido como o grau de controle atingido por esse indivíduo relativamente ao código social que pode ser mais ou menos adequado ao código exigido pela obra. Ao ser superado em sutileza e em complexidade pelo código da obra, o código do espectador já não consegue controlar uma mensagem que lhe parece desprovida de qualquer utilidade. (BOURDIEU, 2003: 77).

Poderia-se discutir que são muitas as obras de arte em que o nível de emissão é maior do que o nível de recepção, e que esta não é uma característica distintiva da arte conceitual. Talvez o problema se encontre no fato de que as obras que oferecem menos aos sentidos deixam isso mais claro para o espectador. Se o público não compreende o que há por trás da iconografia da Arte Cristã, isso não chega a ser um problema para ele, pois as qualidades que considera suficientes para dar às obras o *status* de arte – e de boa arte – se encontram na

⁴⁴ BOURDIEU, Pierre. *O amor pela arte – os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003. p. 69.

⁴⁵ Idem. p. 79.

superfície ou, novamente com Bourdieu, “na experiência cotidiana, e termina no simples reconhecimento do objeto representado”.

A obra de Andy Goldsworthy, por exemplo, não é rejeitada pelo mesmo espectador que rejeita a mesma arte conceitual da qual ela faz parte. O motivo é aparente – há nas obras certa qualidade estética mais do que óbvia, uma artesanaria, um domínio técnico, um apelo ao mais tradicional dos belos, sem contar o fato de um ambientalista/artista ser politicamente correto e bem visto pelo público. Diante disso, o público se contenta tão rapidamente que grita, como em Deleuze, “bravo!”, antes mesmo que pudesse desconfiar que havia mais em Andy Goldsworthy do que o olho podia enxergar. (Ver Figura 5).

A Line Made by Walking, de Richard Long (1967) (Ver Figura 6) é um outro bom exemplo. Muitas das questões conceituais desta obra são compartilhadas com as obras de Andy Goldsworthy: a mudança da relação homem/natureza – não mais em uma relação de imitação, mas de colaboração: a natureza precisa da mão do homem (ou dos pés, no caso de Long) para tornar-se arte; a questão que a obra levanta sobre quais são os materiais da arte; um foco sobre o processo de criação; a ampliação da categoria escultura ou mesmo o questionamento dos limites impostos pelas categorias tradicionais; a presença das obras fora de um espaço institucional; a efemeridade da obra, o uso da fotografia como registro de sua existência e as implicações disso sobre a qualidade da obra como *commodity*, como objeto colecionável; a ampliação das atividades que constituem o fazer artístico; entre outras... Nada disso se encontra visível, no aspecto perceptivo da obra e, portanto, pode-se argumentar que estas questões sejam (parte de) seu conteúdo conceitual. Porém, pelo fato de oferecer menos ao público daquilo ao qual está habituado – qualidades estéticas óbvias, um domínio técnico “superior”, que só um artista pode ter, um apelo ao belo ou pelo menos ao sublime, algo que toca as emoções, e não que provoca pensamentos, entre outros – *A Line Made By Walking* não consegue entre o público a mesma popularidade que as obras de Andy Goldsworthy.

2.3 O público e as obras

Para Philip Yenawine, a obra conceitual apresenta poucos elementos para serem lidos, ficando na dependência cada vez maior de um discurso externo. Não que isso fosse propriamente uma novidade. Paul Klee já anotava a necessidade de “se explicar” a arte moderna, diante de um público que parecia perdido diante de novidades que insistiam em

quebrar as tradições nas quais se assentava o gosto público. Em “Sobre a arte moderna”, Klee confessa:

Ao tomar a palavra diante de meus trabalhos, que na verdade deveriam se expressar em sua própria linguagem, fico apreensivo, por não saber se os motivos que me levam a isso são suficientes, ou se vou falar da maneira apropriada [...] Talvez eu consiga me fazer compreender a ponto de tornar possível que, no caso de uma obra ou outra, o fenômeno do contato pluridimensional seja vivenciado mais cedo e com mais facilidade. (KLEE, 2001: 51-54)

A situação, porém, não é simples. Se, por um lado, o público se sente perdido com tudo isso, por outro, sua participação na construção de sentido para a obra conceitual é essencial. Por vezes se vê na obra, através do recurso comum a espelhos, exigindo um encontro sempre tenso e difícil. Segundo Tony Godfrey, essa obra que recusa a materialidade e exige uma percepção conceitual só existe verdadeiramente na mente do espectador.

Godfrey defende a idéia de que pelo fato de a arte conceitual não trabalhar a partir de formas ou materiais, mas de idéias e significados, ela não pode ser definida em termos de nenhum meio ou estilo, mas, em vez disso, o que definiria a arte seria exatamente o modo como cada obra questiona o que é arte, o que estaria totalmente de acordo com a função do artista definida por Kosuth em *A arte depois da filosofia*.

Por não assumir uma forma tradicional, a obra de arte conceitual exige do público uma modificação de postura e um maior envolvimento. Muitas vezes, exige, logo no começo, uma relação de negatividade, que pode aparecer de formas variadas. Seja como insubordinação contra algo, como se para provar que aquilo em que se acreditava não é necessariamente verdadeiro – uma espécie de *nervous breakdown* da arte. Seja como dúvida, acerca da própria definição daquele objeto como arte.

Após começar com a pergunta “Isto é arte?”, pode-se argumentar que o passo seguinte da obra conceitual é fazer uma proposição: “Isto é arte!” ou “Imagine isto como arte!”, onde o “isto” é o mais geral possível. A função do público passa a ser, então, reagir a essa proposição com sua participação mental, passando a fazer parte da construção de significados ou, pode-se dizer, da identidade da obra.

É certo que, a rigor, toda obra de arte é assim. Ou, formulado de outra maneira, a partir da modernidade, tudo o que se produziu, antes e depois, exige essa participação. Em vários momentos da arte moderna, tal como o início da abstração, artistas assumem a tarefa crítica para defender uma obra que parecia estranha aos olhos do espectador. E muito da defesa da arte abstrata se valia da idéia de que agora, fora dos limites impostos pela figuração, o espectador teria a liberdade extrema de interpretar como quisesse os trabalhos.

No caso da arte conceitual, porém, a questão é ainda mais complexa. Antes de mais

nada, porque a dúvida se faz parte do próprio trabalho e de sua apresentação pública. Como saber se uma obra é conceitual? Se não é definida em termos de suas características visuais, de seu meio ou estilo, como podemos reconhecê-la, ou identificá-la? O que diferencia a arte conceitual de outras obras de arte? E no que essa definição clara poderia ajudar, seja aos críticos, seja ao público?

Godfrey fornece uma espécie de “fórmula” um tanto simplista para as obras de arte conceitual, que podem assumir quatro formas: um *readymade*, uma intervenção, uma documentação ou palavras. Também Alberro, como já foi mencionado, lista as principais tendências da arte conceitual.

A primeira e dominante tendência seria a chamada “conceitualismo lingüístico”, liderado por Joseph Kosuth e pelo grupo Art & Language. Em suas obras, havia uma rejeição da arte legitimada somente em bases morfológicas, o que os levava a um reduativismo de formas e, por outro lado, o aval ao que Terry Atkinson chamara de “método declarativo”, através do qual as obras de arte alcançam seu status enquanto tal através do ato nominativo e metalingüístico da afirmação de seu “contexto”, uma idéia em consonância com a de Kosuth, de que uma obra de arte seria uma “proposição de arte”, ou uma declaração da natureza do objeto artístico.

Outras idéias trazidas pelo conceitualismo incluíam a eliminação do objeto perceptivo a favor de uma ênfase no processo conceitual como forma de desmistificar a subjetividade do artista; a descentralização do artista e a despersonalização da obra, por vezes contando com a rejeição de qualquer interferência manual por parte do artista na obra; uma tentativa de democratizar a produção e a recepção da arte, abolindo a noção tradicional da produção centrada no artista e, assim, desestabilizando o mito da autoridade e autoria; a crítica à idéia de arte autônoma e uma ênfase sobre os mecanismos institucionais ocultos que definem a arte na sociedade capitalista, problematizando as redes de relações de poder através das quais este se exerce no mundo da arte, expondo as bases econômicas, políticas e sociais desse poder; uma ênfase sobre os efeitos do contexto institucional e dos mecanismos de exibição sobre a percepção do espectador e sobre a própria produção artística, que são problematizados e subvertidos usando estes mesmos mecanismos; ataques à questão da originalidade, com o objetivo de “destruir as formas de arte que reforçam a instituição da propriedade individual e o prazer pessoal do objeto único”; a desmistificação da relação entre a obra de arte e o *mass media* com um foco sobre os sistemas de distribuição; e uma ênfase sobre as formas de representação e suas limitações inerentes, entre outras.

Mas no que adianta efetivamente essa descrição de maneiras de apresentação da obra

conceitual, se elas vêm acompanhadas da ressalva de que as obras conceituais resistem à classificações e tipologias, assim como os artistas resistem a definições restritivas de o que é que eles fazem? Aparentemente, a multiplicidade de práticas dos artistas conceituais das décadas de 60 e 70 e a ainda maior pluralidade dos desdobramentos da arte conceitual em um conceitualismo global só pode ser analisada de maneira igualmente plural, apontando para os diversos tipos de produção e para as questões que cada obra levanta sem em nenhum momento arriscar uma definição abrangente demais ou definitiva demais. E é isso que faremos agora.

2.3.1 A perspectiva do olho-espectador

Na verdade, as descrições de Alberro se parecem muito com as tentativas de entender a arte moderna, tal como nas “avenidas de interpretação” de Philip Yenawine, em “How to Look at Modern Art”. Nesse livro, o autor estabelece cinco diferentes categorias da observação de obras de arte: propriedades físicas, *subject* (assunto ou tema), propriedades formais (subdivididas, ainda, em linha, cor, forma e composição), propriedades ilusórias e perspectivas do espectador. Para o autor, contrário à idéia de Kosuth de que obras formalistas seriam decorativas, as obras modernas não teriam na visualidade um fim em si mesmo. Mesmo a obra mais “purista” no sentido greenbergiano do termo teria idéias que guiam tanto sua concepção quanto sua recepção. Seria como a definição de Delacroix, citada por Danto, de que “a arte deve ser uma festa para os olhos, mas isto não significa que não há espaço para a razão”⁴⁶.

Sem traçar uma linha divisória entre moderno e contemporâneo, Yenawine apenas separa a arte moderna do que veio antes (ele não deixa claro quem são os artistas que “atacam a arte moderna”, como ele afirma no início do livro). A visualidade da arte vai além de uma questão representacional, o que permite, portanto, que seu método de análise possa ser aplicado de Cézanne a Pollock, de Picasso a Jenny Holzer. Ao defender a centralidade das idéias na arte moderna, poderia parecer uma contradição dedicar, então, um livro inteiro, a “como *ver* a arte moderna”. Porém, apesar do título, para Yenawine, suas categorias de observação definem “avenidas de entrada” em uma obra de arte, que seriam um primeiro

⁴⁶ DANTO, Arthur. “From Philosophy to Art Criticism”. Disponível em: <http://nmaa-ryder.si.edu/journal/v16n1/danto.html>

passo – uma maneira de coletar informações iniciais – no caminho que levaria à compreensão de seus diversos níveis de significado.

Para o autor, esta compreensão não é passiva. Ele destaca a importância do espectador em diversos momentos do livro: a começar por dedicar uma das “categorias de observação” às perspectivas do observador, onde conclui que obras de Cézanne a Richard Serra definem nossa relação com uma obra em termos muito pessoais. Falando de Pollock e Johns, escreve:

Ao escolher eliminar vários tipos de referências disponíveis e técnicas ilusórias, estes artistas podem, à primeira vista, parecer ter respostas limitadas; na verdade, seu reducionismo de informações abre possibilidades. Ao fazê-lo, eles de fato aumentam o escopo da função do espectador. [...] Este fenômeno, esta ‘falácia da intenção’, como é conhecida, é em si mesma uma justificativa para que assumamos a responsabilidade por encontrar significados que nos parecem adequados. (YENAWINE, 1991: 122)⁴⁷.

Em um capítulo posterior de seu livro, Yenawine chega a afirmar que a arte é importante demais para que fiquemos de fora do processo de tomada de decisões e que

apesar de devermos respeitar a autoridade artística, não devemos nos valer de uma opinião apenas. Podemos desafiar a autoridade fazendo perguntas, questionando suposições, e identificando idéias tendenciosas [...] Também podemos confiar em nós mesmos como capazes de ter idéias úteis e definitivas, se – e somente se – tivermos nos prestado a olhar e pensar seriamente sobre o que é que os artistas produzem. (YENAWINE, 1991: 144)⁴⁸

Portanto, para o autor, “ver a arte moderna” envolve mais do que olhar passivamente; envolve ver ativamente e pensar seriamente, requer o tipo de negociação entre Olho e Espectador de que fala O’Doherty. Na verdade, Yenawine defende que a arte sempre exprimiu idéias e que sem certo *background* (então toda a arte dependeria de um contexto discursivo) teríamos uma compreensão incompleta, superficial, do material que vemos. O problema da compreensão das obras modernas e contemporâneas estaria, para Yenawine, no fato de que elas nos fornecem menos informações visuais:

O que nos confunde hoje são os meios através dos quais as idéias são expressas. [...] Leonardo da Vinci e Michelangelo nos davam comparativamente muito o que analisar: sujeitos reconhecíveis, estados emocionais razoavelmente claros, uma técnica virtuosa, e muitas vezes elementos narrativos familiares, ou pelo menos discerníveis. Eles utilizavam a linguagem da arte – cor, linha, composição – além de materiais convencionais empregados de maneiras previsivelmente razoáveis, mas singularmente maravilhosas. [...] Tal engajamento nem sempre é tão fácil hoje em dia, em parte porque a arte de hoje geralmente nos dá menos para analisar. (YENAWINE, 1991: 104)⁴⁹.

⁴⁷ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “In choosing to eliminate various kinds of available references and illusionary techniques, these artists might at first glance seem to have limited possible responses; in fact, their reduction of information opens up possibilities. In so doing, they indeed increase the scope of the viewer’s job... This phenomenon, this ‘fallacy of intention’, as it is known, is itself justification for us to assume responsibility for finding meanings that seem right to us”.

⁴⁸ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “...while we should respect artistic authority, we need not rely simply on one opinion. We can challenge authority by asking questions, querying assumptions and identifying biases... We can also trust ourselves to have useful, definitive insights, if – and maybe only if – we have bothered to look at and think seriously about what artists produce”.

⁴⁹ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “What confuses us today are the means by which ideas are conveyed. Leonardo da Vinci e Michelangelo gave us a lot to go on: recognizable subjects, reasonably clear emotional states,

Portanto, obras pré-modernas nos forneciam muitas informações visuais, e poderíamos nos perder nelas, ou diminuir a importância da “perspectiva do espectador”, acreditando ter compreendido seu conteúdo justamente por esses elementos reconhecíveis e pela familiaridade de suas propriedades físicas, de seus temas, de suas propriedades formais e ilusórias. Quando a arte parece tão completa, não nos parece necessário entrar em maiores investigações sobre ela.

