

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANDERSON BOGÉA DA SILVA

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

CURITIBA

2019

INTRODUÇÃO

I

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

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

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

² *Ibidem*, p. 297.

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

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

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

Se assumirmos o mesmo empreendimento de Tzara, ao tentar estabelecer a estrutura de funcionamento de um manifesto, ou se além disso tentarmos definir seu conceito, perceberemos de imediato uma certa dificuldade, dado seu aspecto “multiforme, mutável e inapreensível”⁴, e segundo Claude Abastado⁵, assemelhando-se a Proteu, a criatura da mitologia grega que se transformava em outros seres marinhos para fugir de humanos que buscavam explorar seu dom premonitório. Apesar de pontuar a dificuldade na tarefa de definir um manifesto, Abastado atribui a ele um determinado papel, a saber, o de signo ou discurso da pragmática de uma sociedade. Nessa mesma direção, Luca Somigli afirma que qualquer tentativa de classificar um texto como um manifesto “[...] depende de resultados pragmáticos que sua inserção em um certo campo de relações (política, estética, religiosa, etc.) provoca”⁶.

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

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

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

⁵ Cf. *Ibidem*, p. 05.

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Cf. PUCHNER, 2006, p. 03.

¹¹ Cf. SOMIGLI, 2014, p. 30.

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

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

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

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

¹³ Ibidem, pp. 32-33.

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

¹⁵ Cf. SOMIGLI, 2014, pp. 39-40.

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

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

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

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

¹⁷ Cf. Ibidem, p. 23.

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

¹⁹ MARX & ENGELS, 2014, p. 69.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

mesma.²⁷

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

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

²⁷ Ibidem, p. 96.

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

²⁹ Cf. Ibidem, p. 19.

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

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

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

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

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

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

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

³⁴ BÜRGER, 2012, p. 109.

³⁵ Ibidem, p. 109.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ Cf. *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ *Ibidem*.

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

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

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

Para Danto, apesar de a Arte Conceitual ocorrer em um mesmo período histórico em que o tipo de arte mencionado, exaustivamente, por ele como exemplo paradigmático de mudança (ou esgotamento) na história da arte – as *Brillo Boxes* de Andy Warhol –, a Arte Pop

⁴⁸ Ver figuras 34 e 35.

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

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

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

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

⁵¹ Ver capítulo 3.

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

⁵³ Cf. Idem. *The End of Art?*, 1998.

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

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

II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶³ CARROLL, 2010, pp. 36-37.

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

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

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

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

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

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

⁷⁰ WEITZ, 2007, p. 71.

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

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

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

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

⁷² WEITZ, 2007, p. 69.

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

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

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

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

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

⁷⁵ Cf. DICKIE, 2008, p. 126.

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

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 26-51.

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

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

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

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

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

⁸⁰ Idem, 2007, p. 92.

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

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

⁸³ DANTO, 2005a, p. 18.

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

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

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

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

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

⁸⁶ Idem, 2014, p. 29.

⁸⁷ Cf. Idem, 2010, p. 5.

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

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

⁹⁰ BOGÉA, 2017, p. 176.

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

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

⁹¹ DANTO, 2014, p. 148.

⁹² BOGÉA, 2017, p. 176.

⁹³ DANTO, 2014, p. 148.

⁹⁴ KOSUTH, 2014, pp. 212-213.

⁹⁵ DANTO, 2010, p. 16.

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

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

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

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

⁹⁷ DANTO, 2010, p. 32.

⁹⁸ BOGÉA, 2017, p. 178.

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

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

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

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

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

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

¹⁰¹ Idem, 2010, pp. 278-285.

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

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

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

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

¹⁰³ DANTO, 2005a, p. 263.

¹⁰⁴ Idem, 2010, p. 215.

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

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

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

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

¹⁰⁷ Cf. WITTGENSTEIN, 2009.

¹⁰⁸ Cf. *Ibidem*, § 1-7, 10, 13.

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

¹¹⁰ Cf. OLIVEIRA, 2006, pp. 117-132.

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

¹¹² OLIVEIRA, 2006, p. 139.

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

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

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

¹¹⁴ Ibidem, p. 31, § 31.

¹¹⁵ Ibidem.

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

¹¹⁷ WITTGENSTEIN, 2009, p. 27, § 23.

¹¹⁸ Ibidem, pp. 152-165.

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

¹²⁰ Ibidem, pp. 01-04.

¹²¹ Ibidem, p. 06.

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

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

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

¹²² Ibidem, pp. 94-108.

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

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

¹²⁵ BRANQUINHO et al, 2006, p. 609.

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

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

III

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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