

# Joseph Kosuth

## *A arte depois da filosofia*

### Parte I

*O fato de que recentemente se tornou de bom-tom para os próprios físicos demonstrar simpatia com relação à religião ... marca a falta de confiança dos físicos na validade de suas hipóteses, o que é uma reação, por parte deles, ao dogmatismo anti-religioso dos cientistas do século XIX, e uma consequência natural da crise de pensamento pela qual a física acaba de passar. A.J. AYER*

*... Uma vez que alguém tenha entendido o Tractatus, não haverá nenhuma tentação para que essa pessoa se ocupe mais com a filosofia, que não é nem empírica como a ciência, nem tautológica como a matemática; essa pessoa vai, como Wittgenstein em 1918, abandonar a filosofia, que, como é tradicionalmente entendida, está enraizada na confusão. J.O. URMSOM*

**A** filosofia tradicional, quase por definição, ocupou-se com o *não-dito*. A focalização quase exclusiva no *dito*, por parte dos filósofos analíticos da linguagem no século XIX, está ligada à alegação compartilhada por eles de que o *não-dito* é *não dito* porque é *indizível*. A filosofia hegeliana fez sentido no século XIX e deve ter sido um alívio para um século que estava apenas

### Joseph Kosuth

*[Toledo, 1945]*

Joseph Kosuth é um proeminente artista da tendência conceitual, aberta por Henry Flynt, músico e matemático que em 1963 publicou seu ensaio “Concept Art”, na famosa coletânea *An Anthology* (organizada por La Monte Young). Para Flynt, assim como o som constitui o material da música, a linguagem instaura o sentido das artes visuais. Em fins dos anos 70, é Sol LeWitt quem publica seus “Parágrafos...” e “Sentenças sobre arte conceitual” (ver p.176 e 205). Mel Bochner, Dan Graham e Kosuth seriam outros importantes artistas a interessar-se pela relação entre arte e linguagem, assim como o grupo Art&Language, que terá em comum com Kosuth o fato de assumir o texto teórico como trabalho de arte.

Kosuth estudou no Instituto de Arte de Cleveland e depois na Escola de Artes Visuais. Em 1967, fundou o Museum of Normal Art, onde realizou sua primeira

exposição individual. No início dos anos 70, colaborou com várias edições de artistas, como a revista e o jornal *Avalanche*, sendo editor das publicações *Art-Language* e *The Fox*, “uma publicação da Fundação Art&Language”.

“Art after philosophy”, cuja versão integral apresentamos, é um verdadeiro manifesto que define a natureza tautológica da condição artística, onde se ressalta a responsabilidade de cada artista pela leitura de seu próprio trabalho. Os escritos de Kosuth estão reunidos em *Art after Philosophy and after. Collected Writings* (Cambridge/Londres, MIT Press, 1991).

**“Art after philosophy”** Ensaio em três partes, publicado em *Studio International* 178, n.915 (out 1969); n.916 (nov 1969) e n.917 (dez 1969). O primeiro número da revista *Malasartes* (Rio de Janeiro, set/out/nov 1975), editada por artistas e críticos, traz uma versão deste ensaio.

começando a superar Hume, o Iluminismo, e Kant.<sup>1</sup> A filosofia de Hegel também era capaz de dar pretexto para uma defesa de crenças religiosas, providenciando uma alternativa para a mecânica newtoniana e se encaixando no crescimento da história como uma disciplina, além de aceitar a biologia darwinista.<sup>2</sup> Hegel parecia oferecer uma solução aceitável para o conflito entre a teologia e a ciência.

O resultado da influência de Hegel foi que os filósofos contemporâneos, em sua grande maioria, são na realidade pouco mais do que *historiadores* da filosofia, Bibliotecários da Verdade, por assim dizer. Começamos a ficar com a impressão de que não há “nada mais para ser dito”. E certamente, se compreendemos as implicações do pensamento de Wittgenstein, e do pensamento influenciado por ele ou que o seguiu, a filosofia “continental” não precisa ser considerada seriamente aqui.<sup>3</sup>

Existe uma razão para a “irrealidade” da filosofia na nossa época? Talvez isso possa ser respondido observando a diferença entre a nossa época e os séculos precedentes. No passado, as conclusões do homem acerca do mundo eram baseadas na informação que ele tinha sobre o mundo — se não especificamente, como os empiristas, de maneira genérica, como os racionalistas. Com frequência a proximidade entre a filosofia e a ciência era tão

<sup>3</sup> Refiro-me com isso ao existencialismo e à fenomenologia. Mesmo Merleau-Ponty, com sua posição intermediária entre o empirismo e o racionalismo, não foi capaz de expressar a sua filosofia sem o uso de palavras (portanto usando conceitos); e seguindo esse caminho, como alguém pode discutir a experiência sem distinções nítidas entre nós e o mundo?

grande, que cientistas e filósofos eram uma mesma pessoa. De fato, desde a época de Tales, Epicuro, Heráclito e Aristóteles, até Descartes e Leibniz, “os grandes nomes na filosofia também eram, muitas vezes, os grandes nomes nas ciências”.<sup>3</sup>

Não é preciso provar aqui o fato de que o mundo, como é percebido pela ciência do século XX, tem uma diferença muito maior em relação ao mundo do século precedente. Será possível, então, que com efeito o homem tenha aprendido tanto, e que a sua “inteligência” seja tanta, que ele não pode *acreditar* no raciocínio da filosofia tradicional? Será possível, talvez, que ele saiba demais acerca do mundo para chegar àqueles *tipos* de conclusões? Como sir James Jeans declarou:

Quando a filosofia se valeu dos resultados da ciência, não foi tomando emprestada a descrição matemática abstrata do padrão dos eventos, mas sim a descrição pictórica, em voga então, desse padrão; portanto ela não se apropriou de certo conhecimento, mas de conjecturas. Essas conjecturas muitas vezes serviam muito bem para o mundo de medidas humanas, mas não, como sabemos, para esses processos derradeiros da natureza que controlam os acontecimentos do mundo de medidas humanas e nos trazem para mais perto da verdadeira natureza da realidade.

Ele continua:

Uma conseqüência disso é que as discussões filosóficas tradicionais acerca de muitos problemas, tais como a causalidade e o livre-arbítrio ou o materialismo ou o mentalismo, são baseadas em uma interpretação do padrão de eventos que não é mais sustentável. A base científica dessas discussões mais antigas acabou por desaparecer, e com o seu desaparecimento foram-se todos os argumentos...<sup>4</sup>

O século XX trouxe à tona uma época que poderia ser chamada “o fim da filosofia e o começo da arte”. Não afirmo isso de maneira estrita, claro, mas sim como uma “tendência” da situação. Certamente a filosofia da linguagem pode ser considerada herdeira do empirismo, mas é uma filosofia de uma só marcha. E certamente existe uma “condição artística” para a arte que precedeu Duchamp, mas as suas outras funções

---

\* A tarefa que tal filosofia assumiu é a única “função” que ela poderia realizar sem fazer afirmações filosóficas.

ou razões-de-ser são tão pronunciadas, e a sua habilidade de funcionar claramente como arte limita a sua condição artística tão drasticamente, que ela é apenas minimamente arte.\* Não há, em nenhum sentido mecânico, uma conexão entre o “fim” da filosofia e o “começo” da arte, mas não considero que essa ocorrência seja uma total coincidência. Embora as mesmas razões possam ser responsáveis por ambas as ocorrências, a conexão é estabelecida por mim. Trago tudo isso à tona para analisar a função da arte e, subseqüentemente, a sua viabilidade. E faço isso para permitir que outros entendam os argumentos da minha arte e, por extensão, os de outros artistas, como também para fornecer um entendimento mais claro do termo “Arte Conceitual”.\*\*

## A função da arte

*A principal qualificação para a posição inferior da pintura é a de que os avanços na arte nem sempre são avanços formais.* DONALD JUDD [1963]

*A metade ou mais da metade dos melhores trabalhos novos nos últimos anos não foram nem pintura nem escultura.* DONALD JUDD [1965]

*Tudo que a escultura tem, meu trabalho não tem.* DONALD JUDD [1967]

*A idéia se torna uma máquina que faz a arte.* SOL LEWITT [1967]

*A única coisa a ser dita sobre a arte é que ela é uma coisa. A arte é arte-como-arte e todo o resto é todo o resto. A arte como arte não é nada além de arte. A arte não é o que não é arte.* AD REINHARDT [1963]

*O significado é o uso.* WITTGENSTEIN

*Uma abordagem mais funcional no estudo de conceitos tendeu a substituir o método de introspecção. Em vez de tentar compreender ou descrever conceitos nus, por assim dizer, o psicólogo investiga de que maneira eles funcionam como ingredientes em crenças e julgamentos.* IRVING M. COPI

*O significado é sempre uma pressuposição da função.* T. SEGERSTED

---

\* Isso é tematizado na seção seguinte.