John Baldessari em sua obra *Composing on a canvas* (1966-8) (Ver Figura 7) parece não concordar com essa ideia de avenidas de observação. Seu trabalho é um comentário irônico sobre como essas “avenidas”, principalmente as de análise formal, são um caminho que levam a lugar nenhum na interpretação. Para se chegar a algum lugar, não seriam necessários “saltos interpretativos” que nada recorrem a essas mesmas “propriedades”, mas talvez ao *background* de que Yenawine fala ou mesmo a uma interpretação criativa do espectador. Prestemos atenção à sua última “instrução”: “responda estas perguntas você mesmo ao observar um quadro bastante descomplicado”. Por “quadros descomplicados”, podemos entender aqui o mesmo que Yenawine chama de “arte que nos dá menos a observar”?

De qualquer forma, a obra de Baldessari lança o espectador em uma posição difícil: como interpretar essa obra sem fazer uso de esquemas interpretativos anteriores a ela? O abandono das convenções, em Baldessari, assim como em muitos dos artistas conceituais da década de 60, volta-se especificamente contra o Expressionismo Abstrato. Estaria, então, acusando os expressionistas abstratos de criarem “quadros complicados” ou da análise formalista complicá-los? Dar a eles uma fórmula de interpretação como a de Yenawine pouco elucidaria sobre o que é arte.

2.3.2 Do pintor ao artista, do objeto à ideia e a redefinição do papel do espectador

Para Tony Godfrey, é só com Duchamp e os *readymades* que aparece a questão da arte como *totalmente auto-reflexiva*. A arte conceitual, ou pelo menos parte dela, faria parte desse

virtuoso technique, and often familiar, or at least discernible, narrative elements. They used the language of art – color, line, composition – as well as conventional materials in reasonably predictable albeit uniquely wonderful ways. ...Such engagement is not always so easy today, in part because today’s art often gives us less to go on”.

conjunto de obras que recusam o privilégio da visualidade, em prol de qualidades cognitivas. Mas a entrada de um campo verbal nas obras nos oferece um outro tipo de envolvimento. É necessário somar ações à atitude exigida do espectador: não é suficiente mais ver e pensar. É necessário ler e pensar sobre o que é ver/ler uma obra de arte. E muitas vezes ver se desdobrar não somente em olhar a obra, mas olhar para suas condições de possibilidade, seu contexto, e como ele afeta sua existência e seu significado.

Ao falar da centralidade da idéia em toda a arte moderna e contemporânea e, portanto, de uma necessidade de se examinar os aspectos conceituais da arte mais profundamente, Yenawine parece ignorar diferenças sutis entre os “tipos” de idéias que cada obra expressa, ou seja, para ele, toda obra é um conceito. Qual seria, então, essa diferença? Que tipos de conceitos tornam uma obra de arte conceitual no sentido que foi dado por Henry Flynt, Sol LeWitt e Kosuth? Ou ainda, como se definiria uma obra conceitualista, tomando “conceitual” em um sentido mais amplo do termo?

Voltemos, então ao texto de Yenawine. Para ele, a arte conceitual define-se por não utilizar “temas (*subjects*) reconhecíveis, estados emocionais razoavelmente claros, virtuosidade técnica e geralmente elementos narrativos familiares ou, pelo menos, discerníveis”⁵⁰. Mas é justamente essa questão que os artistas conceituais estavam levantando: é possível abandonar os materiais convencionais, os meios tradicionais, temas reconhecíveis e ainda assim estar produzindo arte? Afinal, se não são esses os elementos que definem uma obra de arte, quais são, então? Para Kosuth, o que define o “tema” da arte é apresentar uma definição de arte com cada obra. A atividade do artista é apresentar uma declaração que responda “O que é arte?”.

O que os artistas e as obras conceituais pareciam ter em comum era o fato de se voltarem justamente contra a idéia de uma definição hegemônica e prescritiva da arte. Contemplava-se a idéia de que a definição da arte deveria se tornar cada vez mais abrangente, cada vez mais elástica. Allan Kaprow descreve um fim entre os limites das categorias artísticas tradicionais que compartilha da visão de Joseph Kosuth de que pintura é uma palavra específica e arte é mais geral⁵¹:

Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer ‘Eu sou um pintor’ ou ‘um poeta’ ou ‘um dançarino’. Eles são simplesmente ‘artistas’. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então

⁵⁰ YENAWINE, Philip. *How to Look at Modern Art*. Nova York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers:1991. p. 3. (parênteses meus). Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “recognizable subjects, reasonably clear emotional states, virtuosso technique, and often familiar, or at least discernible, narrative elements”.

⁵¹ KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy*. In: ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (orgs.). *Conceptual Art – a Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000. p. 163.

talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60. (KOSUTH *apud* FERREIRA/COTRIM, p. 45)

Mas Allan Kaprow ainda compreende os artistas como “corajosos criadores”, que vêem no mundo o que o resto de nós não vê e que “inventam o extraordinário a partir do nada” – ainda há, na visão de Kaprow, um resquício romântico do artista como gênio, de um mito do ato criador quase como um toque de Midas. O artista de Kaprow parece ter controle absoluto dos processos e resultados de seu trabalho e não tem a menor dúvida de o que faz é arte.

Para outros artistas, essa questão parece tomar outras proporções. Já Duchamp discutia a importância do espectador em “The Creative Act”, propondo certo ponto cego no processo criativo, uma diferença entre intenção e realização surgiria no trabalho como um coeficiente artístico a ser percebido e intuído somente pelo espectador. O acréscimo de participação do espectador vai assumindo, na contemporaneidade, várias leituras. Agora cabe ao espectador uma participação ativa, realizando atos e gestos anteriormente inimagináveis. O que vem a coincidir com o processo do artista “saindo de cena” – Alberro discute esses problemas em termos de uma “aniquilação da presença autoral”, de um “questionamento da credibilidade do agenciamento artístico”, e de um “reposicionamento do papel do artista”. E essa idéia de o que o artista faz é arte vai se dissolvendo ainda mais em uma espécie de recusa da criação – segundo Matthew Kieran, uma “rejeição do Romantismo”.

Para Barry, o sonho do artista conceitual é fazer arte sem ter que fazer arte. Como se afirmasse o tempo todo: “Não faço arte, faço isso, olhem para isso”. Essa tentativa de ampliação da definição de arte – tudo é possível – se dá, inicialmente, a partir da insubordinação, da negação. Mas é uma negação positiva, que deixa espaço para a imaginação e a criação junto com o artista da significação da obra. O que nos traz para um outro problema: por um lado, a participação do espectador parece reduzir a autoridade desse artista, que precisa da colaboração do outro (esse “outro” que é o espectador). Porém, ao dizer que aquilo que faz não é arte, mas precisa ser percebida como tal – ou seja: àquele objeto precisa ser agregado, *a posteriori*, o valor “Arte” –, afirma-se o seu narcisismo.

2.3.3 Reflexo e reflexão: a frustração das expectativas do espectador como impulso à busca de significados

A frustração das expectativas do público é ponto central na obra de Ian Burn, *No object implies the existence of any other*, de 1967. Começa com uma negação: NO. Essa negação se estende para a negação do objeto. NO OBJECT. Mas tal negação do objeto se faz, como aparente paradoxo, com a apresentação de um objeto: um espelho. Aparente paradoxo, pois se o espelho é um objeto concreto, é um objeto cuja função é menos apresentar a si mesmo, do que dar a ver. (Ver Figura 8).

Ao se aproximar do objeto, o espectador se confronta com duas tarefas que a princípio parecem diversas, senão contraditórias – ver e ler. Como diz Basbaum: “enunciados e visibilidades passam a confrontar-se num mesmo tempo, no mesmo espaço, em ação mútua e combinada, como partes de um mesmo processo”⁵². Ao se concentrar no que está escrito, perde-se o foco da imagem refletida e a superfície do espelho aparece em sua concretude de objeto. Ao tentar se fixar no objeto, porém, a imagem refletida chega antes, trazendo ao espectador a consciência de si mesmo: ele se vê vendo a obra. Vê também o espaço que o circunda – o espaço da galeria, o contexto do mundo da arte, outros possíveis espectadores. Poderíamos mesmo pensar nisso como uma citação à luta moderna por eliminar a idéia de figura-fundo. Onde só se pode compreender a figura ao determinarmos o fundo, ao determiná-lo, ele apareceria como uma outra possível figura – e essa ambigüidade impede que o olho crie o espaço perspectivado tradicional na pintura.

Voltando ao título, gravado sobre o espelho, o espectador agora lê: “nenhum objeto implica a existência de nenhum outro”. Mas o outro está ali, refletido no interior da obra: o objeto *implica* a existência de outro(s). A óbvia contradição do aparente paradoxo do espelho surge, na verdade, como um impasse fenomenológico e um paradoxo da aparência: o que vemos não estaria somente no objeto que olhamos, mas em uma rede de relações que o contém e que é realizada e atualizada por ele: o espelho, nós mesmos, a galeria de arte, a galeria de arte no espelho, nós no espelho, nós na galeria de arte, nós no espelho na galeria de arte, nós na galeria de arte no espelho e outras possíveis combinações da tríade olhar-ver-ler tornam o espectador peça (fundamental, para alguns artistas) do jogo da arte, uma vez que também demarcam uma necessária tomada de posição crítica deste sobre o que é olhar/ver/ler

⁵² BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007. p. 31.

uma obra e como se faz isso. O objeto é definido pelo seu contexto, ou melhor, pelo entrecruzamento entre autor, público e instituição, como define Luc Lang. Para Luc Lang, esta articulação dos campos verbal e visual, como conta Basbaum,

redefiniu ou *indefiniu* o sentido da palavra *arte*, a qual não se funda mais sobre as condições *a priori* de produção da obra [...] mas a partir das condições *a posteriori* de sua recepção, através do preenchimento das condições de enunciação de ‘isto é arte’ por três instâncias que se entrecruzam: autor, público e instituição. (BASBAUM, 2007: 33)

Sem saber se o objeto de arte se projeta para o espaço do espectador, se este se apropria daquele, ou se é ele que é capturado para seu interior, espectador e obra tornam-se relacionais. Um é dado pela presença do outro. E, se por um lado, a presença do espectador parece frágil e temporária, e depende, na verdade, de sua “vontade”, é essa mesma vontade que parece fazer a obra reafirmar a idéia já defendida por Duchamp de que o espectador completa a obra. Em “The Creative Act”, de 1957, diz:

Em suma, o ato criativo não é realizado somente pelo artista; o espectador coloca a obra em contato com o mundo exterior ao decifrar e interpretar suas qualidades internas e, assim, faz sua contribuição com o ato criativo. (DUCHAMP *apud* STILES & SELZ, 1996: 819)⁵³.

Mesmo quando o espelho reflete somente o espaço da galeria, como na reprodução da fotografia da obra, essa ocultação do espectador só é possível por sua própria determinação, uma vez que é ele quem escolhe o posicionamento de seu corpo em relação ao espelho – andando pela sala, pode encontrar os pontos a partir dos quais o espelho não o reflete, mas essa aparente ocultação de si mesmo só se dá a partir *de si mesmo*, nesses pontos específicos. Um outro espectador poderia vê-lo a partir de outro ponto da sala no mesmo momento em que ele pensa estar oculto. No espelho, há infinitos pontos de fuga e o espectador é convidado a passear por eles.

Ian Burn atualiza em “No object...” a questão do posicionamento do espectador diante da obra levantada desde a arte moderna, realizando o que Brian O’Doherty, em seu “O Olho e o Espectador”, chama de uma redefinição da condição do observador. Para O’Doherty, o impressionismo já realizava esta redefinição do espectador:

Os primeiros espectadores do impressionismo devem ter tido muita dificuldade de apreciar os quadros. Quando se tentava verificar o motivo chegando bem perto, ele sumia. O espectador era forçado a ir para trás e para a frente para captar partes do conteúdo antes que elas se dissipassem. O quadro, não mais um objeto passivo, emitia instruções. E o espectador começava a exprimir suas primeiras queixas: não só “O que deve ser isso?” e “O que isso significa?”, mas “Onde devo me colocar?”. (O’DOHERTY, 2002: 63)

Mais tarde esse problema se complexifica com o Cubismo analítico, que fazia o

⁵³ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act”.

espectador realizar este movimento de procurar o seu lugar, embora ainda se encontrasse no domínio do Olho. Para O'Doherty:

O Olho e o Espectador partem do Cubismo Analítico em direções diferentes. O Olho vai junto como o Cubismo Sintético, pois este assume a incumbência de redefinir a superfície pictórica. O Espectador, [...] enfrenta a invasão do espaço real realizada pela superfície pictórica de Pandora, inaugurada pela colagem. (O'DOHERTY, 2002: 52)

Com a colagem cubista, processa-se uma passagem “através do espelho” do espaço da pintura para o mundo secular, o espaço do espectador (Ver Figura 9):

No momento em que uma colagem foi colocada na indisciplinada superfície cubista, houve uma mudança instantânea. Sem mais poder aglutinar um tema num espaço muito plano para ele, os múltiplos pontos de fuga do Cubismo Analítico chovem na sala com o espectador. Seu ângulo de visão ricocheteia entre eles. A colagem faz a superfície do quadro tornar-se opaca. Atrás dele existe simplesmente uma parede, ou um vazio. À frente há um espaço aberto, no qual a percepção que o espectador tem de sua própria presença torna-se um espectro cada vez mais palpável [...] Elucidou-se o espaço não só no quadro, mas no local onde o quadro é pendurado – a galeria, a qual, com o pós-modernismo, junta-se à superfície pictórica como uma unidade de discurso. Se a superfície pictórica definiu a parede, a colagem começa a definir todo o espaço. (O'DOHERTY, 2002: 36)

Seguindo o raciocínio histórico de O'Doherty, no “último modernismo” (o americano), Pollock e as pinturas que destacavam os campos de cor, o espectador é trazido para o espaço real, onde tudo pode acontecer. Depois das décadas de 1960 e 1970, Olho e Espectador nunca mais se separaram. Há, então, que se precisar que o espectador de Ian Burn é a um só tempo o Olho e o Espectador de O'Doherty. Funcionam separadamente, mas em cooperação, “negociando transações”. Para o olho sozinho, o espelho seria um mero objeto comum e reconhecível do mundo real. Para o Olho+Espectador, ele reflete possibilidades.

Se a colagem começa a definir o “espaço” real, contemporaneamente as obras definem mais do que o espaço físico em que se encontram, revelando também, criticamente, um espaço virtual, onde se encontra a estrutura que as permite existir como obras de arte – o espaço social, institucional. E nesse sentido, o espelho de Ian Burn, vai além de definir o espaço visível e sensorial e passa a definir também um espaço social e conceitual, onde a recepção e os modos de recepção juntam-se à superfície de reflexão.

A arte moderna havia abandonado a idéia ilusionista do quadro como uma “janela para o mundo”, como critica a obra de Magritte *A Condição Humana* (1934) (Ver Figura 10), enfatizando sua autonomia como imagem pintada.

Mirror Piece sai do plano de volta à terceira dimensão, mas dessa vez para dentro do espaço da galeria. A idéia não é mais de ilusão de uma terceira dimensão, mas de sua reflexão. E o que está sendo refletido é uma imagem complexa e mutante, composta pelo espectador que vê a obra, bem como o espaço onde obra e espectador se encontram.

O espectador vê a obra se vendo ver a obra, ao mesmo tempo em que percebe estar

inserido neste espaço de recepção que é a sala da galeria, espaço este que envolve não somente a obra e o espectador, mas outros possíveis espectadores que estejam compartilhando o espaço. O que se vê é uma imagem refletida da recepção da obra de arte – de seu contexto: os espectadores na galeria, seu comportamento, seu ritmo de interação com a obra e com os outros espectadores, sua reação a todo este contexto.

O espectador é capturado para o interior da obra e a compõe, mesmo que temporariamente. A obra nunca é a mesma e depende dos inúmeros fatores de seu contexto – de quem a vê e de onde a vê. Ian Burn estava não só consciente deste contexto de recepção da obra, mas em busca dele. Em um pequeno texto de 1967, homônimo à obra, o artista propõe as seguintes “individuações”:

- a) Um espelho comum pendurado em um cômodo. O espectador o identifica como um espelho através de seu reconhecimento imediato de sua função normal.
- b) O mesmo espelho pendurado em uma galeria. O espectador ainda o reconhece como um espelho, mas supõe que a intenção do espelho seja a de arte. O espelho pode, então, ser classificado ou por sua função normal ou por sua função intencional enquanto arte. Entretanto, apesar de o contexto de arte emoldurar a função intencional, o espectador não recebe nenhuma indicação de nenhum conceito subjacente para sustentar tal função.
- c) O mesmo espelho pendurado em uma sala ou galeria, exibido com notas e diagramas. Este conceito passa a ser um suporte para o espelho como arte e tem como objetivo fazer o “ver” do espectador ser coerente com determinado *background* de conhecimentos inferidos. O contexto da sala ou galeria não mais serve para identificar a função do espelho; a intenção é embutida na obra. (BURN, 1967: página Web⁵⁴)

Poderíamos dizer que essa participação do espectador que deve tomar consciência do contexto da obra de arte e de seu papel enquanto seu observador/leitor é típica da arte conceitual. Em seu “Statements”, de 1969, Lawrence Weiner já havia discutido a função da palavra nas obras de arte, renegociando a natureza da relação entre a obra e sua audiência – ou “receptor”, na terminologia de Weiner. Simon Morley explica sua estratégia:

Como designadora das coisas, portadora de informações e modo de discurso público, a linguagem escrita poderia, portanto, ser utilizada para direcionar os espectadores a se tornarem mais do que contempladores de um objeto estético – o modelo de recepção dentro do paradigma modernista. Em vez disso, eles se tornariam *leitores* ativos e participantes envolvidos na geração da obra. (MORLEY, 2003: 142-3)⁵⁵.

⁵⁴ BURN, Ian. *Citações e referências de documentos eletrônicos*. Disponível em http://www.ubu.com/papers/burn_mirror.html. Acesso em 10 março 2008. Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “Consider the following individuations: a) An ordinary mirror hanging in a room. The spectator identifies it as a mirror through his immediate recognition of its normal function. b) The same mirror hanging in a gallery. The spectator still recognizes it as a mirror but assumes that the intention of the mirror is as art. The mirror then can be classified by either its normal function or its intentional function as art. However, although the art context frames the intentional function, the spectator is given no indication of any underlying concept to support such a function. c) The same mirror hanging in a room or a gallery, displayed with notes and diagrams. This concept becomes a framework for the mirror as art and aims at getting the spectator’s ‘seeing’ to cohere against a particular background of inferred knowledge. The context of room or gallery no longer serves to identify the function of the mirror; the intention is built into the work”.

⁵⁵ Tradução nossa.

A pergunta do espectador, o “leitor ativo e participante envolvido”, sobre como ele deveria se posicionar diante da obra não necessariamente se sobrepõe às outras, que são ainda igualmente problemáticas. É como se um “melhor” posicionamento pudesse levar a uma “melhor” interpretação. O espectador ainda está buscando respostas para “O que deve ser isso e o que significa?”. Ou ainda, em “No object implies the existence of any other”, onde está o conteúdo? Ou o espelho, assim como a “Pintura Secreta” de Mel Ramsden, opera a atividade dupla de revelar negando/negar revelando a possibilidade de um conteúdo fora da obra?

Se o conteúdo está fora da obra, suspenso na rede de relações que a definem ao mesmo tempo em que são definidas por ela, como chegar a ele a partir dela? O conteúdo é mais uma preocupação das obras conceituais. Porque se as obras são, na verdade, as idéias, a parte material da obra precisa dar indicações sobre seu significado. Mas algumas obras são uma tautologia da busca do significado. Seu significado é ser um questionamento sobre o que é o significado da obra de arte e onde ele se encontra. Ou como coloca Tony Godfrey, “O material da arte seria encontrado na discussão da arte”⁵⁶, assim como o significado se encontraria na discussão sobre o significado. Isso é o que Danto chama da arte que age como filosofia. Um “discurso que é inevitavelmente discursivo, onde pensar é também pensar sobre pensar”⁵⁷.

2.3.4 A negação ao espectador e a incompreensão do significado: a obra como enigma a ser desvendado

Pintura Secreta, de Mel Ramsden (1967-8), é mais uma obra que representa a problemática situação do público frente à arte contemporânea. Acirra o dado crítico da arte moderna e transforma a incompreensão numa espécie de relação corrente com a arte contemporânea. Ele está diante de algo que enxerga, mas não vê. (Ver Figura 11).

À esquerda, um quadrado preto. Ao seu lado, um quadrado branco onde há um texto impresso. Ambos se encontram sobre um fundo cinza. O olho vai e volta, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda. É forçado a decidir. Como de hábito em uma sala de

⁵⁶ GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. New York: Phaidon, 1998. p. 140. Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “The material of art was to be found in the discussion of art”.

⁵⁷ GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. New York: Phaidon, 1998. p. 97. Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “Philosophy is, of course, that discourse which is inevitably reflexive, where to think is also to think about thinking”.

exposição, o quadrado branco com texto se insinua como legenda ou etiqueta referente à obra ao lado. Mal tinha começado a ver, o olho interrompe o olhar e se aproxima para ler. “O conteúdo desta pintura é invisível; o caráter e dimensão do conteúdo permanecerão permanentemente em segredo, conhecidos somente pelo artista”. A frase é afirmativa, como um truísmo cuja revelação parece dizer não ao seu leitor/espectador.

Não, não sou legenda, meu propósito não é o de esclarecimento. Não vou jogar nenhuma luz sobre o escuro quadro ao lado. O espectador perde qualquer referência uma vez que é forçado a abandonar o conforto do texto como tradicional fonte de informação sobre o conteúdo e o significado da arte. Há, aqui, uma nova inversão da condição enunciativa do artista contemporâneo como crítica à experiência moderna, pois, se por um lado,

ao abrir-se à instantaneidade do enunciado, a obra abandonaria o caráter de ‘unicidade, privacidade e inacessibilidade’ próprios da experiência moderna – que trabalhava com a ‘ilusão de que no centro da matéria inerte havia uma fonte de energia que a moldava e lhe trazia vida’, a permanecer lá como enunciado intocável –, possibilitando que os significados se originem efetivamente na atualidade da experiência, sem que resistam sob a forma de uma interioridade fixa e inatingível. (BASBAUM, 2007: 32).

por outro, o artista o faz somente para, através deste mesmo enunciado, afirmar o “caráter de unicidade, privacidade e inacessibilidade” e reforçar a “interioridade fixa e inatingível” do conteúdo da obra. O olho se volta à pintura.

Mas qual o sentido disso? Se por um lado a obra afirma que seu conteúdo é invisível, por outro, a pintura em si está ali – o quadrado preto – ressaltando a idéia de sua materialidade visível estar dissociada de seu conteúdo. O quadrado preto, o branco, as letras pretas sobre o quadrado branco, tudo isso sobre o fundo cinza não constituem em si mesmos o assunto da obra, nem esses elementos estão ali primordialmente para serem olhados, como ressaltavam as teorias modernistas recentes. São uma manifestação visual em estrita relação com um conteúdo que estaria em outro lugar. Assim como na obra de Robert Barry, questiona-se o lugar do conteúdo ou significado fazendo-se uma crítica a este lugar oculto cujo acesso seria restrito ao artista moderno: (a) Pintura (é) Secreta.

A obra é um jogo que, se constitui na tensão entre elementos opostos. O preto e o branco; a imagem e o texto, que em última análise pode ser pensada como uma oposição entre arte e linguagem; a pintura que dá a ver, mas através de uma visualidade mínima; o texto que dá a ler somente para afirmar ao leitor uma impossibilidade de compreensão, que aponta para um conteúdo da pintura somente para afirmá-lo invisível e inacessível. Tais oposições não chegam a constituir contradições; mantêm-se suspensas em uma relação de mútua definição.

Quando a arte parece ser secreta e seu conteúdo, invisível, o espectador, acostumado a uma postura contemplativa, por um momento fica com um pé atrás e deseja fechar os olhos e

dar às costas à arte num movimento de afastamento – o que fazer se não há nada a contemplar?

Porém, é ao afirmar essa impossibilidade de uma leitura que coincida com a do artista, que a obra parece ser a irônica negação daquilo que ela mesma propõe: o vazio se enche de possibilidades, a invisibilidade dá espaço à imaginação e o segredo do artista se não é revelado é pelo menos relativizado e exposto a indagações, associações e suposições.

A afirmação textual da obra, ao contrário de querer negar ao espectador uma possível compreensão, problematiza justamente sua posição tradicional em relação à arte moderna – exige que ele passe a ser mais do que um contemplador de um objeto estético, de acordo com o modelo de recepção modernista, e passe a ser também um leitor. Desde a criação dos museus, esse espaço ambíguo, no qual a autonomia da obra de arte ganhava seu correlato cultural – um local de fruição autônoma da arte – o público acostumou-se com a posição contemplativa. A leitura de legendas e textos era vista como um complemento informativo, uma atividade derivada, muitas vezes naturalizada a ponto de não ser mais percebida.

A presença da linguagem nas obras conceituais possibilita que o artista desafie as idéias pré-concebidas sobre arte e estabeleça conexões mais amplas sobre a essência da arte e a natureza da comunicação, ou ainda que ele lance um olhar inquisitivo sobre os modos e possibilidades da arte comunicar.

Para Terry Atkinson, “o conteúdo da idéia do artista é expresso através das qualidades semânticas da palavra escrita”, mas nem tudo se resolve tão facilmente em *Pintura Secreta*, pois se a linguagem em algum momento parece prometer tornar a obra mais “legível”, ela o faz negando ao espectador/leitor a informação direta sobre seu conteúdo. O texto aparece menos como legenda explicativa, como tentativa de esclarecimento, como solução do problema comunicativo da arte, e mais como elemento que aprofunda e refina essa possibilidade de encontro entre intenção do artista e interpretação do espectador.

A recepção do conteúdo da obra conceitual é recorrente no trabalho de muitos artistas. John Baldessari, por exemplo, em sua *Composing on a Canvas*, de 1966-68, seleciona trechos de textos retirados de livros populares que ensinam a técnica da pintura e, enquanto critica ironicamente as bases de uma análise formal de pinturas, convida explicitamente o espectador a se colocar diante de obras e analisar elementos sua “composição”, “proporções”, “forças direcionais”, “distribuição de tons de claro e escuro”. A obra passa uma “tarefa” ao espectador. Não a da contemplação, mas a da análise. É claro que novamente, a ironia por trás da intenção de colocar o espectador nessa situação é fazê-lo perceber que essas perguntas, que expressam valores recebidos de uma tradição da pintura, não se aplicam à sua própria obra,

que, apesar de ser uma pintura com tinta acrílica e com dimensões similares às das telas do expressionismo abstrato, parecem escapar ao tipo de análise que essas obras aceitariam. Em última análise, esvazia-se de qualquer sentido a “tarefa” proposta pela obra, expondo a arbitrariedade dessa análise. Em certo sentido, a obra leva o espectador a realizar uma tarefa inútil, pelo menos no que diz respeito à compreensão da obra, assim como em *Pintura Secreta*.

Ambas expõem a superficialidade da forma e da análise formalista, em uma crítica direta ao expressionismo abstrato, que, com o desenvolvimento da teoria de Clement Greenberg e, mais tarde, de Michael Fried, tornaram-se hegemônicos na história da arte. Para Fried, por exemplo, esse envolvimento do espectador representava a invasão de uma teatralidade no espaço bidimensional da tela, ao qual deveria ser deixado apenas a função de se reafirmar. Para ele, a condição primordial da arte é ser feita para ser olhada. O espectador estava acostumado a lidar com objetos tangíveis, um reflexo de uma visão tradicional de que a arte deveria envolver a visão e não para dizer nada. Isso era axiomático no auge da abstração formalista modernista de Greenberg e seus seguidores.

A retórica do expressionismo e do formalismo é tomada como ponto de partida negativo, como algo a ser evitado, expurgado da arte, como em sua obra quase que cerimonial *12 Rules for a New Academy*, de Ad Reinhardt (1953) (Ver Figura 12), que é nada menos do que uma lista que nega uma por uma as pressuposições do Expressionismo Abstrato.

Para Kosuth, os artistas conceituais deveriam minimizar as questões estéticas e de gosto, pois elas não seriam intrínsecas à obra de arte. Apesar de a forma ser apenas parte de uma obra de arte, freqüentemente ela foi identificada à obra em sua totalidade, e por isso os artistas conceituais precisaram retirar a ênfase do dado formal (ou, pelo menos, daquele dado formal tal como concebiam os críticos formalistas) para permitir que o conteúdo fosse ressaltado. Pois como Sol LeWitt coloca, a “fiscalidade é seu conteúdo mais óbvio e mais expressivo”. Mas, explica, como a “arte conceitual é feita para envolver a mente do espectador em vez de seus olhos ou emoções”, tal fiscalidade seria uma contradição à sua intenção não emotiva. E conclui: “Este tipo de arte, então, deve ser declarada com a máxima economia de meios”⁵⁸. Na arte conceitual, conteúdo = idéia. E se a obra é uma idéia, a linguagem é uma boa maneira de expressá-la.

Livre do domínio da forma e da dimensão estética, de gosto, a atenção do próprio artista

⁵⁸ ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (orgs.). *Conceptual Art – a Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000. p. 15.

e do espectador poderia ser redirecionada dos aspectos morfológicos da obra de arte, da presença material e do objeto estético para o processo do pensamento. Mas se muitos artistas concordam com essa idéia de afastamento deliberado do artista das considerações estéticas, eles discordam quanto ao papel do espectador na recepção de suas obras.

Por um lado, a teoria de Kosuth é caracterizada um modo racional de produção artística que afirma o artista autoral – aquele que toma as decisões e que, portanto, detém a autoridade sobre a obra, pois conhece sua verdade por tê-la criado. Para ele, a experiência do espectador se restringe a duas possibilidades: ou ele compreende ou não a idéia da obra, pois artista tem uma idéia clara do que deseja expressar com uma obra e esta idéia é de sua “responsabilidade”, não cabendo a mais ninguém – nem mesmo ao espectador (e muito menos ao crítico) – estabelecer a verdade acerca de seu conteúdo ou significado. Cabe ao espectador somente a tarefa de tentar compreender uma verdade que estaria dada ali, na obra.