\*\* Gostaria de esclarecer, entretanto, que não tenho a intenção de falar em nome de mais ninguém. Cheguei a essas conclusões sozinho, e de fato foi a partir desse pensamento que a minha arte desde 1966 (senão antes) evoluiu. Só recentemente percebi, depois de encontrar Terry Atkinson, que ele e Michael Baldwin compartilham de opiniões similares, embora certamente não idênticas às minhas.

*... o tema das investigações conceituais é o significado de certas palavras e expressões — e não as coisas e estados dos próprios casos sobre os quais falamos, ao usar aquelas palavras e expressões. G.H. VON WRIGHT*

*O pensamento é radicalmente metafórico. A ligação por analogia é a sua lei ou princípio constituinte, seu nexos causal, já que o significado só surge através do contexto causal pelo qual um signo responde por (toma o lugar de) uma instância de certa espécie. Pensar em alguma coisa é tomá-la como de uma espécie (como tal e tal), e esse “como” traz à tona (abertamente ou de modo disfarçado) a analogia, o paralelo, o gancho metafórico, ou campo, ou ligação, ou impulso, pelo qual a mente toma posse. Ela não toma posse se não há nada para ela captar, pois o seu pensamento é a rede lançada, a atração de semelhantes. I.A. RICHARDS*

Nessa seção vou discutir a separação entre a estética e a arte; considerar brevemente a arte formalista (porque ela é um dos principais proponentes da idéia de estética como arte), e afirmar que a arte é análoga a uma proposição analítica, e que a existência da arte como uma tautologia é o que permite à arte permanecer “indiferente” com relação às conjecturas filosóficas.

É necessário separar a estética da arte porque a estética lida com opiniões sobre a percepção do mundo em geral. No passado, um dos dois destaques da função da arte era seu valor como decoração. Assim, qualquer ramo da filosofia que lidasse com a “beleza”, e portanto com o “gosto”, era inevitavelmente obrigado a discutir também a arte. A partir desse “hábito” surgiu a noção de que havia uma conexão conceitual entre a arte e a estética, o que não é verdade. Essa idéia, até recentemente nunca havia entrado em conflito de maneira drástica com as considerações artísticas, até recentemente, não só porque as características morfológicas da arte perpetuavam a continuidade desse erro, mas também porque as aparentes “funções” da arte (representar temas religiosos, retratar aristocratas, detalhar arquitetura etc.) usavam a arte para encobrir a arte.

Quando objetos são apresentados no contexto da arte (e até recentemente os objetos eram sempre usados), eles são passíveis de considerações estéticas assim como quaisquer objetos no mundo, e uma consideração estética de um objeto existente no reino da arte significa que a existência do objeto, ou o funcionamento em um contexto de arte, é irrelevante para o juízo estético.

A relação da estética com a arte não é diferente da relação da estética com a arquitetura, em que a arquitetura tem uma *função* muito específi-

ca, e o valor de seu projeto, o quanto ele é “bom”, está relacionado *primordialmente* ao desempenho de sua função. Portanto, juízos acerca de sua aparência correspondem ao gosto, e nós podemos ver que, ao longo da história, diferentes exemplos de arquitetura são louvados em períodos de tempo diferentes, dependendo da estética de cada uma das épocas em particular. O pensamento estético chegou até mesmo a fazer de exemplos de arquitetura, de modo algum relacionados à “arte”, obras de arte em si mesmas (como as pirâmides do Egito).

De fato as considerações estéticas são *sempre* alheias à função ou à “razão de ser” de um objeto. A não ser, é claro, que a “razão de ser” de um objeto seja estritamente estética. Um exemplo de objeto puramente estético é um objeto decorativo, uma vez que a função primordial da decoração é “acrescentar algo de modo a tornar mais atrativo; adornar; ornamentar”,<sup>5</sup> e isso se relaciona diretamente com o gosto. O que nos leva diretamente à arte e à crítica “formalistas”.<sup>\*</sup> A arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração e, a rigor, seria possível afirmar de maneira razoável que a 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 do gosto. Por trás de cada uma de suas decisões há um juízo estético, sendo que esses juízos refletem o seu gosto. E o que o seu gosto reflete? O período em que ele cresceu como crítico, o período “real” para ele: os anos 50.<sup>\*\*</sup> Dadas as suas teorias (se elas chegam a ter alguma lógica), como seria possível dar conta de seu desinteresse por Frank Stella, Ad Reinhardt e outros que seriam aplicáveis a seu esquema histórico? Será que isso acontece porque ele é “... basicamente antipático a campos das experiências pessoais”?<sup>6</sup> Ou, em outras palavras, o trabalho deles não agrada o seu gosto?

---

<sup>\*</sup> O nível conceitual do trabalho de Kenneth Noland, Jules Olitski, Morris Louis, Ron Davis, Anthony Caro, John Hoyland, Dan Christensen et al. é tão sombriamente baixo, que qualquer um ali é apoiado pelos críticos que o promovem. Isso é visto depois.

<sup>\*\*</sup> As razões de Michael Fried para usar a argumentação de Greenberg refletem seus antecedentes (e os de muitos outros críticos formalistas) como um “*scholar*”, mas suspeito que se deva ainda mais a seu desejo de trazer os seus estudos eruditos para o mundo moderno. É possível simpatizar facilmente com seu desejo de conectar, digamos, Tiepolo com Jules Olitski. Não se deveria esquecer, entretanto, que um historiador ama a história mais do que qualquer outra coisa, mesmo a arte.

Entretanto, na *tabula rasa* filosófica da arte, “se alguém chama de arte”, como diz Don Judd, “é arte”. Por isso, a atividade formalista da pintura e da escultura pode ter o privilégio de uma “condição artística”, mas só em virtude de sua apresentação, nos termos de sua idéia de arte (ou seja, uma tela de forma retangular esticada sobre suportes de madeira e manchada com tais e tais cores, usando tais e tais formas, oferecendo tais e tais experiências visuais etc.). Observando a arte contemporânea sob essa ótica, percebe-se o mínimo esforço criativo por parte dos artistas formalistas, especificamente, e por parte de todos os pintores e escultores, de modo geral.

Isso nos leva à percepção de que a arte e a crítica formalistas aceitam como uma definição da arte algo que existe somente com bases morfológicas. Embora uma vasta quantidade de objetos ou imagens de aspecto similar (ou então objetos ou imagens relacionados visualmente) possa parecer estar relacionados (ou conectados) por causa de uma similaridade de “leituras” visuais/experimentais, não se pode reivindicar uma relação artística ou conceitual.