Por outro lado, artistas como Lawrence Weiner, Mel Bochner, Brian O’Doherty e Sol Lewitt, entre outros, atribuem um importante papel à subjetividade do espectador. Para eles, a obra de arte é interpretada sem o testemunho do artista privilegiado e, portanto, aceita múltiplas leituras. Sol LeWitt chega a declarar o processo de criação artística como isento de intuição, criatividade ou pensamento racional. O processo de produção seria, então, irracional e a obra ganharia uma vida póstuma livre de seu criador:

Não importa realmente se o espectador compreende os conceitos do artista ao ver a arte. Uma vez fora de suas mãos, o artista perde o controle sobre a maneira como um espectador percebe uma obra. Diferentes pessoas compreenderão a mesma coisa de uma maneira diferente”. (LEWITT *apud* ALBERRO, 1999: 14)⁵⁹.

Vistas desta forma, quaisquer interpretações divergentes da intenção inicial do artista seriam interpretações possíveis e até bem-vindas, e não uma “traição” do artista. Assim, a interação do público de daria a partir de uma tomada consciente de sua participação crítica na formação de sentidos para a obra.

Mas, voltando à obra de Ramsden, o que significaria fazer o espectador ter esta participação crítica na formação de sentidos, ou, dito com outras palavras, o que significa fazê-lo pensar sobre o conteúdo de uma obra abstrata? Ou melhor, dessa obra abstrata? Em *Pintura Secreta*, o quadrado preto, em uma referência direta ao *Black Square* de Kasimir Malevich, estabelece esta obra como um antecedente de sua discussão, e se insere assim, no fluxo da recepção da obra que Malevich afirmou uma descoberta e um marco tanto em sua

⁵⁹ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “It doesn’t really matter if the viewer understands the concepts of the artist by seeing the art. Once out of his hand the artist has no control over the way a viewer will perceive the work. Different people will understand the same thing in a different way”.

carreira quanto na história da arte. Paul Wood parece concordar, ao dizer que “a obra parece ter inaugurado o mundo da arte abstrata, como uma espécie de manifesto visual”.

A presença da linguagem ao lado de um quadro abstrato – uma verdadeira afronta à essencialidade do discurso pictórico abstrato – parece querer insinuar uma tomada de posição crítica do artista em relação ao abstracionismo e à falsa sensação de compreensão diante de signos abstratos. Critica-se, de um lado o “conteúdo secreto”, inacessível de uma obra de arte, e de outro, a crescente dependência da arte a um discurso que a explicasse, levando o público a uma busca crescente por explicações e informações exteriores ao trabalho e os artistas a assumirem o papel de críticos, produzindo textos e trazendo a função crítica para dentro da obra.

A *Pintura Secreta* não permite que o espectador ceda ao conforto de aceitar o que o olho reconhece como idêntico ao conteúdo da obra. Obras figurativas dão a falsa sensação de que reconhecer algo do mundo real é solucionar o enigma através de uma estratégia de correspondência total entre forma e conteúdo. Se reconheço o que vejo, compreendo.

E dessa maneira, o truísmo de *Pintura Secreta* lança o espectador no vazio da dúvida de onde está realmente o significado de uma obra de arte – não somente na forma, não somente no conteúdo (idéia), nem somente nas mãos do artista. A construção de sentido de uma obra se dá na complexa relação entre ela mesma, seu artista, seus locais de exposição, suas relações com outras obras de sua época e de outras épocas, as análises críticas e historiográficas que mediam sua recepção e finalmente sua recepção por um público – e nesse emaranhado de interrelações entre obras e discursos (e muitas vezes dos discursos das obras), o público se perde.

A obra se coloca como enigma a ser descoberto. Mas o público, com sua baixa auto-estima investigativa, sente-se frustrado diante de sua aparente impenetrabilidade. Apesar do reducionismo dos aspectos visuais das obras conceituais, estas ainda apresentam, mesmo em suas formas mais “desmaterializadas”, elementos perceptíveis aos sentidos. E isso cria no espectador a expectativa de uma experiência sensível, visual, baseada em sua relação tradicional com obras de arte, que não se realizará por completo. Já dizia Deleuze:

Como é difícil, em qualquer campo, renunciar a essa crença em uma realidade exterior! Os signos sensíveis nos preparam uma armadilha e nos induzem a procurar seu sentido no objeto que os contém ou os emite, de tal maneira que a possibilidade de um fracasso, a renúncia da interpretação, é como o cupim na madeira. (DELEUZE, 2006: 30).

Pode ser útil a diferença estabelecida por Robert Hopkins entre obras que são elas próprias seu meio de apreciação (*medium of appreciation*) e obras que são um meio de acesso (*means of access*) a essa experiência com a obra, que estaria em outro lugar.

Segundo esta diferença, quando a experiência sensória é o *meio de acesso* à obra, a experiência de cada um pode ser diferente sem afetar a apreciação. Isto é, a idéia de *tipo* de Lamarque, de *repetibilidade infinita* de Bochner. Já quando a experiência sensória é o *meio de apreciação*, quase qualquer diferença na experiência pode, a princípio, afetar a apreciação da obra. Daí decorrem as idéias de que os museus deveriam oferecer as condições ideais para a experiência de uma obra – condições em que um mínimo de interferência fosse permitido.

Algumas obras de arte conceitual não podem ser experimentadas pelos sentidos, como é o caso de *Vertical Earth Kilometer*, de Walter de Maria. Mas mesmo com aquelas que podem ser, esta experiência é apenas o meio (*means*) de acesso à sua natureza, que se encontra em outro lugar, como o caso de *Fountain*, de Marcel Duchamp.

Hopkins discute, então, que a sensação de incompletude gerada pela obra de arte conceitual vem do fato de ela não poder ser apreciada *na* experiência, uma vez que sua experiência é apenas um meio de acesso à sua natureza. A obra de arte conceitual, teria, então, uma natureza mista – uma espécie de híbrido entre algo que pode ser experimentado pelos sentidos, e algo intangível – um todo que se encontra para além desta experiência.

Essa é, com certeza, uma questão bem maior: envolve o problema imenso de onde podemos situar o significado da obra. Estaria em suas qualidades estéticas? Estas seriam suficientes para abrigá-lo? Toda obra possui uma dimensão extra-estética, que fica colocada em segundo plano, uma vez que o espectador identifica as qualidades estéticas e se contenta com elas. Essa primazia da experiência sensível vem, contemporaneamente, perdendo terreno para o avanço das narrativas, que cada vez mais podem influenciar a recepção das obras. Essa questão foi muito bem explorada pelo New Museum of Contemporary Art, de Nova York, em uma instalação montada com o nome “Rhetorical Image Resource Room” (1990-91), que solicitava ao visitante que respondesse num cartão as seguintes perguntas: Onde está o significado da arte? No próprio objeto? No sujeito, o observador? Ou no contexto onde este objeto está sendo exibido?

Voltando um pouco, na recepção das obras conceituais, é exatamente esta frustração da expectativa gerada pela experiência que serve de ponto de partida para que um espectador “ideal” se perguntasse por que um artista resolveu frustrá-lo. E é tentando responder para si mesmo essa pergunta que se inicia a investigação (filosófica) acerca do que é a obra de arte conceitual. Ou, repetindo com Paul Wood:

Por que produzir uma forma de arte visual baseada na destruição das duas principais características da arte tal como ela chegou a nós na cultura ocidental, ou seja, a produção de objetos que pudessem ser vistos e o olhar contemplativo, propriamente dito? (WOOD, 2002: 6)

Gilles Deleuze descreve a posição do herói de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, como alguém dotado das características necessárias ao “espectador ideal” da arte conceitual. Para Deleuze, em seu processo de aprendizado, o herói de Proust aceita a decepção com o objeto como momento fundamental de busca do aprendizado: “ficamos decepcionados quando o objeto não nos revela o segredo que esperávamos”, pois a remedia através de uma “compensação subjetiva”:

Cada linha de aprendizado passa por esses dois momentos: a decepção provocada por uma tentativa de interpretação objetiva e a tentativa de remediar essa decepção por uma interpretação subjetiva, em que reconstruímos conjuntos associativos. [...] o signo é sem dúvida mais profundo que o objeto que o emite, mas ainda se liga a esse objeto, ainda está semi-encoberto. O sentido do signo é sem dúvida mais profundo do que o sujeito que o interpreta, mas se liga a esse sujeito, se encarna pela metade em uma série de associações subjetivas. Passamos de um ao outro, saltamos de um para o outro, preenchemos a decepção do objeto com uma compensação do sujeito. (DELEUZE, 2006: 34).

Muitas vezes, como em Deleuze, insiste-se na idéia de liberdade contida nessa frustração. Como na experiência com a arte abstrata no início do século XX, ela abriria novas possibilidades interpretativas. Segundo Sol Lewitt, o público pode não compreender e mesmo assim entrar em um “encadeamento de pensamentos” com a obra do artista que, de sua parte, não é o que melhor compreende sua obra. A idéia é de abertura e não de imposição ou prescrição de significados. Há um sentido, mas outros são bem-vindos.

Para Deleuze e Proust, porém, esta compensação subjetiva não aparece como solução do problema – não resolvemos o enigma da arte ao formularmos possíveis interpretações subjetivas – a dúvida sempre está à espreita:

Somos, então, capazes de pressentir que o momento da compensação continua sendo insuficiente e não nos dá uma revelação definitiva. [...] Ao invés de nos conduzir a uma justa interpretação da arte, a compensação subjetiva acaba por fazer da própria obra de arte um simples elo na cadeia de nossas associações de idéias [...] construímos um museu particular onde o sabor de uma *madeleine*, a característica de uma corrente de ar valem mais do que qualquer beleza. (DELEUZE, 2006: 34-35).

Então, vale a pena voltarmos a nos perguntar, com Leo Steinberg, se esta “compensação subjetiva” não seria um exercício solitário e inútil na interpretação de uma obra:

O que acabo de dizer – era *encontrado* nos quadros, ou lido neles? Corresponderia à intenção do pintor? Compara-se às experiências alheias para que eu possa me reassurar da validade dos meus sentimentos? Não sei. Posso perfeitamente ver que tais quadros não têm necessariamente aparência de arte – já se sabe que esta resolveu problemas muito mais difíceis. Não sei absolutamente se são arte, ou se são formidáveis, ou bons, ou se têm a probabilidade de atingirem preços elevados. E qualquer experiência sobre pintura que eu tenha tido no passado parece-me mais um estorvo do que um auxílio. Sou desafiado a calcular o valor estético, digamos, de uma gaveta enfiada numa tela. Mas nada de tudo o que já vi pode ensinar-me como fazer isto. Permaneço sozinho com esta coisa e cabe a mim julgá-la, na ausência de padrões convencionais. (BATTCOCK, 1986: 259).

Então, existiria ainda a primazia do artista, senhor de sua obra e criador e conhecedor

de seus mais profundos sentidos e segredos? Mas se não é o artista que detém o conhecimento sobre o conteúdo da obra, seria a obra em si? E este conhecimento estaria encerrado nela – devemos penetrá-la para compreendê-lo, ou estaria em outro lugar, ou além de nela, também em outros lugares? Seria um desses lugares o próprio espectador? Ampliando a proposta de Deleuze, o signo, ou a obra de arte, é mais profundo do que o sujeito que a cria, do que o sujeito que a interpreta e que o próprio objeto que o emite, e o ato interpretativo é também ato criativo, sendo sua leitura também sua desleitura, e cada desleitura, ao contrário de traição ou má-interpretação, é uma abertura e um desdobramento. Na “busca do conteúdo perdido”, como diz Robert Barry, “infinity rushes in”.

2.3.5 Apagamento da obra? Apagamento do artista?

A obra *Erased de Kooning Drawing*, de Robert Rauschenberg (1953) é uma obra conceitual das mais controversas. Para o grande público, à primeira vista a obra é uma tela amarelada com pontos de sujeira, como se o artista tivesse emoldurado um papel velho. (Ver Figura 13).

O pequeno título impresso abaixo da tela, porém, faz o espectador se aproximar para ler: “Desenho de De Kooning Apagado, Robert Rauschenberg, 1953”. Imagino que o espectador que até então estava apenas adiando seu primeiro impulso de seguir adiante sem dar muita atenção àquela “obra vazia”, aquele “obra sobre nada”, comece a se fazer perguntas na tentativa de compreender o que aquilo poderia significar: por que emoldurar um desenho apagado? Afinal, se ele foi apagado, não há nada para ser visto. E quem é de Kooning? Será alguém tão importante para que seu desenho, mesmo apagado, seja emoldurado por um artista? Ou será que é quem estava ali representado, como em um retrato, antes do apagamento? As perguntas poderiam se multiplicar, mas acredito que estas últimas nem mesmo venham à mente do espectador confuso, pois uma vez constatando a ausência de algo a ser visto, e convencido de que esta é mais uma obra incompreensível e inacessível, cessam suas investigações acerca de seu conteúdo. Se há pouco ou mesmo nada para ver, não há “avenidas de entrada” na obra, como diria Philip Yenawine, e o espectador desiste, frustrado.

Matthew Kieran⁶⁰ discute que estas não são questões apenas do espectador comum,

⁶⁰ KIERAN, Matthew. “Artistic Character, Creativity, and the Appraisal of Conceptual Art”. In: GOLDIE, Peter e Elisabeth Schellekens (orgs.). *Philosophy and Conceptual Art*. New York: Oxford University Press, 2007. p. 197.

mas também de toda a estética filosófica contemporânea, que teria se focalizado primordialmente na experiência promovida pela obra ao espectador:

Supõe-se não somente que os valores da arte sejam uma função do valor da experiência promovida, mas também que essas qualidades pelas quais valorizamos a arte devem estar manifestas em nossa experiência com um objeto artístico. (KIERAN *apud* GOLDIE, 2007: 199)⁶¹.

Kieran identifica, então, três motivos pelos quais há um enorme ceticismo em relação à arte conceitual: o primeiro estaria relacionado a se o valor da obra de arte é uma questão estética ou uma questão cognitiva. Neste caso, muitas obras conceituais parecem problemáticas porque as experiências por ela geradas parecem não fazer sentido, como a experiência de estar diante de uma obra de arte apagada por outro artista. Ao considerar o apagamento como um ato somente negativo, que sentido poderia haver em desfazer uma obra de outro artista em vez de fazer a sua própria?

O segundo motivo para este ceticismo é o fato de a desmaterialização ou a falta de qualidades tradicionalmente consideradas artísticas nas obras conceituais entrarem em tensão com a suposição de que as qualidades que apreciamos nas obras de arte devem ser expressas ou manifestas em nossa experiência com a obra. A arte conceitual não enfatiza as qualidades que nos são proporcionadas em nossa experiência, mas sim o reconhecimento de determinada idéia, o que pode ser erroneamente interpretado como se, quando há um objeto, ele servisse meramente como um registro de uma idéia à qual aponta.