É óbvio, então, que a confiança da crítica formalista na morfologia se alinha necessariamente com uma inclinação para a morfologia da arte tradicional. E, nesse sentido, tal crítica não está relacionada a um “método científico” ou a qualquer tipo de empirismo (como Michael Fried, com suas descrições detalhadas de pinturas e outras parafernálias “eruditas”, gostaria que acreditássemos). A crítica formalista não passa de uma análise dos atributos físicos de certos objetos em particular, que por acaso existem em um contexto morfológico. Mas isso não acrescenta nenhum conhecimento (ou fato) à nossa compreensão da natureza ou da função da arte. Também não leva em consideração se os objetos analisados chegam ou não a ser trabalhos de arte, já que os críticos formalistas sempre deixam de lado o elemento conceitual em trabalhos de arte. O motivo exato pelo qual eles não fazem comentários acerca do elemento conceitual nos trabalhos de arte é, justamente, que a arte formalista se torna arte apenas em virtude de sua semelhança em relação a trabalhos de arte anteriores. É uma arte insensata. Ou, pelo modo sucinto com que Lucy Lippard descreveu as pinturas de Jules Olitski: “Elas são *Musak* visual.”<sup>7</sup>

Os críticos formalistas, assim como os artistas formalistas, não questionam a natureza da arte. No entanto, como eu disse em outro lugar:

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 pintura (ou a escultura), ele está aceitando a tradição que a acompanha. Isso porque a 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. Nesse caso se aceita a natureza da arte como sendo a tradição européia de uma dicotomia pintura-escultura.<sup>8</sup>

A objeção mais forte que se pode fazer contra uma justificação morfológica para a arte tradicional é que as noções morfológicas da arte incorporam um conceito *a priori*, subentendido, das possibilidades da arte. Mas tal conceito *a priori* da natureza da arte (como sendo separado das proposições de arte analiticamente enquadradas ou “trabalho”, que discutirei mais tarde) torna de fato, *a priori*, impossível questionar a natureza da arte. E esse questionamento da natureza da arte é um conceito muito importante na compreensão da função da arte.

A função da arte, como questão, foi proposta pela primeira vez por Marcel Duchamp. Realmente é a Marcel Duchamp que podemos creditar o fato de ter dado à arte a sua identidade própria. (Decerto se pode enxergar uma tendência em direção a essa auto-identificação da arte começando com Manet e Cézanne, até chegar ao cubismo,<sup>7</sup> mas as obras deles são tímidas e ambíguas em comparação com as de Duchamp.) A arte “moderna” e as obras anteriores pareciam conectadas em virtude de sua morfologia. Outra maneira de expressar isso seria afirmando que a “linguagem” da arte permaneceu a mesma, mas estava dizendo coisas novas. O evento que tornou concebível a percepção de que se podia “falar outra linguagem” e ainda assim fazer sentido na arte foi o primeiro *readymade não-assistido* de Duchamp. Com o *readymade não-assistido*, a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança — de “aparência” para “concepção” — foi o começo da arte “moderna” e o começo da arte “Conceitual”. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente.

---

<sup>7</sup> Como Terry Atkinson apontou em sua introdução para *Art-Language* 1, n.1, os cubistas nunca questionaram se a arte tinha características morfológicas, mais *quais* eram aceitáveis na *pintura*.

O “valor” de determinados artistas depois de Duchamp pode ser medido de acordo com o quanto eles questionaram a natureza da arte; o que é um outro modo de dizer “o que eles *acrescentaram* à concepção da arte” ou o que não existia antes deles. Os artistas questionam a natureza da arte apresentando novas proposições quanto à natureza da arte. E para fazer isso não se pode dar importância à “linguagem” legada pela arte tradicional, uma vez que essa atividade é baseada na suposição de que só existe uma maneira de enquadrar proposições artísticas. Mas a própria matéria da arte de fato está relacionada a “criar” novas proposições.

Sempre se levanta a questão — particularmente em referência a Duchamp — de que todos os objetos de arte (tais como os *readymades*, é claro, mas toda arte está implicada nisso) são julgados, passados alguns anos, como *objets d’art* e as *intenções* do artista se tornam irrelevantes. Tal argumento é um caso de uma noção preconcebida de arte que está coordenando fatos não necessariamente relacionados. O ponto em questão é o seguinte: estéticas, conforme apontamos, são conceitualmente irrelevantes para a arte. Portanto, qualquer coisa física pode se tornar *objet d’art*, quer dizer, pode ser considerada de bom gosto, esteticamente agradável etc. Mas isso não tem nenhuma influência sobre a aplicação do objeto a um contexto artístico; ou seja, sobre o seu *funcionamento* em um contexto artístico. (Por exemplo, se um colecionador pega um quadro, encaixa nele pernas e passa a usá-lo como mesa de jantar, trata-se de um ato que não tem relação com a arte ou o artista, porque, *como arte*, essa não era a *intenção* do artista.)

E o que permanece verdade em relação à obra de Duchamp também se aplica à maioria da arte posterior a ele. Em outras palavras, o valor do cubismo é a sua idéia no domínio da arte, não as qualidades físicas ou visuais observadas em uma pintura específica, nem a particularização de certas cores ou formas. Pois essas cores e formas constituem a “linguagem” da arte, não o que ela significa conceitualmente como arte. Olhar *agora* com respeito uma “obra-prima” cubista como arte é absurdo, do ponto de vista conceitual, no que diz respeito à arte. (Aquela informação visual que era única na linguagem do cubismo agora foi absorvida genericamente e tem muito a ver com o modo como se lida com uma pintura “lingüisticamente”. [Por exemplo, o que uma pintura cubista significava do ponto de vista experimental e conceitual para, digamos, Gertrude Stein, vai além da

nossa especulação, porque a mesma pintura “significava”, naquela época, algo diferente do que significa agora.]) O “valor” que uma pintura cubista original tem agora não difere, em muitos aspectos, do valor de um manuscrito original de Lord Byron, ou de *The Spirit of St. Louis*, como é visto na Smithsonian Institution. (De fato, os museus preenchem a mesma função da Smithsonian Institution — por que outro motivo o Jeu de Paume, uma ala do Louvre, iria exibir as palhetas de Cézanne e Van Gogh tão orgulhosamente como exibe suas pinturas?) Obras de arte atuais são pouco mais do que curiosidades históricas. No que diz respeito à *arte*, as pinturas de Van Gogh não valem mais do que a sua palheta. Em ambos os casos, trata-se de “itens de colecionador”.

A arte “sobrevive” influenciando outra arte, e não como o resíduo físico das idéias de um artista. A razão pela qual diferentes artistas do passado são “trazidos à vida” novamente é que algum aspecto de sua obra se torna “utilizável” por artistas vivos. Parece que não se reconhece o fato de não haver nenhuma “verdade” a respeito do que é arte.

Qual é a função da arte, ou a natureza da arte? Se dermos seguimento à nossa analogia das formas que a arte assume como sendo a *linguagem* da arte, é possível perceber que uma obra de arte é um tipo de *proposição* apresentada dentro do contexto da arte, como um comentário sobre arte. Podemos ir mais longe e analisar os tipos de “proposições”.

A avaliação de A.J. Ayer da distinção de Kant entre analítico e sintético é útil para nós aqui: “Uma proposição é analítica quando a sua validade depende unicamente das definições dos símbolos que ela contém, e sintética quando a sua validade é determinada pelos fatos da experiência.”<sup>9</sup> A analogia que vou tentar fazer é entre a condição da arte e a condição da proposição analítica. Pelo fato de não ser possível acreditar nelas como mais nada, e de que parecem ser sobre nada (além de arte), as formas de arte, que afinal se referem claramente apenas à arte, foram as formas mais próximas das proposições analíticas.

Trabalhos de arte são proposições analíticas. Isto é, se vistos dentro de seu contexto — como arte — eles não fornecem nenhuma informação so-

---

<sup>9</sup> Quando alguém “compra” um Flavin, não está comprando um espetáculo de luzes, pois se estivesse poderia apenas ir a uma loja e comprar os produtos por muito menos. Não está “comprando” nada. Está subsidiando a atividade de Flavin como artista.

bre algum fato. Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma *definição* da arte. Portanto, o fato de ele ser arte é uma verdade *a priori* (foi isso o que Judd quis dizer quando declarou que “se alguém chama isso de arte, é arte”).

De fato é quase impossível discutir a arte em termos gerais sem falar em tautologias — pois tentar “captar” a arte por meio de qualquer outro “instrumento” é meramente focalizar outro aspecto ou qualidade da proposição que, normalmente, é irrelevante para a “condição artística” da obra de arte. Começamos a perceber que a “condição artística” da arte constitui um estado conceitual. O fato de que as formas lingüísticas em que o artista enquadra suas proposições são com frequência linguagens ou códigos “privados” é uma consequência inevitável da liberdade do artista de restrições morfológicas; e deriva-se disso o fato de que é preciso ter familiaridade com a arte contemporânea para apreciá-la e entendê-la. Do mesmo modo, entende-se por que o “homem da rua” é intolerante em relação à arte artística [*artistic art*] e sempre reivindica a arte em uma “linguagem” tradicional. (E se entende por que a arte formalista “vende como pão quente”). Só na pintura e na escultura todos os artistas falaram a mesma linguagem. O que é chamado de “*Novelty Art*” pelos formalistas é, com frequência, a tentativa de encontrar novas linguagens, embora uma nova linguagem não implique necessariamente a concepção de novas proposições: por exemplo, a arte cinética e eletrônica.

Uma outra maneira de exprimir, em relação à arte, o que Ayer afirmou sobre o método analítico no contexto da linguagem seria a seguinte: a validade das proposições artísticas não é dependente de qualquer pressuposição empírica, muito menos de qualquer pressuposição estética acerca da natureza das coisas. Pois o artista, como um analista, não se preocupa diretamente com as propriedades físicas das coisas. Ele se preocupa apenas com o modo 1) como a arte é capaz de desenvolver-se conceitualmente e 2) como as suas proposições são capazes de seguir logicamente esse desenvolvimento.<sup>10</sup> Em outras palavras, as proposições da arte não são factuais, mas lingüísticas, em seu *caráter* — isto é, elas não descrevem o comportamento de objetos físicos nem mesmo mentais; elas expressam definições de arte, ou então as consequências formais das definições de arte. Assim,

podemos dizer que a arte opera dentro de uma lógica. Pois veremos que a marca característica de uma investigação puramente lógica é que ela se ocupa com as conseqüências formais de nossas definições (de arte) e não com questões relacionadas a fatos empíricos.<sup>11</sup>

Para repetir, o que a arte tem em comum com a lógica e a matemática é que ela é uma tautologia; i.e., a “idéia de arte” (ou o “trabalho de arte”) e a arte são o mesmo e podem ser apreciadas como arte sem que se saia do contexto da arte para a verificação.

Por outro lado, vamos considerar por que a arte não pode ser (ou tem dificuldades com a suas tentativas de ser) uma proposição sintética. Ou, isso quer dizer, quando a verdade ou falsidade de sua asserção é verificável em bases empíricas. Ayer afirma:

O critério pelo qual determinamos a validade de uma proposição *a priori* ou analítica não é suficiente para determinar a validade de uma proposição empírica ou sintética. Pois é característico das proposições empíricas que a sua validade não seja puramente formal. Dizer que uma proposição geométrica é falsa, ou que um sistema de proposições geométricas é falso, é dizer que ele é autocontraditório. Mas uma proposição empírica, ou um sistema de proposições empíricas, pode ser livre de contradições e mesmo assim ser falso. Ele é considerado falso não porque é imperfeito formalmente, mas porque falha em satisfazer algum critério material.<sup>12</sup>

A irrealidade da arte “realista” se deve à sua estruturação como uma proposição artística em termos sintéticos: sofre-se sempre a tentação de “verificar” a proposição empiricamente. O estado sintético do realismo não leva a um movimento circular de volta a um diálogo com a estrutura mais ampla de questões acerca da natureza da *arte* (como faz a obra de Malevitch, Mondrian, Pollock, Reinhardt, o período inicial de Rauschenberg, Johns, Lichtenstein, Warhol, Andre, Judd, Flavin, LeWitt, Morris e outros), mas lança para fora da “órbita” da arte, para o “espaço infinito” da condição humana.

O expressionismo puro, continuando a usar os termos de Ayer, poderia ser considerado da seguinte maneira: “Uma sentença que consistisse em símbolos demonstrativos não iria expressar uma proposição genuína. Seria uma mera ejaculação, não caracterizando de modo algum aquilo a que supostamente se referiria.” Obras expressionistas costumam ser tais

“ejaculações” apresentadas na linguagem morfológica da arte tradicional. Se Pollock é importante, isso acontece porque ele pintou em telas soltas no chão, dispostas horizontalmente. O que *não é* importante é que posteriormente ele tenha esticado essas telas de *drippings* e as pendurado na parede. (Em outras palavras, o que é importante na arte é o que alguém *traz* para ela, não a sua adoção do que já existia previamente.) O que é ainda menos importante para a arte são as noções de Pollock de “auto-expressão” [*self-expression*], porque esses *tipos* de significados subjetivos são inúteis para qualquer outro que não aqueles envolvidos pessoalmente com ele. E a sua qualidade “específica” os põe fora do contexto da arte.

“Eu não faço arte”, diz Richard Serra, “estou empenhado em uma atividade; se alguém quiser chamá-la de arte, é problema seu, mas não cabe a mim decidir isso. Essas coisas todas são consideradas depois.” Serra está muito consciente das implicações de sua obra. Se Serra de fato está apenas “considerando o que o chumbo faz” (do ponto de vista gravitacional, molecular etc.), por que *qualquer um* pensaria nisso como arte? Se ele não assume a responsabilidade de que aquilo é arte, quem pode, ou deveria, assumir? O seu trabalho certamente parece ser verificável empiricamente: o chumbo pode realizar muitas atividades físicas e ser usado para elas. Por si só, esse fato não faz nada além de nos levar a um diálogo sobre a natureza da arte. Em certo sentido, então, Serra é um primitivo. Ele não tem nenhuma idéia sobre a arte. Como é então que nós temos conhecimento sobre a “sua atividade”? Porque ele nos contou que se tratava de arte por meio de suas ações *depois* que “sua atividade” aconteceu. Ou seja, pelo fato de que ele está em várias galerias, põe o resíduo físico de sua atividade em museus (e o vende a colecionadores de arte — mas, como observamos, colecionadores são irrelevantes para a “condição de arte” de uma obra). O fato de ele negar que seu trabalho é arte mas representar o artista é mais do que um simples paradoxo. Serra sente secretamente que a “atividade” é alcançada empiricamente. Então, como Ayer afirmou: “Não existe nenhuma proposição empírica absolutamente certa. São apenas as tautologias que estão certas. Questões empíricas são todas hipóteses, que podem ser confirmadas ou desacreditadas na experiência sensível atual. E as proposições nas quais gravamos as observações que verificam essas hipóteses são, elas mesmas, hipóteses sujeitas ao teste de novas experiências sensíveis. Portanto não existe nenhuma proposição final.”<sup>13</sup>

O que se encontra em toda parte nos escritos de Ad Reinhardt é essa tese muito similar da “arte-como-arte”, e de que “a arte está sempre morta, e uma arte ‘viva’ é uma decepção”.<sup>14</sup> Reinhardt tinha uma idéia muito clara acerca da natureza da arte, e a sua importância está longe de ser reconhecida.

Formas de arte que podem ser consideradas proposições sintéticas são verificáveis pelo mundo; isso significa que para entender essas proposições é preciso abandonar a estrutura de aspecto tautológico da arte e considerar informações “de fora”. Mas, para considerar isso como arte, é necessário ignorar essas mesmas informações de fora, porque a informação de fora (qualidades experimentais, para mencionar) tem o seu próprio valor intrínseco. E para compreender esse valor não é preciso um estado de “condição artística”.

A partir disso, é fácil perceber que a viabilidade da arte não está conectada à apresentação de uma experiência de tipo visual (ou de outro tipo). Não é improvável que essa tenha sido uma das funções mais estranhas à arte nos séculos precedentes. Afinal, mesmo no século XIX o homem vivia em um ambiente visual bastante padronizado. Ou seja, normalmente o ambiente era previsível em relação àquilo com que o homem iria entrar em contato dia após dia. Seu ambiente visual, na parte do mundo em que ele vivia, era bastante consistente. Na nossa época, temos um ambiente drasticamente mais rico com relação à experiência. Uma pessoa pode voar em torno da Terra em uma questão de horas ou dias, não meses. Temos o cinema, a televisão a cores, assim como o espetáculo fabricado de luzes de Las Vegas, ou os arranha-céus de Nova York. O mundo todo está aí para ser visto, e o mundo todo pode assistir de suas salas de estar ao homem andando na lua. Certamente não se pode esperar que a arte, ou os objetos de pintura e escultura possam competir com isso em termos de experiência?