Assim, o interesse por trás de *Erased de Kooning Drawing* não estaria naquilo que podemos ver, mas na própria idéia de apagar uma obra de arte. Suas qualidades não se encontram manifestas na experiência com a obra, e portanto, seu valor não pode ser avaliado em função desta experiência, como diria Kieran. Há, por sobre ou por trás do desenho apagado, uma camada invisível de sentido, inacessível aos olhos ou mesmo à mente do espectador desinformado. Sua primeira reação, então, de passar à obra seguinte na expectativa de que ela lhe ofereça mais a ser apreciado é, se não honrável, pelo menos compreensível: o espectador, acostumado a ver, reconhecer e apreciar, diante de *Erased de Kooning Drawing* nada vê e nada reconhece e, portanto, nada pode apreciar. Para que um espectador possa se envolver com a obra de Rauschenberg, são necessárias informações externas a ela. E para que estas informações sejam acessadas, é exigido do espectador talvez mais do que ele esteja acostumado a envolver na apreciação de obras de arte, é necessário mais do que se envolver

⁶¹ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “Not only it is assumed that the values of art are a function of the value of the experience afforded but those qualities we value art for should be manifest in our experience with an art object”.

com seus aspectos perceptivos – é necessária a negociação entre Olho e Espectador de que fala O’Doherty.

Ele precisa, só para começar, saber quem é de Kooning e que o que ele tem diante dele é uma obra de de Kooning que foi literalmente apagada por Rauschenberg em 1953. Dessas informações se desenrolam outras e mais outras que vão constituindo uma rede de relações com outros artistas, outras obras, movimentos artísticos, pensamentos elaborados por críticos, com a época em que a obra foi criada, entre outros... Mas para o público, que não compartilha das discussões e problemas da estética filosófica contemporânea, permanecem ainda as dúvidas citadas por Matthew Kieran:

Se não há um objeto material construído ou moldado engenhosamente a ser apreciado, se não há beleza ou outras qualidades estéticas a serem saboreadas, se não há nenhum insight a ser ganho em uma experiência com a obra, como ela pode ser artisticamente valiosa? (KIERAN *apud* GOLDIE, 2007: 197)⁶².

Em *Erased de Kooning Drawing*, Rauschenberg trouxe consigo o problema tão criticado sobre as pinturas expressionistas abstratas de que elas dependiam demasiadamente de um discurso crítico construído externamente às obras para serem compreendidas. Afinal, a obra de arte é para ser vista ou ela é apenas um vestígio de uma discussão maior, como aponta a obra de Ian Wilson, *There Was a Discussion on the 31st of October 1975?*⁶³ Ou ainda, como propõe esta obra, a discussão sobre arte pode ser uma forma de arte? Para Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing* “é uma celebração, é a idéia”. A idéia de que apagar, ou retirar também podem ser ações do artista, assim como negar pode ser um ato afirmativo. A idéia de que o vazio contém muito mais do que o nada. A idéia de que velar uma obra pode ser desvelar outra ou, ainda, que é apagando de Kooning, que o de Kooning apagado ganha ainda mais visibilidade. E ainda, a idéia de que as múltiplas camadas de sentido atribuídas a uma obra *a posteriori* passam a fazer parte integrante de seu sentido, quer queira o artista, ou não. É a negociação entre Olho e Espectador que permite a construção de um sentido ou sentidos para a obra, e, uma vez que a obra tenha sido exposta, ela irá adquirir certa vida própria sobre a qual o artista pode perder o controle e talvez até o direito. É necessário que “haja uma Discussão” no sentido proposto por Ian Wilson: “Apresento a comunicação oral como um

⁶² Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “If there’s no artfully constructed or styled material object to appreciate, if there’s no beauty or other aesthetic qualities to savour, if there’s no insight to be gained in an experience with a work, how can it be artistically valuable?”.

⁶³ Aqui, não me interessa apenas esta obra especificamente, mas toda a idéia da “comunicação oral” como forma de arte discutida pelas obras de Wilson e apresentada na entrevista dada a Ursula Meyer em 1969: disponível em http://www.ubuweb.com/papers/wilson_statements.html.

objeto. Toda arte é informação e comunicação”⁶⁴.

Os aspectos que definem o valor da obra conceitual não são obviamente colocados diante dos olhos do público, isto é, não são acessados através da experiência; e muitos artistas parecem gostar do fato de suas obras parecem mais um enigma a ser desvendado do que uma afirmação óbvia – o mito do artista incompreendido paradoxalmente ainda tem alguma popularidade entre os artistas. Talvez o argumento do público mais difícil de desconstruir seja o fato de que “a obra não diz muito”, isto é, muito do que torna a obra tão *insightful* não está propriamente acessível *nela em si*, mas fora dela. E aí nos perdemos novamente, pois onde iremos procurar, então, o valor artístico?

Isto está diretamente ligado ao terceiro motivo de Kieran para o ceticismo relativo à arte conceitual: a rejeição do Romantismo. O autor discute que pelo fato de os Românticos terem valorizado o papel criativo do artista e considerado a arte a expressão mais refinada da mente humana, eles trouxeram consigo um foco sobre a vida pessoal do artista, pois se uma obra de arte expressava a vida interna e as atitudes de seu criador, compreendê-lo seria quase equivalente a compreendê-la. Assim, o Romantismo foi muito criticado por ter se afastado da apreciação da obra de arte em si, confundindo o interesse histórico ou biográfico com o artístico, por deixar de reconhecer que há uma diferença entre o que o artista pretende fazer e o que ele realmente faz (como ressaltada por Marcel Duchamp em seu “coeficiente do artista”), e, finalmente, por excluir o papel da contribuição imaginativa feita pelo espectador ao se envolver com as obras de arte.

Dessa forma, Kieran discute que desde o advento do formalismo e da nova crítica no início do século XX e até hoje a visão romântica de que a apreciação da arte deve estar ligada à compreensão das qualidades da mente e dos processos criativos do artista foram abandonadas. Assim, ao abordar a arte conceitual, a estética contemporânea cai no erro de não estar interessada ou não especular sobre os processos imaginativos e criativos que entraram na produção das obras – em vez disso, ela focaliza erroneamente o produto final, o que ele pode significar e como o espectador poderia valorizar sua experiência diante dele.

Este é o mesmo problema apontado por Kosuth em seu *Intentions*. Neste texto, Kosuth defende romanticamente a primazia do artista propondo que nas obras conceituais, desde a década de 60, o foco no significado e, conseqüentemente, na linguagem e no contexto, levantavam questões pertencentes à recepção e à produção das obras de arte, que implicavam em

o desaparecimento, talvez com finalidade, do limiar entre o que era o *objeto* de arte (aquilo

⁶⁴ MARZONA, Daniel e GROSENICK, Uta (orgs.). *Art Conceptuel*. Paris: Taschen, 2006. p. 94.

que agora é simplesmente arte) e as intenções de seu criador. De fato, não pode mais haver uma separação entre a obra e a intenção do artista: a obra de arte, neste caso, é intenção manifesta. (KOSUTH *apud* ALBERRO, 1999: 461)⁶⁵.

Mas esta separação entre intenção e obra é mais um ponto em que, na arte conceitual, não se chega a um acordo. Sol LeWitt, por exemplo, ao contrário da posição racionalista de Kosuth, propõe uma maneira de evitar a subjetividade: minimizar decisões arbitrárias ou casuais; fazer todo o planejamento e tomar todas as decisões antecipadamente e, no momento da execução, deixar que a idéia se torne “uma máquina que faz arte”⁶⁶. Desta forma, ela estaria impedindo que capricho, gosto e outras extravagâncias influenciassem a execução da obra. O que LeWitt defende aqui, ao contrário de Kosuth, é justamente uma separação entre a intenção do artista e a obra final. Para LeWitt, concepção e percepção são funções contraditórias, e a percepção do artista sobre a própria obra em progresso o levaria a se distanciar cada vez mais da idéia inicial. Dessa forma, LeWitt passa o foco ao processo de execução:

Se o artista levar adiante sua idéia e transformá-la em forma visível, todos os passos no processo serão importantes. A idéia propriamente dita, mesmo que não tenha sido tornada visível, é tão obra de arte quanto qualquer produto final. (LEWITT *apud* ALBERRO, 1999: 14)⁶⁷.

Porém, se LeWitt e Kosuth parecem por um momento concordar quanto ao fato de que o produto final não é o que importa, eles solucionam o problema de duas formas distintas: LeWitt focaliza no processo e na eliminação da subjetividade para que a obra mantenha-se fiel à idéia inicial. Para Kosuth, porém, é impossível que haja tal afastamento, pois obra e intenção do artista não são duas coisas, mas uma.

Voltemos, então, ao ponto em que concluímos com Kieran que o valor artístico das obras conceituais não se encontra em suas qualidades perceptivas, acessíveis pela experiência direta com elas. Para o autor, o Romantismo foi descartado de maneira ríspida, e que deveríamos resgatar dele seu aspecto de valorização do caráter e da criatividade do artista para podermos apreciar as obras de arte conceituais enquanto arte. Para Kieran, o processo criativo pode e ocorre internamente e, dessa maneira, mesmo se um artista não chegar a

⁶⁵ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “the disappearance, perhaps with finality, of the threshold between what had been the art *object* (that which is now simply art) and the intentions of its maker. Indeed, there can no longer really be a separation between the work and the intention of the artist: the work of art, in this case, is *manifested* intention”.

⁶⁶ ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (orgs.). *Conceptual Art – a Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000. p. 12-13.

⁶⁷ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all the steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visual, is as much a work of art as any finished product”.

realizar fisicamente suas intenções, ele já terá passado por um processo criativo ao dar forma a algo em sua consciência.

O problema inicial com a recepção das obras de arte conceituais, então, seria proveniente do fato, diz,

que tomamos o produto final como evidência do processo criativo. Esse é o lugar, em termos históricos, em que procurávamos artesanaria e o talento artístico que acreditávamos manifestar a criatividade [...] Onde está a artesanaria e o talento artístico se o artista não fez nada de habilidoso com o objeto exibido diante de nós? [...] A questão é que uma vez que tenhamos reconhecido que o produto final não é o lugar onde devemos procurar a criatividade do artista, seremos desviados a outras áreas [...] O foco da apreciação da criatividade, assim, se encontra em outro lugar. (KIERAN *apud* GOLDIE, 2007: pp. 211-212)⁶⁸.

Ou seja, a solução dos enigmas da arte conceitual não está nem somente na análise biográfica e psicológica do artista nem somente na análise formal de sua obra. Aquilo com que deveríamos nos preocupar em procurar nas obras conceituais, não são suas qualidades técnicas ou artesanais evidentes no produto final, diz Kieran, mas o padrão de pensamento que entrou nele, sua originalidade, sutileza, *insight*, inteligência ou audácia, elementos que muitas vezes não podem ser encontrados na experiência com a obra.

* * *

No intuito de fornecer um “background necessário”, de fazer o espectador compreender um pouco mais do que está em jogo para poder participar da discussão silenciosa que a obra suscita, o MOMA de São Francisco, museu que abriga a *Erased de Kooning Drawing*, criou a série “Making Sense of Modern Art”, onde obras representativas do que o museu concebe como “arte moderna” são “explicadas” *online* para o grande público. No *link* para esta obra⁶⁹ são fornecidas informações a seu respeito, além de um vídeo onde o artista narra a gênese do projeto.

Neste vídeo, Rauschenberg explica que estava procurando fazer desenhos para a sua série de pinturas totalmente brancas, as *White Paintings* (1951), e que lhe ocorreu que desenhos brancos só poderiam ser feitos através de um apagamento. Após tentar apagar seus próprios desenhos, percebeu que seu ato ainda não era arte, e então resolveu dar um passo

⁶⁸ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “...we take the end product as evidence of the creative process. This is, historically speaking, where we were used to looking for the craft and artistry taken to manifest creativity. ... Where is the artistry and craft of the artist if he’s not actually done anything skilful to the object displayed before us? ... The point is that once we recognize that the end product is not the place to look for the artist’s creativity, we are diverted to other areas... The focus of appraisal of creativity thus lies elsewhere”.

⁶⁹ Website do SFMOMA. Disponível em: <http://www.sfmoma.org/msoma/artworks/93.html>.

mais radical – ele teria que apagar uma obra de arte de outro artista. Diz ele: “...então pensei: Aha! Tem que ser arte!”. Willem de Kooning foi escolhido por certa afinidade pessoal de Rauschenberg, mas também por ser “o mais famoso e aceitável artista norte-americano que poderia ser indiscutivelmente considerado arte”, diz o artista. Rauschenberg narra também o fato de de Kooning não ter gostado de seu projeto, mas ter decidido colaborar com ele por ter compreendido sua idéia. Porém, como conta Vincent Katz⁷⁰, “se de Kooning iria participar desta *performance* neo-Dadá, ele teria que desempenhar um papel: ... encontrou um trabalho de técnica mista sobre papel que seria bem difícil de ser apagado”, o que Rauschenberg alega ter levado aproximadamente um mês para realizar.

Porém, uma vez fornecidas estas informações, nem mesmo o consentimento do artista “apagado” faz os espectadores abandonarem a idéia de que o performático ato de Rauschenberg não passa de vandalismo e destruição. O *website* do SFMOMA explica que a obra “envolveu o simultâneo desfazer de uma obra e a criação de uma outra” e que apesar de o ato do artista ter sido percebido como um ataque ao estilo dominante de pintura em sua época, ele insistia em afirmar que seu apagamento teria sido um ato de respeito a seu admirado colega. Para o público, porém, o apagamento está longe de ser um elogio ao artista apagado; ele representa, sim, um ataque a seu direito de ver obras mais antigas – e se todos os artistas mais recentes resolvessem fazer o mesmo? – um ataque à história da arte e à tarefa dos museus de preservar suas obras como testemunhos da arte. O público tem grande dificuldade em compreender como o apagamento pode somar à obra que existia anteriormente, e só consegue conceber o ato de Rauschenberg como um ato de destruição daquilo que deveria ser um patrimônio a ser preservado, o que jamais poderia ser apresentado como arte, e o ato de de Kooning como um desprendimento estranho ou mesmo inaceitável de suas obras ou como uma estratégia oportunista. Para o público, a única obra de arte é a de de Kooning, pois nela, sim, havia algo a ser visto.

O público parece estar sempre preso a esta idéia fixa de que uma obra de arte deve ser um deleite para os olhos. Dessa maneira, não consegue ir além da “barreira formal”. É como se, para o público, os elementos visuais criassem um muro que separam a parte física da obra das idéias e conceitos por trás dela. Diante da dificuldade de ver para além dos aspectos visuais de uma obra, o espectador, diante de uma obra conceitual, só pode ter a sensação de sair dali sem nada, pois para ele, a experiência da obra de arte é a experiência das qualidades perceptivas da obra. Não encontrando muitos elementos que satisfaçam o desejo e a

⁷⁰ KATZ, Vincent. “Erasure II - a Genteel Iconoclasm”. Em <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue8/erasuregenteel.htm>.

expectativa desta experiência com a obra, o espectador superficial, ao encontrar uma rua sem saída em vez de avenidas de entrada, dá meia volta em vez de tentar subir no muro e ver o que há do outro lado.