A noção de “uso” é relevante para a arte e para a sua “linguagem”. Recentemente, a forma da caixa ou do cubo foi usada muitas vezes no contexto da arte. (Tome-se como exemplo o seu uso por Judd, Morris, LeWitt, Bladen, Smith, Bell e MacCracken — para não falar da quantidade de caixas e cubos que vieram depois.) A diferença entre todos os vários usos da forma da caixa ou do cubo está diretamente relacionada às diferenças nas intenções dos artistas. Além disso, como se vê particularmente no trabalho de Judd, o uso da forma da caixa ou do cubo ilustra muito bem a nossa alegação anterior de que um objeto só é arte quando posto no contexto da arte.

Alguns poucos exemplos vão apontar isso. Seria possível afirmar que, se uma das formas de caixa de Judd fosse vista cheia de entulhos, posta em um cenário industrial, ou apenas vista na rua, em uma esquina, não seria identificada com arte. A consequência é que entender e considerar essa forma como uma obra de arte é necessariamente um *a priori* em relação à sua observação, a fim de vê-la como obra de arte. A informação antecipada acerca do conceito de arte e acerca dos conceitos de um artista é necessária para a apreciação e o entendimento da arte contemporânea. Qualquer um e todos os atributos físicos (qualidades) das obras contemporâneas, se considerados separada e/ou especificamente, são irrelevantes para o conceito de arte. O conceito de arte (como disse Judd, embora não quisesse dizer nesse sentido) precisa ser considerado em sua totalidade. Considerar as partes de um conceito é, invariavelmente, considerar aspectos irrelevantes para a sua condição artística — ou como ler *partes* de uma definição.

Não é nenhuma surpresa o fato de que a arte com a morfologia menos fixada seja o exemplo a partir do qual deciframos a natureza do termo geral “arte”. Pois é mais provável encontrar resultados menos adaptados e previsíveis onde há um contexto existindo separadamente de sua morfologia e consistindo em sua função. Na possessão, pela arte moderna, de uma “linguagem” com a história mais curta, a plausibilidade do abandono dessa “linguagem” se torna mais possível. É compreensível, nesse caso, o fato de que a arte derivada da pintura e da escultura ocidentais seja a mais energética, questionadora (de sua natureza), e a que menos assume todas as questões gerais da “arte”. Em última análise, contudo, todas as artes têm apenas (nos termos de Wittgenstein) uma semelhança de família.

Entretanto as várias qualidades referentes a uma “condição artística”, que a poesia, o romance, o cinema, o teatro e por várias formas de música etc. possuem, constituem o aspecto mais confiável para a função da arte, como foi definida aqui.

O declínio da poesia não se relaciona à metafísica subentendida no uso da linguagem “comum” como uma linguagem artística? Em Nova York, os últimos palcos decadentes da poesia podem ser vistos no movimento, feito

---

\* É o uso da linguagem comum pela poesia para tentar *dizer o indizível* que é problemático, não qualquer problema inerente ao uso da linguagem no contexto da arte.

recentemente por poetas “concretos”, em direção ao uso de objetos e do teatro reais.\* Será que eles sentem a irrealidade de sua forma de arte?

Vemos agora que os axiomas de uma geometria são simples definições, e que os teoremas de uma geometria são simplesmente as conseqüências lógicas dessas definições. Uma geometria não diz respeito, em si mesma, ao espaço físico; em si mesma, não pode ser considerada “dizendo respeito” a algo. Mas podemos usar uma geometria para argumentar acerca do espaço físico. Isso quer dizer que uma vez que tenhamos dado aos axiomas uma interpretação física, podemos proceder com a aplicação dos teoremas aos objetos que satisfazem os axiomas. Se uma geometria pode ser aplicada ao mundo físico real [actual] ou não é uma questão empírica, que é externa ao escopo da própria geometria. Não há sentido algum, portanto, em perguntar qual das várias geometrias conhecidas por nós é falsa e qual é verdadeira. Na medida em que todas elas são livres de contradições, todas são verdadeiras. A proposição que afirma ser possível uma certa aplicação de uma geometria não é, por si própria, uma proposição dessa geometria. Tudo o que a própria geometria nos informa é que, se qualquer coisa puder ser considerada segundo as definições, também vai satisfazer os teoremas. Trata-se portanto de um sistema puramente lógico, e as suas proposições são puras proposições analíticas.<sup>15</sup>

Proponho então que aqui repousa a viabilidade da arte. Numa época em que a filosofia tradicional é irreal por causa de suas suposições, a habilidade da arte em existir vai depender não só de *não* executar um serviço — como entretenimento, experiência visual (ou de outro tipo) ou decoração —, o que é algo substituído facilmente pela cultura e tecnologia kitsch, mas também vai permanecer viável por *não* assumir uma postura filosófica; pois no caráter único da arte está a capacidade de permanecer alheia aos julgamentos filosóficos. É nesse contexto que a arte compartilha similaridades com a lógica, a matemática e também com a ciência. Mas enquanto os outros esforços são úteis, a arte não é. Na verdade, a arte existe apenas para seu próprio bem.

Nesse período [da história] do homem, depois da filosofia e da religião, a arte talvez possa ser um esforço capaz de preencher aquilo que outra época chamou de necessidades espirituais do homem. Ou então, outra maneira de dizê-lo seria afirmar que a arte lida por analogia com o estado de coisas “além

---

\* Ironicamente, muitos deles se autodenominam “poetas conceituais”. Uma grande parte desse trabalho é similar ao trabalho de Walter De Maria e isso não é uma coincidência; o trabalho realizado por De Maria funciona como um tipo de poesia “objeto”, e as suas intenções são muito poéticas: ele realmente quer que o seu trabalho mude a vida dos homens.

da física”, onde a filosofia tinha que fazer asserções. E a força da arte é que mesmo a sentença anterior é uma asserção, e não pode ser verificada pela arte. A única exigência da arte é com a arte. A arte é a definição da arte.

## Parte II

### Arte Conceitual e arte recente

*O desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse por fazê-las de novo, não por elas mesmas do modo como têm sido feitas por aqueles que desenvolveram as mais recentes e superiores versões. Um novo trabalho sempre envolve objeções ao velho, mas essas objeções só são verdadeiramente relevantes para o novo. São parte dele. Se o trabalho anterior é de primeira linha ele é completo.* DONALD JUDD [1965]

*A arte abstrata, ou arte não-pictórica, tem a mesma idade desse século, e embora seja mais especializada do que a arte precedente, é mais clara, mais completa e, como todo pensamento e conhecimento moderno, mais exigente em seu domínio de relações.* AD REINHARDT [1948]

*Na França há um velho ditado, “burro como um pintor”. O pintor era considerado burro, mas o poeta e o escritor eram considerados muito inteligentes. Eu queria ser inteligente. Eu tinha que ter a idéia de invenção. Não é nada fazer o que o seu pai fazia. Não é nada ser outro Cézanne. Em meu período visual há um pouco daquela burrice do pintor. Toda a minha obra no período anterior ao Nu era pintura visual. Então cheguei à idéia. Eu pensei que a formulação ideática era um modo de escapar das influências.* MARCEL DUCHAMP

*Para cada trabalho de arte que se torna algo físico há diversas variações que não se tornam.* SOL LEWITT

*A principal virtude das formas geométricas é que elas não são orgânicas, como todo o resto da arte é. Uma forma que não fosse nem geométrica nem orgânica seria uma grande descoberta.* DONALD JUDD [1967]

*A única coisa a dizer sobre a arte é que ela é sem fôlego, sem vida, sem morte, sem conteúdo, sem forma, sem espaço e sem tempo. Isso é sempre o fim da arte.* AD REINHARDT [1962]

Nota: A discussão na parte precedente faz mais do que apenas “justificar” a arte recente, chamada de “Conceitual”. Ela aponta, pelo que sinto, alguns dos pensamentos confusos que se desenvolveram a respeito da atividade na arte, tanto a arte do passado quanto — particularmente — a arte atual. Este artigo não tem a intenção de evidenciar um “movimento”. Mas, como um advogado (por meio de trabalhos de arte e da conversação) de um tipo

particular de arte mais bem descrito como “Conceitual”, eu me tornei cada vez mais preocupado com a aplicação quase arbitrária desse termo para um agrupamento de interesses artísticos — a muitos dos quais eu nunca gostaria de ser ligado, e logicamente não deveria ser.

A definição “mais pura” da Arte Conceitual seria a de que se trata de uma investigação sobre os fundamentos do conceito de “arte”, no sentido que ele acabou adquirindo. Como a maioria dos termos com significados bastante específicos aplicados genericamente, a “Arte Conceitual” é considerada freqüentemente uma *tendência*. Em certo sentido ela é evidentemente uma tendência, porque a “definição” de “Arte Conceitual” é muito próxima dos sentidos da própria arte.

Mas receio que a argumentação por trás da noção de tal tendência ainda esteja ligada à falácia das características morfológicas, como um conectivo entre atividades que na verdade são díspares. Nesse caso, trata-se de uma tentativa de detectar estilismo. Ao supor uma relação primordial de causa e efeito para “resultados finais”, essa crítica deixa de lado as intenções (conceitos) de um artista em particular, para lidar exclusivamente com seu “resultado final”. De fato, a maior parte da crítica lidou apenas com um aspecto muito superficial desse “resultado final”, que é a aparente “imaterialidade” ou similaridade “antiobjetiva” da maioria dos trabalhos de arte “conceituais”. Mas isso só pode ser importante se supomos que os objetos são necessários para a arte — ou, para dizer melhor, que eles têm uma relação definitiva com a arte. E nesse caso tal crítica estaria focalizando um aspecto negativo da arte.

Se alguém acompanhou meu pensamento (na Parte I), pode entender a minha afirmação de que os objetos são conceitualmente irrelevantes para a condição da arte. Isso não quer dizer que uma “investigação artística” em particular possa ou não empregar objetos, substâncias materiais etc. nos domínios de sua investigação. Certamente as investigações feitas por Bainbridge e Hurrell são exemplos excelentes de um tal uso.<sup>16</sup> Embora eu tenha proposto que toda arte acaba sendo conceitual, algumas obras recentes são claramente conceituais em sua intenção, enquanto outros exemplos de arte recente só estão relacionados à arte conceitual de uma maneira superficial. E, embora esse trabalho seja, na maioria dos casos, um avanço em relação às tendências formalistas ou

“antiformalistas” (Morris, Serra, Sonnier, Hesse e outros), não deveria ser considerado “Arte Conceitual” no sentido *mais puro* do termo.

Três artistas com os quais freqüentemente eu me associei (através dos projetos de Seth Siegelaub) — Douglas Huebler, Robert Barry e Lawrence Weiner — não estão preocupados, segundo penso, com a “Arte Conceitual” como foi definida previamente. Douglas Huebler, que estava na mostra “Primary structures”, no Jewish Museum (Nova York), usa uma forma de apresentação não-morfológica como-arte [*art-like*] (fotografias, mapas, correspondências) para responder a problemas icônicos, estruturais, da escultura diretamente relacionados a sua escultura em fórmica (que ele estava fazendo até 1968). Isso é indicado pelo artista na primeira frase do catálogo de sua mostra individual (que foi organizada por Seth Siegelaub e só existiu como um catálogo de documentação): “A existência de cada escultura é documentada por sua documentação.” Não é minha intenção apontar um aspecto *negativo* da obra, mas apenas mostrar que Huebler — que está com quarenta e poucos anos e portanto é bem mais velho do que a maioria dos artistas discutidos aqui — não tem tanto em comum com os propósitos das versões *mais puras* da “Arte Conceitual” como pareceria superficialmente.

Os outros — Robert Barry e Lawrence Weiner — viram o seu trabalho ser associado à “Arte Conceitual” quase por acidente. Barry, cuja pintura foi vista na mostra “Systemic painting” no Guggenheim Museum, tem em comum com Weiner o fato de que o “atalho” para a arte conceitual surgiu via decisões relacionadas a escolhas de materiais e processos artísticos. As pinturas pós-Newman/Reinhardt de Barry se “reduziram” (em material físico, não em “significado”), ao longo de um caminho, de pinturas de 5cm<sup>2</sup> a simples fios de arame entre dois pontos de arquitetura, a feixes de ondas de rádio, a gases inertes, e finalmente a “energia cerebral”. Assim, seu trabalho parece existir conceitualmente somente porque o material é invisível. Mas a sua arte tem um estado físico, que é diferente de trabalhos que só existem conceitualmente.

Lawrence Weiner, que abandonou a pintura na primavera de 1968, mudou a noção de “lugar” (no sentido de Carl Andre) do contexto da tela (que só poderia ser específico) para um contexto que era “geral”, embora tenha ao mesmo tempo preservado sua preocupação com materiais e processos específicos. Tornou-se óbvio para ele que, se alguém não está

preocupado com a “aparência” (e ele não estava, e nesse aspecto precedeu a maior parte dos artistas “*anti-form*”), não apenas não haveria nenhuma necessidade para a fabricação (tal como em seu ateliê) de sua obra, mas também — mais importante — essa fabricação daria ao “lugar” de seu trabalho, invariavelmente, um contexto específico. Assim, no verão de 1968, ele decidiu que faria a sua obra existir apenas como uma proposta em seu caderno de anotações — isto é, até que uma “razão” (museu, galeria ou colecionador) ou, como ele os chamava, um “receptor” tivesse necessidade de que sua obra fosse feita. Foi no final do outono do mesmo ano que Weiner deu um passo adiante na decisão de que não importava se a obra fosse feita ou não. Nesse sentido, seus cadernos de anotações particulares se tornaram públicos.<sup>7</sup>

A arte *puramente* conceitual foi vista pela primeira vez na obra de Terry Atkinson e Michael Baldwin em Coventry, Inglaterra; e em minha própria obra feita na cidade de Nova York, tudo isso por volta de 1966.<sup>8</sup> On Kawara, um artista japonês que tem viajado constantemente pelo mundo desde 1959, tem feito um tipo de arte altamente conceitualizado desde 1964.

On Kawara — que começou com pinturas de inscrição de uma única palavra, foi para “questões” ou “códigos”, e pinturas tais como a demarcação de uma mancha no deserto do Saara em termos de sua longitude e latitude — é mais conhecido por suas pinturas de “datas”. As pinturas de “datas” consistem na inscrição (em tinta sobre tela) da data daquele dia em que a pintura é executada. Se uma pintura não é “terminada” no dia em que é iniciada (isto é, até a meia-noite), ela é destruída. Embora ainda faça pinturas de data (durante o ano passado ele viajou para todos os países da América Latina), começou a realizar também outros projetos nos dois últimos anos. Esses projetos incluem um *Calendário de cem anos*, uma listagem diária de todas as pessoas que ele encontra a cada dia (*I met*), mantida em cadernos, e *I went*, que é um calendário de mapas das cidades

---

<sup>7</sup> Não entendi (e continuo sem entender) sua última decisão. Desde a primeira vez em que encontrei Weiner, ele defendeu a sua posição (bastante hostil à minha) de ser um “materialista”. Sempre achei essa última direção (por exemplo *Statements*) *sensical* em meus termos, mas nunca entendi como ela era nos termos dele.

<sup>8</sup> Comecei a datar meu trabalho com as séries *Art as Idea as Idea*.

em que esteve com as ruas por onde passou marcadas. Ele também enviava cartões-postais diários dando a hora em que acordou naquela manhã. As razões de On Kawara para sua arte são extremamente privadas, e ele permaneceu conscientemente afastado de toda publicidade ou exposição pública do mundo da arte. Seu uso contínuo da “pintura” como um meio é, segundo penso, um jogo a respeito das características morfológicas da arte tradicional, mais do que um interesse na pintura estrita.