Sol LeWitt identifica este problema e tenta solucioná-lo defendendo que a economia nas formas é necessária para que a idéia possa ser mais facilmente acessada, para que o espectador não se perca nas qualidades mais óbvias da obra – as qualidades formais. Lawrence Weiner compartilha da mesma idéia ao dizer que “o objeto – em virtude de ser um produto de consumo singular – torna-se algo que pode impossibilitar que as pessoas vejam a arte nele”⁷¹. Mas tanto LeWitt e Weiner quanto Rauschenberg e tantos outros artistas e obras conceituais sofrem do mesmo problema – minimizar ou não enfatizar a forma para valorizar as idéias ou o conteúdo não parece aproximar o público das obras, mas afastá-lo. Então, fica a pergunta: as informações oferecidas pelos museus, em textos de apresentação, *folders*, ou mesmo em visitas guiadas ou visitas *online* são aquilo de que o público precisa para se engajar em uma investigação filosófica acerca das obras e conseguir ter uma contribuição imaginativa efetiva na construção de seus sentidos?⁷² Seria o público capaz de estabelecer a negociação entre Olho e Espectador? De manter uma Discussão?

* * *

O museu descreve o pedido de consentimento de Rauschenberg a de Kooning como um ato de bravura, pois “nenhum artista teve a coragem de pedir ao ‘grande mestre’ uma obra de arte da qual ele pretendia apagar todos os traços da personalidade de seu criador”, mas o que nem o museu nem chega a discutir é que este ato de coragem tanto do apagamento de Rauschenberg quanto do consentimento de de Kooning mostram um movimento de desprendimento dos artistas da idéia da obra de arte como expressão máxima de sua personalidade, elemento que foi muito desenvolvido pelos artistas conceituais nas décadas de 60 e 70 e que continua sendo trabalhado por artistas até hoje.

Se, para Rauschenberg, seu apagamento só teria valor se fosse feito sobre uma obra de

⁷¹ WEINER, Lawrence. Statements (October 12, 1969). Disponível em http://ubu.com/papers/weiner_statements.html.

⁷² Gostaria de levantar a questão de que a iniciativa do SFMOMA me parece um tanto simplista, resumindo questões de enorme complexidade a um pequeno texto prescritivo. “Making sense of Modern Art”, então, não seria “Making sense do que nós compreendemos por Modern Art?”. Em vez de levantar questões e iniciar o que seria uma rica discussão para os espectadores, os textos do *website* parecem mais uma anedota com princípio, meio e fim. A discussão de obras de arte deveria ser menos cheia de certezas e afirmações, mais cheia de dúvidas e de perguntas. A postura de Ian Wilson é exemplar – ao ser perguntado se ele preferia dar uma declaração ou discutir sua idéia de comunicação oral como uma forma de arte, em uma entrevista de 1969, respondeu: “Acho uma forma de discussão preferível. O fato de uma discussão pode ser mais importante do que o que eu tenho a dizer.” (Disponível em http://www.ubu.com/papers/wilson_statements.html).

arte famosa e reconhecida enquanto arte, para de Kooning ter sua obra apagada representava primeiramente um reforço deste reconhecimento e uma ampliação do sentido inicial de sua obra, tanto cognitiva quanto temporalmente.

Porém, tal desprendimento do artista do título de gênio criador me parece paradoxal tanto em *Erased de Kooning Drawing* quanto em outras obras conceituais. Para de Kooning, apesar de ele ter aberto mão de uma obra de que ela afirmou gostar, ele o fez por acreditar na idéia de seu admirador e certamente por prever um tipo diferente de repercussão que sua obra original não causaria. Na obra de Rauschenberg, por sua vez, a “assinatura” do artista, que tradicionalmente é uma afirmação de autoria e de autenticidade, consiste em uma placa informativa contendo nome da obra, nome do artista e a data da criação. Estas informações, que geralmente se encontram nas paredes de exposições, entram na obra – que, a tempo, é composta não só pelo desenho apagado, mas também por sua moldura e pela tal placa – trazendo para si a “função explicativa” do museu. Porém, apesar de assumir a autoria da obra, mesmo que incluindo de Kooning como seu colaborador, Rauschenberg não fez a assinatura com suas próprias mãos, mas pediu a seu colega e vizinho na época, Jasper Johns, outro artista famoso por seus ataques ao expressionismo abstrato, que a construísse. Além disso, Rauschenberg manteve alguns traços do desenho original, mesmo que irreconhecíveis – o que reforçava a idéia de aquele ser um desenho difícil de ser apagado – e também um rascunho de de Kooning na parte de trás da tela, quase que para atestar a autenticidade de seu ato – o que fora apagado ali tinha sido realmente um de Kooning. Portanto, para Rauschenberg era importante afirmar que aquela era *sua* obra e obra *também* de de Kooning; era necessário afirmar este fato verbalmente na própria obra, e ao pedir a participação de Johns, ele não somente estava ampliando o aspecto colaborativo da obra, mas também dissipando seu “centro criador”, sua participação.

O vazio na tela causado pelo apagamento surge como a afirmação de um espaço aberto ao pensamento, e seus “traços de tinta e *crayon*” aparecem como nódulos problemáticos, onde ainda repousam dúvidas: não acabaria, para continuar a idéia de Kieran de que faz sentido pensar em certo resquício ou resgate de Romantismo, esta negação da obra de arte como expressão máxima da personalidade de um artista por reafirmar esta mesma idéia? Não seria o ato de apagamento de Rauschenberg ainda um movimento tão gestual quanto o dos Expressionistas Abstratos e aí, sim, não faria ainda mais sentido ainda ele ser pensado como um ato de respeito e celebração do que como um ato destruidor?

O apagamento realizado por Rauschenberg é representativo da negação com que começa toda arte conceitual, como defende Tony Godfrey. O passo seguinte é fazer ressoar na

mente dos espectadores a pergunta “Isto é arte?”, enquanto afirma “Isto é Arte!”. Mas geralmente a negação ecoa, e o espectador continua respondendo “não”.

2.3.6 A descentralização do artista e o espectador como co-autor

Como diz Anne Cauquelin em sua análise do sistema artístico contemporâneo, parte significativa do problema da relação da arte com seu público advém da maleabilidade dos papéis desempenhados pelos agentes desse mundo. Enquanto no sistema moderno os papéis eram mais definidos – artista, crítico, marchand, espectador etc. – na contemporaneidade, o mesmo agente pode exercer várias dessas funções. O espectador, de sua parte, é chamado a participar de forma nova da obra, por vezes sendo convidado a ser um co-autor da mesma.

Em “*Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*” (1992-93), Gillian Wearing levou sua câmera para as ruas e pediu a transeuntes que escrevessem em uma folha de papel o que quer que eles tivessem em mente (Ver Figura 14). Os resultados, que ora assumem um tom corriqueiro, ora confessional, conferem centralidade ao público, tirando parte da obra das mãos da artista. A idéia de arte como expressão individual de uma artista dá espaço a uma espécie de colaboração entre o artista e seu público.

O público aqui aparece não somente no momento de construção de um significado *a posteriori*, no momento da recepção de uma obra já concluída, mas também passa a fazer parte da construção de significados no momento da própria criação da obra. O conteúdo do que cada pessoa escreve é de sua própria autoria, não tendo nenhum tipo de interferência de Wearing. A artista passa, então, à condição de espectadora de sua própria obra, cabendo-lhe somente o papel de escolha de quais obras apresentar na série *Signs...* . É claro que este não é um papel menor, pois desde Duchamp, o artista como aquele que faz escolha e que toma decisões já não era nenhuma novidade. A diferença na obra de Wearing é a presença literal do espectador como parte do processo de criação da obra.

A dimensão pública de uma obra de arte já fora abordada por Francis Picabia, em *L’Oeil Cacodylate* (1921) (Ver Figura 15). A obra de Picabia, apesar de ter certa dimensão mais aberta que a de Wearing – todos escreveram em uma mesma tela, que depois foi assinada pelo artista, o que impede escolhas posteriores do artista – por outro lado é menos pública do que *Signs...* pelo fato de só estar acessível às visitas que Picabia recebia em casa.

Dessa forma, as acusações de “urinol público” desferidas contra a obra teriam que ser revisadas para pelo menos “urinol doméstico”.

Segundo Godfrey:

O fato de esta obra ter sido um ataque direto à pintura e às suas pretensões de representar a visão e a identidade singulares e coerentes do artista é mostrado por esta declaração: ‘Enquanto que eu – como freqüentemente tenho dito – não sou nada, só o Francis Picabia que colocou sua assinatura em *L’Oeil cacodylate*, juntamente com muitas outras pessoas que estenderam sua gentileza ao ponto de colocar um pensamento na tela!’ A pintura não era uma expressão de uma personalidade, mas, em vez disso, um local onde muitas pessoas podiam se encontrar. (GODFREY, 1998: 40)⁷³.

Picabia defendia que “a arte se tratava de escolhas”, mas sua escolha em *L’Oeil Cacodylate* se limitava ao fato de abrir sua tela a quem tivesse a “gentileza” de compartilhar um pensamento e aceitar tudo o que decidissem ali colocar. Para Wearing, essa escolha se dava em dois momentos: em um primeiro momento, sua escolha era mais limitada do que a de Picabia, no sentido de não ser ela a determinar quem apareceria em suas fotos: não escolhia as pessoas por sua aparência – abordava a todos e fotografava aqueles que aceitassem a proposta; em um segundo momento, sua escolha era mais ampla, pois podia decidir que obras descartar e que obras selecionar para sua série *Signs....* Wearing diz já ter descartado quase metade das imagens que produzia.

Se na obra de Picabia há um olho que nos observa e as palavras e assinaturas de quem contribuiu com o artista, em Wearing, a participação torna-se mais manifesta: o espectador/criador/objeto da obra aparece de corpo inteiro e sabemos quem disse o quê não por identificar uma letra ou uma assinatura, mas por sua presença física, literal, dentro da obra. O espectador vê a obra e o espectador dentro dela. A obra é como um espelho. A princípio, estes espectadores/criadores/objetos da obra estariam dizendo aquilo que quiseram dizer e não o que os outros queriam que eles dissessem. Há certa liberdade de expressão do público no fato de um papel em branco ser entregue a estranhos na rua, o que permite à obra ser pensada como uma crítica ao fato de que o público nunca pode dizer o que quer.

Apesar da comparação com Picabia, Wearing não possui a mesma estratégia de “ataque” dos dadaístas. Trabalhando na década de 1990, ela não precisava mais se envolver em questões políticas anti-burguesia e anti-tradição – as barreiras já tinham sido derrubadas anteriormente. Mesmo em sua obra *Dancing in Peckham* (1994) (Ver Figura 16), que poderia ser pensada como uma obra de raízes dadaístas, parece surgir de motivos muito menos

⁷³ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “That the work was a direct attack on painting and its pretensions to represent the unique, coherent vision of the artist is shown by his disclaimer: ‘Whereas I – as I have often said – am nothing, just Francis Picabia who put his signature to *L’Oeil cacodylate*, along with lots of other people who even extended their kindness so far as to put down a thought on the canvas!’ The painting was not the expression of one personality, but rather a site where many people could meet”.

engajados. Em uma entrevista a Leo Edelstein⁷⁴, Gillian Wearing conta que a obra surgiu ao ver como uma mulher dançava sozinha e loucamente ao som de uma banda de jazz, e como aquele fato a fez invejar estar naquela posição – perder suas inibições e não se preocupar com que os outros pensariam. A obra não era, então, um ataque à trivialidade do cotidiano, ou uma subversão de um espaço público, mas sim a liberação pessoal de poder se desprender de um código social, de atitudes esperadas, quase no mesmo impulso que em *Signs...*

Mas há em *Signs...* uma dimensão contra as “pretensões de representar a visão e a identidade singulares e coerentes do artista” de que Godfrey fala – há um interesse no público e em suas escolhas, o que traz sempre a possibilidade de que o trabalho ofereça algo que a artista nunca tinha previsto – o artista perde o controle, pelo menos total, de sua obra, passando a incorporar o imprevisto e o impensado. Gillian Wearing mostra, assim, uma preocupação com o artista não impor sua visão sobre o objeto “retratado”. Em entrevista a Donna de Salvo, diz:

um dos maiores problemas com fotografia puramente documental é como o fotógrafo, assim como o artista, engendra algo para que ele pareça certo tipo de declaração social - por exemplo, você pode fazer alguém parecer infeliz, quando este é só um lado, uma nuance de sua personalidade. [...] quando eles [os transeuntes abordados] retornavam com algo que tinham escrito, desafiavam minha própria percepção deles. (WEARING *apud* FERGUSON, 1999: 8)⁷⁵.

Dessa maneira, em *Signs...* Gillian Wearing interrompe a lógica do documentário fotográfico através da aparente colusão dos sujeitos em sua própria representação – o espectador não cria somente a obra, mas escolhe ele mesmo como será representado pela artista.

A expressão individual do artista e democratização do processo de recepção da arte são questões que também são levantadas pela obra *online* de Jenny Holzer *Please Change Beliefs* (1995), se colocando na tradição conceitualista que Alberro chama de “apagamento da presença autoral do artista”. Os truísmos de Jenny Holzer têm a linguagem do senso comum, da cultura de massa. Em sua exposição no Centro Cultural Banco do Brasil, os espectadores sentavam-se embaixo da rotunda e, olhando para cima, aguardavam a projeção de mais um truísmo. Alguns ficavam em silêncio, outros arriscavam um sorriso, outros ainda, comentavam em voz alta o conteúdo das frases vermelhas. As palavras projetadas envolviam diretamente o espectador, induzindo-o a uma reflexão pessoal ou mesmo coletiva. Mas ainda se tratavam de frases criadas pela artista, a participação do público só se dava no momento da recepção e ficava guardada com ele.

⁷⁴ Disponível em <http://www.jca-online.com/wearing.html>.

⁷⁵ Parênteses e tradução nossos.

Em *Please Change Beliefs*, cujo título já fala em mudanças de crenças, Jenny Holzer abre sua obra à participação mais direta do espectador. Mas o título é composto por três palavras que, separadamente, levam a diferentes possibilidades na tela. O espectador/leitor/internauta pode somente ler os truísmos, clicando em *Please* para ler o próximo (Ver Figura 17 A). Pode também clicar em *Change* para selecionar um truísmo que ele pode, então, substituir ou aperfeiçoar (Ver Figura 17 B), somando sua contribuição a uma lista que pode ser visualizada posteriormente (Ver Figura 17 C) ou então clicar em *Beliefs*, para ser levado a uma lista onde o espectador seleciona aqueles truísmos nos quais acredita (Ver Figura 17D).

Com esta obra, Jenny Holzer criou uma versão *online* do que a arte conceitual sempre tentou fazer - convidar o público a participar e a mudar suas crenças, sendo que agora, como na obra de Wearing, o público pode também alterar as crenças dos artistas.

Conclusão

A multiplicidade de definições, muitas vezes contraditórias, parciais e tendenciosas, as exigências que as próprias obras fazem do espectador de abandonar certos conceitos de arte tradicionais como a de que a arte é para ser vista e apreciada em suas qualidades perceptivas ou mesmo ampliar – como a idéia do que pode consistir em uma obra de arte, de onde se encontra o significado e o valor artístico e da relação entre arte e estética deixam o público confuso. Ao mesmo tempo em que as obras o convidam a participar e exigem uma redefinição de sua postura e de suas crenças diante de uma obra de arte, oferecem menos daquilo que o espectador está mais acostumado a associar à arte – aspectos visuais e sensórios, provocam-no com impedimentos e negações.