O trabalho de Terry Atkinson e Michael Baldwin, apresentado como uma colaboração, começou em 1966, consistindo em projetos tais como: um retângulo com descrições lineares dos estados de Kentucky e Iowa, intitulado *Map to not include: Canada, James Bay, Ontario, Quebec, St. Lawrence River, New Brunswick...* e assim por diante; desenhos conceituais baseados em vários esquemas seriais e conceituais; um mapa de uma área de 58km<sup>2</sup> no oceano Pacífico, a oeste de Oahu, em escala de 3,5cm para 1,6km (um quadrado vazio). Trabalhos de 1967 foram o *Air conditioning show* e o *Air show*. Este último, segundo a descrição de Terry Atkinson, era “uma série de declarações referentes ao uso teórico de uma coluna de ar abrangendo uma base de 1,6km<sup>2</sup> e de uma distância não especificada na dimensão vertical”.<sup>17</sup>

Nenhum quilômetro quadrado da superfície da Terra em particular era especificado. O conceito não requeria nenhuma localização particular. Também obras como *Frameworks*, *Hot-cold*, e *22 sentences: the French army* são exemplos de suas colaborações mais recentes.<sup>18</sup> Atkinson e Baldwin formaram no ano passado, junto com David Bainbridge e Harold Hurrell, a Art&Language Press, que publica *Art-Language* (um periódico de Arte Conceitual),<sup>19</sup> assim como outras publicações relacionadas a essa investigação.

Christine Kozlov vem trabalhando em linhas conceituais também desde 1966. Uma parte de sua obra consistiu em um filme “conceitual”, usando uma fita de Leder; *Composition for audio structures* (um sistema codificado para som); uma pilha de várias centenas de folhas de papel (uma para cada dia em que um conceito é rejeitado); *Figurative work*, que é uma listagem de tudo o que ela comeu por um período de seis meses; e um estudo do crime como uma atividade artística.

O canadense Iain Baxter vem fazendo uma espécie de trabalho “conceitual” desde o final de 1967. Assim como os americanos James Byars e

\* Da qual o autor é o editor americano.

Frederic Barthelme, o artista francês Bernar Venet e a artista alemã Hanne Darboven. E certamente os livros de Edward Ruscha escritos mais ou menos a partir daquele mesmo período são relevantes também. Assim como *alguns* dos trabalhos de Bruce Nauman, Barry Flanagan, Bruce McLean e Richard Long. As *Time capsules*, de Steven Kaltenbach, de 1968, e muitos de seus trabalhos feitos desde então são consideráveis. E as *Conversations* de pós-Kaprow Ian Wilson são apresentadas conceitualmente.

O artista alemão Franz E. Walther, desde 1965 tratou os objetos em sua obra de uma maneira muito diferente daquela como eles são tratados normalmente em um contexto artístico.

No ano passado, outros artistas, embora alguns deles estejam relacionados apenas de maneira periférica, começaram com uma forma de trabalho mais “conceitual”. Mel Bochner deixou de trabalhar sob uma forte influência da arte “*minimal*” e começou a fazer trabalhos conceituais. E certamente alguns trabalhos de Jan Dibbets, Eric Orr, Allen Ruppersberg e Dennis Oppenheim poderiam ser considerados dentro de uma estrutura conceitual. O trabalho de Donald Burgy realizado no ano passado também usa um formato conceitual. Pode-se ver ainda um desenvolvimento em uma forma *mais pura* de arte “conceitual” nos trabalhos de artistas mais jovens que começaram recentemente, tais como Saul Ostrow, Adrian Piper e Perpetua Butler. Um trabalho interessante nesse sentido “mais puro” está sendo feito também por um grupo constituído por um australiano e dois ingleses (todos morando em Nova York): Ian Burn, Mel Ramsden e Roger Cutforth. (Embora as divertidas pinturas pop de John Baldessari façam alusão a essa espécie de trabalho, por serem *cartoons* “conceituais” de arte conceitual de fato, elas não são realmente relevantes para essa discussão.)

Terry Atkinson sugeriu, e eu concordo com ele, que Sol LeWitt é um grande responsável por criar um ambiente que tornou a nossa arte aceitável, se não concebível. (Eu acrescentaria apressadamente a isso, entretanto, que fui com certeza muito mais influenciado por Ad Reinhardt, Duchamp via Johns e Morris, e por Donald Judd do que jamais fui por LeWitt, especificamente.) Talvez sejam acrescentados à história da Arte Conceitual alguns dos primeiros trabalhos de Robert Morris, particularmente *Card file* (1962). Muitos dos primeiros trabalhos de Rauschenberg, tais como seu *Portrait of Iris Clert*, e seu *Erased DeKooning drawing*, são exemplos importantes de um tipo de Arte Conceitual. E os europeus Klein e Manzoni tam-

bém se encaixam nessa história em algum lugar. E no trabalho de Jasper Johns — como as pinturas *Target* e *Flag* e suas latas de cerveja — tem-se um exemplo particularmente bom da arte existindo como uma proposição analítica. Johns e Reinhardt são provavelmente os últimos dois pintores que eram legítimos *artistas* também.\* Quanto a Robert Smithson, se ele *tivesse* reconhecido seus artigos em revistas como sendo a sua obra (como poderia e deveria ter feito) e seu trabalho servindo como ilustração para eles, a sua influência seria mais relevante.\*\*

Andre, Flavin e Judd exerceram uma enorme influência sobre a arte recente, embora provavelmente mais como exemplos de um padrão elevado e um pensamento claro do que de um modo mais específico. Sinto que Pollock e Judd são o começo e fim do domínio americano na arte; em parte devido à habilidade de muitos dos artistas mais jovens na Europa de se “purgar” da sua tradição, mas muito provavelmente devido ao fato de que o nacionalismo está fora de propósito na arte, da mesma maneira que em qualquer outro campo. Seth Siegelau, um antigo *marchand* que agora funciona como um *curator-at-large* e foi o primeiro organizador de exposições a se “especializar” nessa área da arte recente, realizou muitas mostras coletivas que não existiram em nenhum *lugar* (além do catálogo). Como Siegelau declarou: “Estou muito interessado em transmitir a idéia de que o artista pode viver onde quiser — não necessariamente em Nova York ou Londres ou Paris, como tinha que fazer no passado, mas *em qualquer lugar* — e ainda assim fazer uma arte importante.”

### Parte III

Suponho que meu primeiro trabalho “conceitual” foi o *Leaning glass*, de 1965. Ele consiste em uma chapa de vidro qualquer, de 1,5m, para ser recostada em qualquer parede. Logo depois disso, interessei-me pela água, por causa de sua qualidade incolor e informe. Usei água de todas as manei-

---

\* E Stella também, é claro. Mas o trabalho de Stella, que foi muito enfraquecido por ser pintura, tornou-se obsoleto muito rapidamente graças a Judd e outros.

\*\* Smithson com certeza liderou a atividade dos *earthworks* — mas seu único discípulo, Michael Heizer, é um artista de “uma idéia”, que não contribuiu muito. Se você tem trinta homens cavando buracos e nada se desenvolve a partir dessa idéia, você não tem muita coisa, tem? Um fosso muito grande, talvez.

ras que pude imaginar — blocos de gelo, vapor de aquecedor, mapas com áreas de água usadas em um sistema, coleções de fotos de cartões-postais de quedas-d'água, e assim por diante, até 1966, quando mandei fazer uma cópia fotostática da definição da palavra “água” no dicionário, o que era para mim, naquela época, uma maneira de simplesmente apresentar a *idéia* de água. Eu já havia usado a definição do dicionário uma vez, antes, no final de 1965, em uma peça que consistia em uma cadeira, uma ampliação fotográfica da cadeira levemente menor — que eu coloquei na parede perto da cadeira — e uma definição da palavra “cadeira”, que eu pendurei na parede perto da cadeira. Aproximadamente na mesma época fiz uma série de trabalhos que diziam respeito à relação entre palavras e objetos (conceitos e aquilo a que eles se referiam). Assim como uma série de trabalhos que só existiam como “modelos”: formas simples — tais como um quadrado de um 1,5m com a informação de que deveria ser pensado como um quadrado de 30cm; e outras tentativas simples de “desobjetivar” o objeto.

Com a ajuda de Christine Kozlov e mais alguns outros, fundei o Museum of Normal Art em 1967. Era uma área de “exposição” dirigida para e por artistas, que durou apenas uns poucos meses. Uma das exposições que aconteceram lá foi o meu único “*one-man show*” realizado em Nova York, e eu o apresentei como um segredo, intitulado “15 people present their favorite book”. E a mostra era exatamente o que o título declara. Entre os “colaboradores” encontravam-se Morris, Reinhardt, Smithson, LeWitt e eu mesmo. Também relacionada a essa “mostra”, fiz uma série constituída por citações de artistas a respeito de seus trabalhos, ou a respeito da arte em geral; esses “depoimentos” foram dados em 1968.

Dei a toda a minha obra, a começar pela primeira definição de “água”, o subtítulo “Art as idea as idea”. Sempre considerei a cópia fotostática como a forma de apresentação (ou mídia) da obra; mas nunca quis fazer ninguém pensar que eu estava apresentando uma cópia fotostática como uma obra de arte — é por isso que fiz essa separação e dei a elas o subtítulo da maneira como fiz. Os trabalhos com o dicionário partiram de abstrações de coisas particulares (como *Water*) para abstrações de abstrações (como *Meaning*). Interrompi a série do dicionário em 1968. A única “exposição” que já foi feita dessas obras aconteceu no ano passado, em Los Angeles, na Gallery 669 (agora fechada). A mostra consistia na palavra “nada” retirada de cerca de uma dúzia de dicionários diferentes. No começo, as

cópias fotostáticas eram obviamente cópias fotostáticas, mas com o passar do tempo elas passaram a ser confundidas com pinturas, de modo que a “série sem fim” foi interrompida. A idéia com a cópia fotostática era a de que elas podiam ser jogadas fora e então refeitas — se fosse preciso — como parte de um procedimento irrelevante, conectado com a forma de apresentação, mas não com a “arte”. Desde que a série do dicionário terminou, comecei uma série (ou “investigações”, como prefiro chamá-las) usando as categorias do *Thesaurus*, apresentando a informação por meio da mídia de propaganda. (Isso torna mais clara em meu trabalho a separação entre a arte e a sua forma de apresentação.) Atualmente estou trabalhando em uma nova investigação que lida com “jogos”.

### Notas

1. Morton White, *The Age of Analysis*, Nova York, Mentor Books, 1955, p.14.
2. *Ibid.*, p.15.
3. Sir James Jeans, *Physics and Philosophy*, Nova York, Macmillan, 1946, p.17.
4. *Ibid.*, p.190.
5. *Webster's New World Dictionary of the American Language* (1962), s.v. “decoration”.
6. Lucy Lippard usa essa citação em *Ad Reinhardt: Paintings*, Nova York, Jewish Museum, 1966, p.28.
7. Mais uma vez Lucy Lippard, na resenha “Constellation by Harsh Daylight: The Whitney Annual”, *Hudson Review* 21, primavera 1968, p.180.
8. Arthur R. Rose, “Four Interviews”, *Arts Magazine* 43, n.4, fev 1969, p.23.
9. A.J. Ayer, *Language, Truth, and Logic*, Nova York, Dover, 1946, p.78.
10. *Ibid.*, p.57.
11. *Idem.*
12. *Ibid.*, p.90.
13. *Ibid.*, p.94.
14. Lucy Lippard, *Ad Reinhardt: Paintings*, op.cit., p.12.
15. Ayer, *Language, Truth, and Logic*, op.cit., p.82.
16. *Art-Language* 1, n.1.
17. *Art-Language* 1, n.1, p.5-6.
18. Todas podem ser obtidas a partir da Art&Language Press, 84 Jubilee Crescent, Coventry, England.

Arman Art&Language Artur Barrio Joseph  
Beuys Mel Bochner Paulo Bruscky Daniel Buren  
Victor Burgin John Cage Luis Camnitzer Louis  
Cane Lygia Clark Waldemar Cordeiro Luciano  
Fabro Anna Bella Geiger Dan Graham Víctor  
Grippe Dick Higgins Michael Heizer Paulo  
Herkenhoff Jasper Johns Donald Judd Allan  
Kaprow Suga Kishio Yves Klein Joseph Kosuth  
Jannis Kounellis Julio Le Parc Sol LeWitt  
George Maciunas Ivens Machado Cildo Meireles  
Piero Manzoni Robert Morris Hélio Oiticica  
Claes Oldenburg Dennis Oppenheim Ad Reinhardt  
Martial Raysse José Resende Gerhard Richter  
Richard Serra Paul Sharits Robert Smithson  
Frank Stella Julio Plaza Grupo Rex Carlos Zilio

# ESCRITOS DE ARTISTAS

GLÓRIA FERREIRA E CECILIA COTRIM [ORGS.] ANOS 60/70

Jorge ZAHAR Editor

Rio de Janeiro

Seleção e tradução dos textos que compõem esta coletânea autorizadas pelos respectivos autores ou seus representantes legais; as fontes encontram-se indicadas a cada ensaio.

Copyright da seleção e comentários © 2006, Glória Ferreira e Cecília Cotrim

Textos de Joseph Beuys © VG Bild-Kunst, Bonn 2002

Textos de Jasper Johns © Jasper Johns / VAGA, N. York, NY

Textos de Donald Judd © Donald Judd Foundation / VAGA, N. York, NY

Texto de Allan Kaprow © 1993 Allan Kaprow

Texto de Robert Morris © 2001 Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), N. York

Textos de Robert Smithson © Estate of Robert Smithson / VAGA, N. York, NY

Todos os esforços foram feitos para identificar as fontes dos textos aqui reproduzidos. Estamos prontos a corrigir eventuais falhas ou omissões em futuras edições.

Copyright desta edição © 2006:

Jorge Zahar Editor Ltda.

rua México 31 sobreloja

20031-144 Rio de Janeiro, RJ

tel.: (21) 2108-0808 / fax: (21) 2108-0800

e-mail: [jze@zahar.com.br](mailto:jze@zahar.com.br)

site: [www.zahar.com.br](http://www.zahar.com.br)

Todos os direitos reservados.

A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Tradução (com páginas onde se iniciam os textos): Pedro Sússekind (37, 58, 72, 96, 113, 120, 122, 139, 169, 176, 182, 203, 205, 208, 210, 235, 266, 275, 325, 330, 389 [com Flávia Anderson], 401 e 429), Fernanda Abreu (53, 150, 198, 249, 289, 292, 357, 364 e 421), Eliana Aguiar (35, 50, 142 e 300), Flávia Anderson (67) e André Telles (78).

Capa: Marcos Martins

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

---

E73 Escritos de artistas: anos 60/70 / seleção e comentários  
Glória Ferreira e Cecília Cotrim; [tradução de Pedro Sússekind... et al.]. — Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2006

ISBN 85-7110-939-7

1. Crítica de arte. 2. Arte moderna – Século XX. I. Ferreira, Glória, 1947-. II. Cotrim, Cecília.

06-2464

CDD 701.18  
CDU 7.072.3

---

- 122 **Frank Stella e Donald Judd** *Questões para Stella e Judd* [1966]
- 139 **Dick Higgins** *Declarações sobre a intermídia* [1966]
- 142 **Luciano Fabro** *Discursos* [1966]
- 150 **Víctor Grippo** *Sistema* [1966]
- 152 **Grupo Rex** *Regulamento Rex* [1966]
- 154 **Hélio Oiticica** *Esquema geral da Nova Objetividade* [1976]
- 169 **Mel Bochner** *Arte serial, sistemas, solipsismo* [1967]
- 176 **Sol LeWitt** *Parágrafos sobre Arte Conceitual* [1967]
- 182 **Robert Smithson** *Uma sedimentação da mente: projetos de terra* [1968]
- 198 **Julio Le Parc** *Guerrilha cultural?* [1968]
- 203 **Jasper Johns** *Marcel Duchamp (1887-1968)* [1968]
- 205 **Sol LeWitt** *Sentenças sobre Arte Conceitual* [1969]
- 208 **Jasper Johns** *Reflexões sobre Duchamp* [1969]
- 210 **Joseph Kosuth** *A arte depois da filosofia* [1969]
- 235 **Art&Language** *Arte-linguagem* [1969]
- 249 **Daniel Buren** *Advertência* [1969]
- 262 **Artur Barrio** *Manifesto* [1970]
- 264 **Cildo Meireles** *Inserções em circuitos ideológicos* [1970]
- 266 **Luis Camnitzer** *Arte contemporânea colonial* [1970]
- 275 **Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson**  
*Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson* [1970]
- 289 **Suga Kishio** *Além do circunstancial* [1970]
- 292 **Louis Cane** *“O pintor sem modelo”, nota prática sobre uma pintura* [1971]