Dessa maneira, aos artistas criarem uma expectativa de arte somente para frustrá-la, o espectador vê esta frustração não como ponto de partida para uma interpretação mais livre, na qual sua participação é essencial, mas como ponto final – frustrado, ele atribui à obra o rótulo de incompreensível e a si mesmo a incapacidade de compreender.

Alguns autores apontam para o fato de que esta incapacidade de compreender estaria relacionada à falta de um contato maior com a própria arte, para que as questões da arte e como elas são colocadas se tornassem cada vez mais familiares ao ponto de se tornarem suas próprias.

Por serem possíveis inúmeras leituras de uma obra e inúmeras associações, qualquer tentativa de trazer este conhecimento ao público deveria ser mais aberta, com o objetivo de apontar e ampliar as possibilidades interpretativas de cada sujeito, mas geralmente as visitas guiadas de museus e os textos de apresentação e folhetos informativos acabam trazendo informações já prontas, e igualmente tendenciosas, parciais e contraditórias – o que acaba servindo somente para se somar às dificuldades abordadas neste texto.

Por mais que haja tentativas no sentido de promover discussões mais abertas com o público e de envolvê-lo nas questões artísticas, o público resiste. Pois a arte conceitual vai ao cerne e abala, transforma, abandona tudo aquilo que se toma por verdade em arte, e talvez, como diz Leo Steinberg, o público simplesmente não queira acompanhá-la.

Como declara Robert Barry em 1988:

Se houve algo importante na arte conceitual? Se houve uma coisa importante? Foi o modo como a obra questionava todo o sistema. Ela realmente cavava fundo e revelava a relação entre arte e o espectador. O que é ser um artista, e o que é arte conceitual estavam testando os limites de nossa percepção, empurrando-os para o mais longe possível, ao ponto da

invisibilidade.... (BARRY *apud* ALBERRO, 2000: 426)⁷⁶.

Então, assim como as obras conceituais, talvez nada disso tenha ajudado a definir mais claramente o problema da definição da arte e dos dilemas que esta produz na crítica e no público. A indefinição parece ser um pressuposto mesmo da arte conceitual e a discussão da arte conceitual não poderia ser diferente.

⁷⁶ Tradução nossa. No original, este trecho corresponde a: “If there was anything important about conceptual art? If there was one thing? It was the way the work questioned the entire system. It really dug deep and revealed the relation between art and the viewer. What being an artist was about, and what conceptual art was about, was testing the limits of one’s perception, pushing it as far as possible, to the point of invisibility...”.

FIGURAS



FIGURA 1: REMBRANDT. *Holy Family with Curtain*. 1646. Óleo sobre tela.



FIGURA 2: KEITH ARNATT. *Trouser-Word Piece*. 1972. Fotografia.



FIGURA 3: ART & LANGUAGE. *Painting and Sculpture*. 1967. Óleo sobre tela.

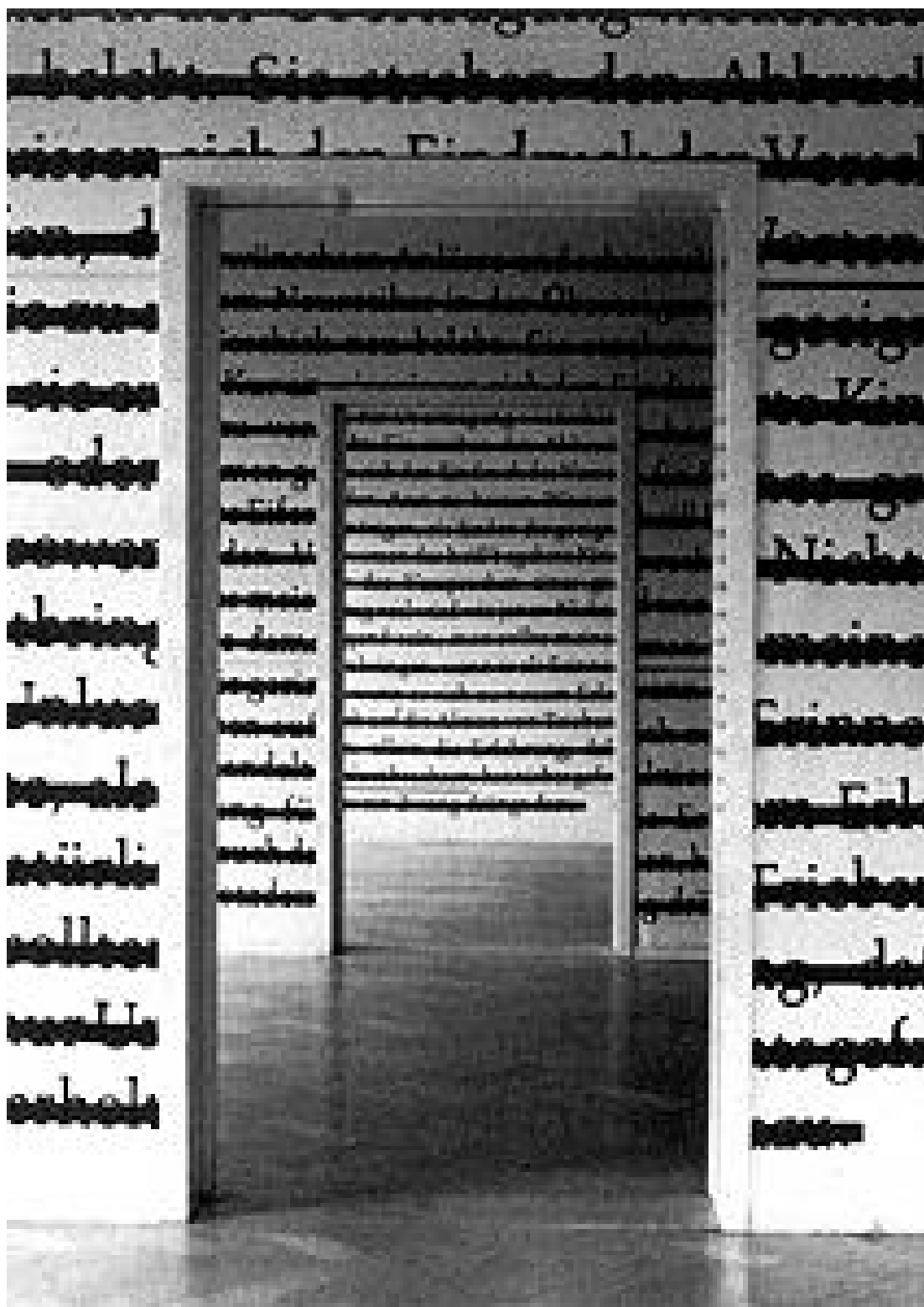


FIGURA 4: JOSEPH KOSUTH. *Zero and Not*. Joseph Kosuth. 1989. Instalação.



FIGURA 5: ANDY GOLDSWORTHY. *Japanese maple leaves stitched together to make a floating chain.* 1987.



A LINE MADE BY WALKING

ENGLAND 1967

FIGURA 6: RICHARD LONG. *A Line Made by Walking*. 1967.

COMPOSING ON A CANVAS.

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

FIGURA 7: JOHN BALDESSARI. *Composing on a Canvas.* 1966-8. Óleo sobre tela.



**FIGURA 8: IAN BURN. *No object implies the existence of any other*. 1967.
Espelho sobre madeira.**



FIGURA 9: PABLO PICASSO. *Natureza Morta com Palhinha de Cadeira.* 1911.
Óleo sobre tela, palha de cadeira.



FIGURA 10: RENÉ MAGRITTE. *A Condição Humana*. 1934. Óleo sobre tela.

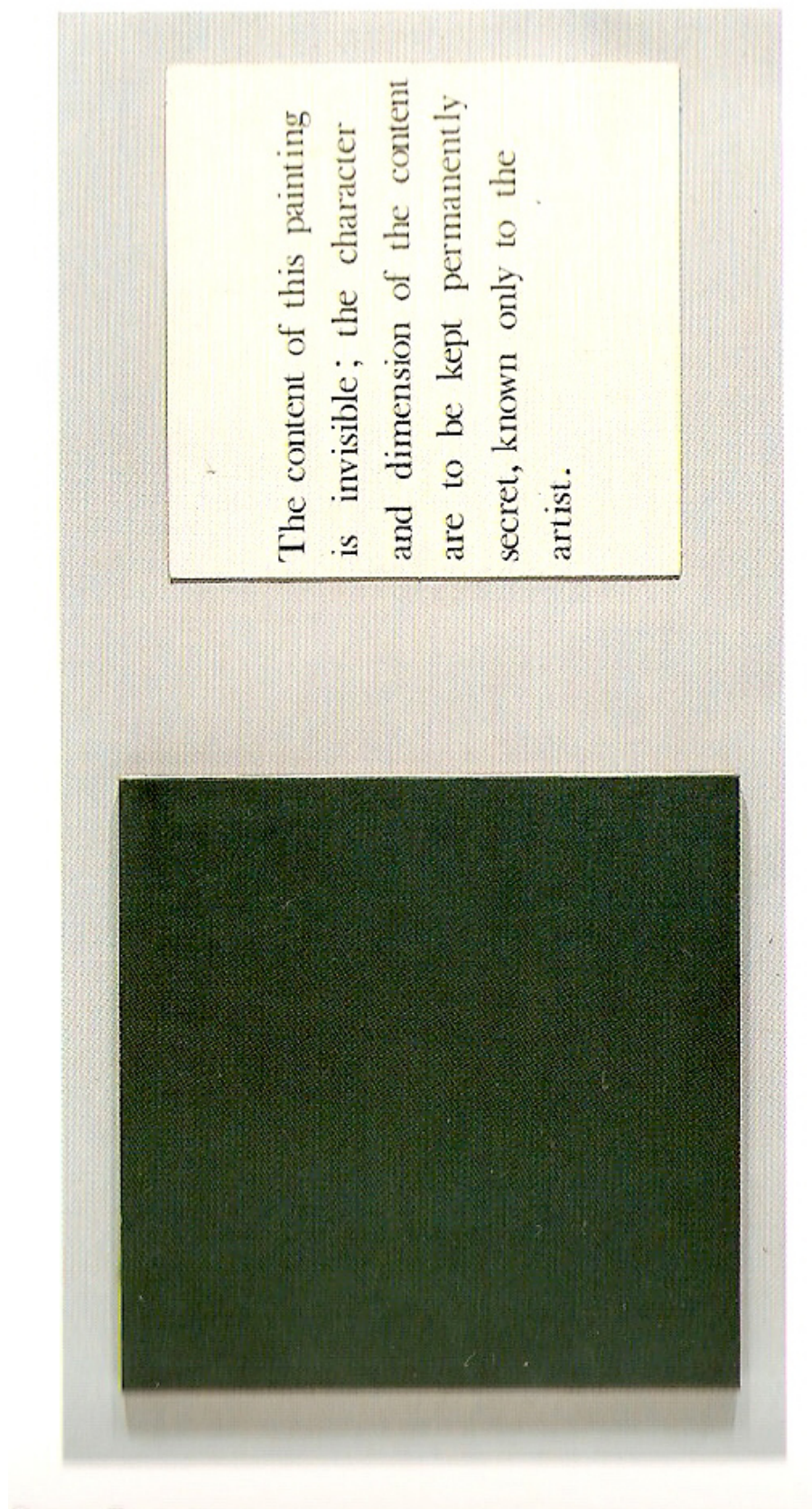


FIGURA 11: MEL RAMSDEN. *Pintura Secreta*. 1967-8.

Twelve Rules for a New Academy

No texture
No brushwork
No drawing
No forms
No design
No color
No light
No space
No time
No size or scale
No movement
No object

Ad Reinhardt, '53

FIGURA 12: AD REINHARDT. *12 Rules for a New Academy*. 1953.



FIGURA 13: ROBERT RAUSCHENBERG. *Erased de Kooning Drawing*. 1953.



FIGURA 14: GILLIAN WEARING. *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say. 1992-93.*



FIGURA 16: GILLIAN WEARING. *Dancing in Peckham.* 1994.

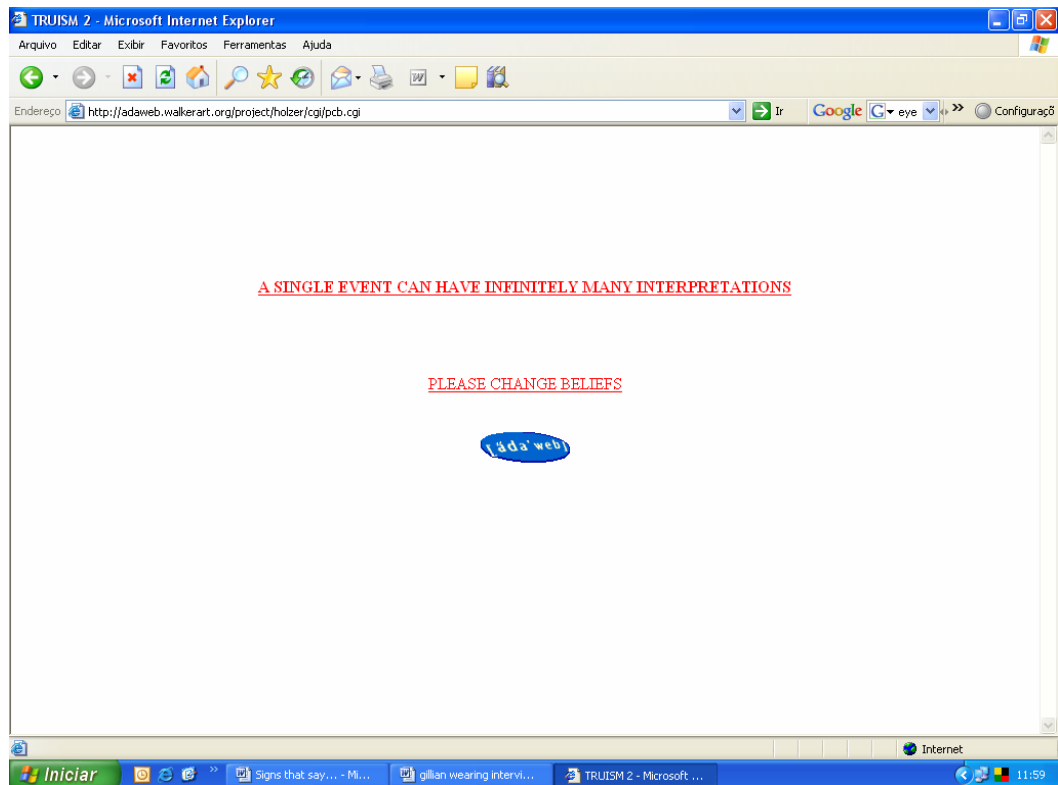


FIGURA 17 A

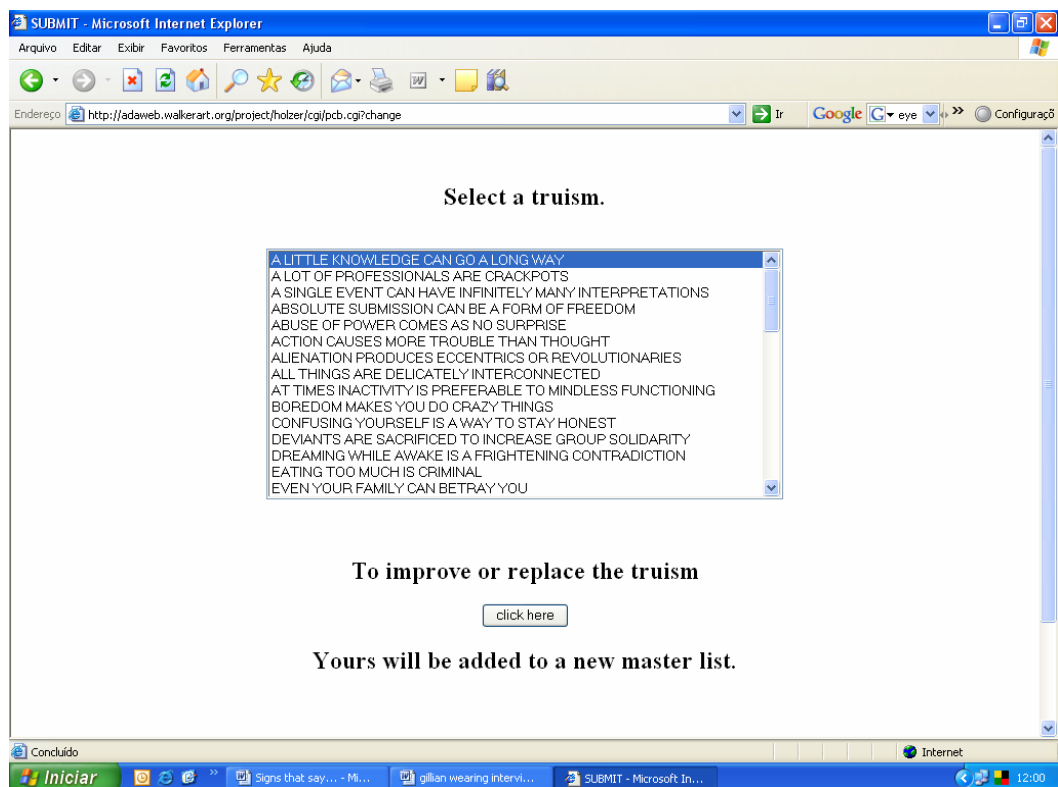


FIGURA 17 B

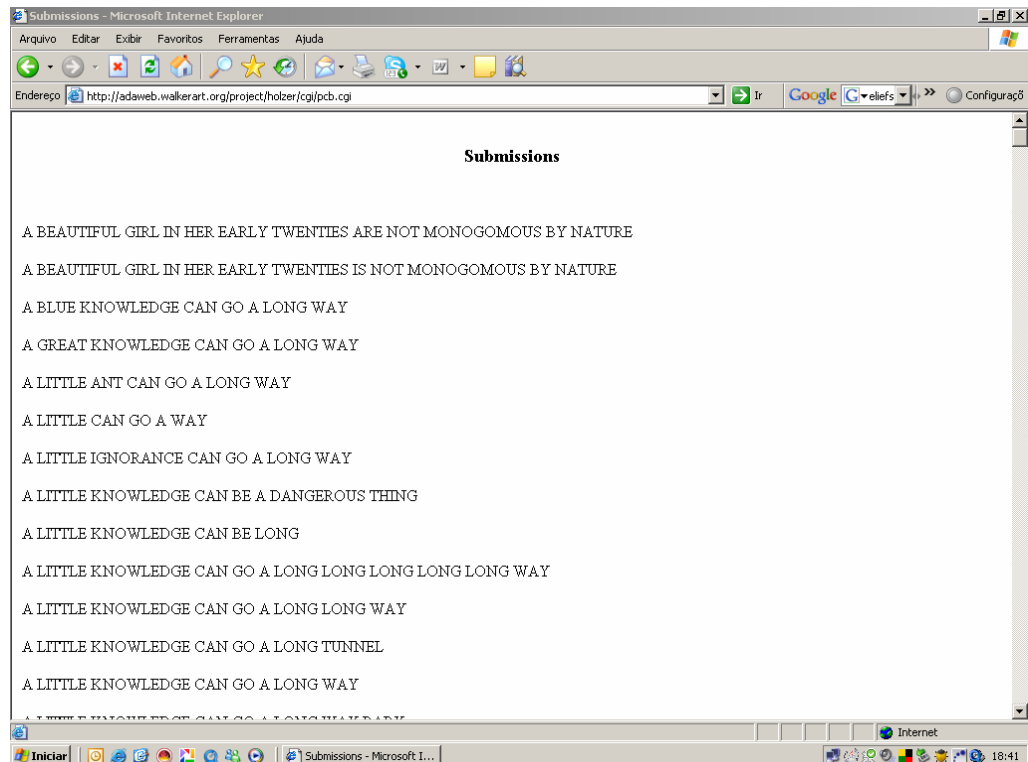


FIGURA 17 C

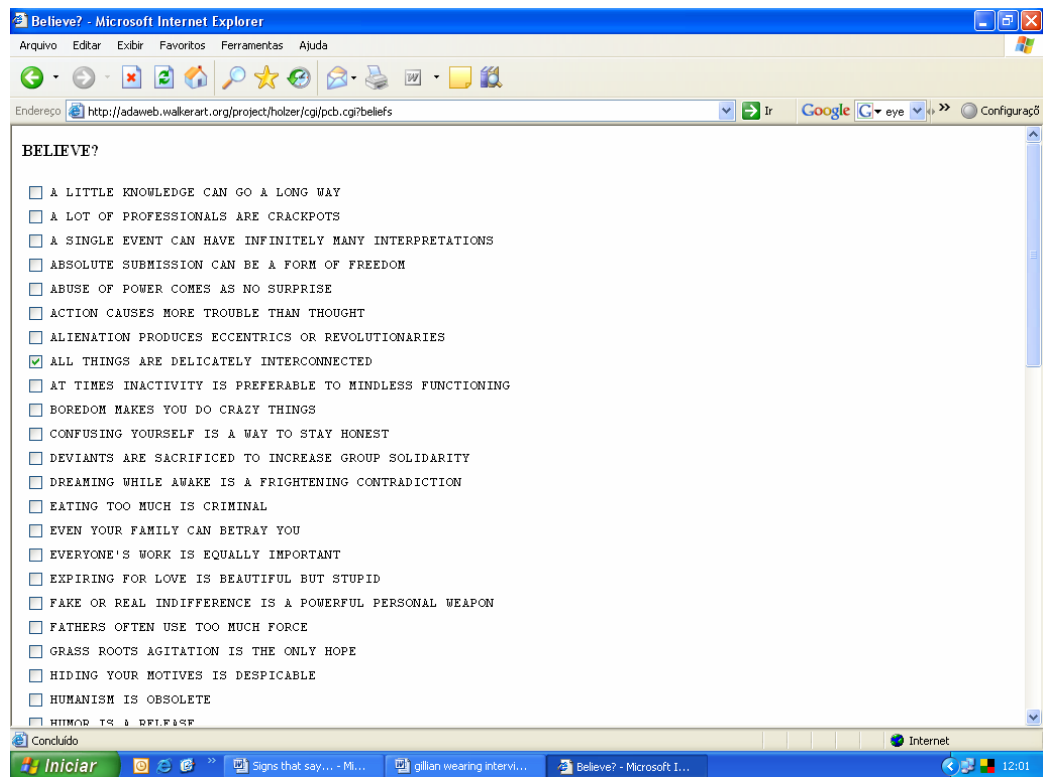


FIGURA 17 D

FIGURAS 17 A, B, C e D: JENNY HOLZER. *Please Change Beliefs*. 1995.

BIBLIOGRAFIA

ADES, Dawn, Neil Cox e David Hopkins. Marcel Duchamp. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1999.

ALBERRO, Alexander e STIMSON, Blake (orgs.). Conceptual Art – a Critical Anthology. Cambridge: The MIT Press, 2000.

ALBERRO, Alexander e BUCHMANN, Sabeth (orgs.). Art After Conceptual Art. Londres: The MIT Press, 2006.

ALTSHULER, Bruce. Collecting the New – Museums and Contemporary Art. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

ATKINSON, Terry. “Concerning the Article ‘The Dematerialization of Art’”. In: ALBERRO, Alexander e Blake Stimson (orgs.). Conceptual Art – a Critical Anthology. Cambridge: The MIT Press, 2000. p. 52-58.

BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Comuniqué, 2003.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BATCHELOR, David. Minimalismo. Coleção Movimentos da Arte Moderna. Trad. de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

BATTCKOCK, Gregory (org.) *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. Trad. de Rodnei do Nascimento. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2006.

BENJAMIN, Walter. “Desempacotando minha biblioteca”. In: Rua de Mão Única. Obras Escolhidas vol. II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 1972.

BOURDIEU, Pierre. *O amor pela arte – os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

BLOOM, Harold. “Meditação sobre a Prioridade e Sinopse”. In: BLOOM, Harold. *Angústia*

da Influência. Imago, 1973.

BURN, Ian. *Citações e referências de documentos eletrônicos*. Disponível em http://www.ubu.com/papers/burn_mirror.html . Acesso em 10 março 2008.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea – uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVELL, Stanley. *Em busca de lo ordinario*. Madrid: Frónesis, 2002.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CROW, Thomas. *Modern Art in the Common Culture*. New Haven: Yale University Press, 1996.

_____. *The Rise of the Sixties*. New Haven: Yale University Press, 1996.

DANTO, Arthur C. *After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

_____. *A Transfiguração do Lugar Comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DE DUVE, Thierry. “Archaeology of Pure Modernism”. In: *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996. pp. 375-376.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELKINS, James. *Stories of Art*. Nova York: Routledge, 2002.

_____. *What happened to Art Criticism?*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

FERGUSON, Russel, Donna de Salvo e John Slyce. *Gillian Wearing*. Coleção Contemporary Artists. Londres: Phaidon, 1999.

FERNIE, Eric (org.). *Art History and Its Methods – A Critical Anthology*. Londres: Phaidon, 1995.

FERREIRA, Glória e Cecília Cotrim (orgs.). *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FLYNT, Henry. “Essay: Concept Art”. In: La Monte Young e Jackson MacLow (orgs.), *An Anthology of Chance Operations* (New York, 1963).

FOSTER, Hal. “What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?”. In: BUSKIRK, Martha, NIXON, Mignon (ed). *The Duchamp Effect*. Cambridge: The MIT Press, 1996, pp.5-32.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real – The Avant-Garde at the End of the Century*. Londres: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOX, Howard N. “The Right to Be Wrong”. In: ALTSHULER, Bruce (org.). *Collecting the New – Museums and Contemporary Art*.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GIANOTTI, Marco. “Ut Pictura Poiesis?”. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo e Annateresa Fabris (org.). *Os Lugares da Crítica de Arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. New York: Phaidon, 1998.

GOLDIE, Peter e Elisabeth Schellekens (orgs.). *Philosophy and Conceptual Art*. New York:

Oxford University Press, 2007.

GREENBERG, Clement. “Pintura Modernista”. In: FERREIRA, Glória e Cecília Cotrim (org.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. “Rumo a um mais novo Laocoonte”. In: FERREIRA, Glória e Cecília Cotrim (org.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

HARRISON, Charles e WOOD, Paul (orgs.). *Art in Theory: 1900 – 2000 – An Anthology of Changing Ideas*. 2ª ed. Massachussets: Blackwell Publishing, 2003.

KATZ, Vincent. “Erasure II - a Genteel Iconoclasm”. *Citações e referências de documentos eletrônicos*. Disponível em <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue8/erasuregenteel.htm> . Acesso em 10 março 2008.

KIERAN, Matthew. “Artistic Character, Creativity, and the Appraisal of Conceptual Art”. In: GOLDIE, Peter e Elisabeth Schellekens (orgs.). *Philosophy and Conceptual Art*. New York: Oxford University Press, 2007.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna*. Trad. de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KOSUTH, Joseph. “Art after philosophy”. In: ALBERRO, Alexander e Blake Stimson (orgs.). *Conceptual Art – a Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

_____. “Intenções”. In: ALBERRO, Alexander e Blake Stimson (orgs.). *Conceptual Art – a Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

LAMARQUE, Peter. “On Perceiving Conceptual Art”. In: GOLDIE, Peter e Elisabeth Schellekens (orgs.). *Philosophy and Conceptual Art*. New York: Oxford University Press, 2007.

LEWITT, Sol. “Paragraphs on Conceptual Art”. In: ALBERRO, Alexander e Blake Stimson (orgs.). *Conceptual Art – a Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

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

LIPPARD, Lucy e John Chandler. "The Dematerialization of Art". In: ALBERRO, Alexander e Blake Stimson (orgs.). *Conceptual Art – a Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

MARZONA, Daniel e GROSENICK, Uta (orgs.). *Art Conceptuel*. Paris: Taschen, 2006.

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

MORGAN, Robert C. e Donald Kuspit (orgs.). *Art into Ideas: Essays on Conceptual Art (Contemporary Artists and their Critics)*. Cambridge University Press, 1996.

MORLEY, Simon. *Writing on the Wall – Word and Image in Modern Art*. Londres: Thames and Hudson, 2003.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ROUGE, Isabelle de Maison. *L'Art contemporain*. Collection Idées Reçues. Paris: Le Cavalier Bleu, 2006.

SMITH, Roberta. "Arte Conceitual". In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

SOLOMON, Alan. "A Nova Arte". In: BATTCOCK, Gregory (org.) *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 240.

STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

STEINBERG, Leo. "A arte contemporânea e a situação do seu público". In: BATTCOCK,

Gregory (org.) *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

STIMSON, Blake. "The Promise of Conceptual Art". In: ALBERRO, Alexander e Blake Stimson (orgs.). *Conceptual Art – a Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

STILES, Kristine e SELZ, Peter (orgs.). *Theories and Documents of Contemporary Art – A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*. 1ª ed; Ed. bilíngüe, Trad. de Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Editora 34, 1998.

WALTON, Kendal. "Categories of Art". In: Lamarque and Olsen (orgs.), *Aesthetics and the Philosophy of Art*, pp. 142-157.

WARBURTON, Nigel. *The Art Question*. Londres: Routledge, 2003.

WEINER, Lawrence. *Statements* (October 12, 1969). Em http://ubu.com/papers/weiner_statements.html.

WILSON, Ian. *Interview* (1969). *Citações e referências de documentos eletrônicos*. Disponível em http://www.ubu.com/papers/wilson_statements.html. Acesso em 10 março 2008.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Coleção Pensamento Humano. Trad. de Marcos G. Montagnoli. Petrópolis: Vozes, 2005.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2002.

YENAWINE, Philip. *How to Look at Modern Art*. Nova York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers: 1991.

Website do SFMOMA. Entrevista com Robert Rauschenberg. *Citações e referências de documentos eletrônicos*. Disponível em: <http://www.sfmoma.org/msoma/artworks/93.html>. Acesso em 10 março 2008.