

The content of this painting is invisible; the character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist.

## Arte conceitual e conceitualismo: uma síntese teórica\*

Artur Freitas

Partindo dos debates críticos e historiográficos acerca das noções de “arte conceitual” e “conceitualismo”, o artigo traça uma síntese teórica da posição conceitualista no contexto dos anos 60 e 70. Para tanto, além de breve levantamento das noções envolvidas, serão analisadas algumas especificidades da concepção de “obra de arte” conceitualista, enfatizando seus principais modos de relação com os aspectos institucionais, sociais e políticos.

Arte conceitual; conceitualismo; arte contemporânea.

### Arte conceitual: projeto e tautologia

Não há consenso decisivo na definição de “arte conceitual” ou “conceitualismo”. Na historiografia do assunto, que em muito se confunde com a memória de um período recente e agitado, os dois termos, ora justapostos, ora contrapostos, podem ser vistos como formas complementares de definir um mesmo fenômeno internacional. Em linhas gerais, ambos se referem a uma série de situações estéticas, institucionais e políticas extremas a que as manifestações de vanguarda chegaram entre aproximadamente 1966 e 1973, e que ficaram evidentes, já na época, em grandes exposições como *When Attitudes Become Form* (1969, Kunsthalle, Berna), com curadoria de Harald Szeeman, e *Information* (1970, MoMA, Nova York), organizada por Kynaston McShine.

Segundo o historiador da arte Benjamin Buchloh, o impacto das releituras de Marcel Duchamp tornaram os anos 60 largamente predispostos à ideia de uma arte intelectualizada e paravisual. Já em 1961 o artista Henry Flynt, do grupo Fluxus, teria sido o primeiro a usar a expressão arte de conceito (*concept art*) para definir um tipo de arte mais ligada às ideias e aos conceitos do que propriamente à experiência visual das obras. Na mesma linha, em 1963, Edward Kienholz usou o neologismo quadros-conceito (*concept tableaux*) para descrever suas próprias obras, no que foi seguido por Sol LeWitt, que em 1967 cunhou a expressão arte conceitual (*conceptual art*).<sup>1</sup>

Com ela LeWitt referia-se ao caráter projetual de seus próprios trabalhos naquele momento, dos cubos geométricos aos desenhos de parede.<sup>2</sup> Em sua opinião, a arte conceitual, contraposta a uma arte perceptiva, era definida por um projeto – a ideia – que antecedia a execução e independia “da habilidade do artista como artesão”. Longe do paradigma emotivo e gestual do expressionismo, seus trabalhos conceituais não dependiam sequer do toque do artista e podiam ser realizados por qualquer pessoa capaz de compreender e

\* Texto recebido em junho de 2010 e aceito para publicação em março de 2011.

1 Buchloh, B. *Conceptual art 1962-1969*. In *October*. London: MIT, 1997, p. 117-155.

2 Lewitt, S. Parágrafos sobre arte conceitual. In Ferreira, G.; Cotrim, C. *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 176-181. Publicado originalmente em 1967, na revista *Artforum*.

executar as anotações escritas e os diagramas planejados. Em resumo: é a ideia, afirmou, e não mais a emoção subjetiva, a “extravagância” do gosto ou o estilo de cada mão, que “se torna a máquina que faz a arte”.<sup>3</sup>

3 Id., *ibid.*, p. 176-177.

Dois anos depois, em janeiro de 1969, Sol LeWitt desdobrou seu argumento no conhecido artigo “Sentenças sobre arte conceitual”<sup>4</sup> em que reafirmou a precedência da ideia sobre as demais etapas do trabalho de arte. Nesse sentido, teríamos, em síntese, três fases distintas: a concepção, a execução e o resultado material. A concepção ou ideia seria o núcleo do trabalho de arte, quando não o próprio trabalho. Comunicável por palavras ou números, a ideia, antes de ser executada, deveria estar completa na mente do artista e já ali se mostraria boa ou ruim, imaginativa ou limitada. A execução, por sua vez, seria um processo mecânico, inalterável e paravisual. Como escreveu LeWitt, “uma vez que a ideia da peça esteja estabelecida na mente do artista e a forma final esteja decidida, o processo é levado adiante *cegamente*”.<sup>5</sup> Por último, teríamos ainda a peça, agora definida como uma espécie de “condutor da mente do artista para os observadores”.<sup>6</sup>

4 LeWitt, S. Sentenças sobre arte conceitual. In Ferreira, Cotrim, op. cit., p. 205-207. Originalmente publicado em 1969 no catálogo 0-9, n. 5.

5 Id., *ibid.*, p. 207. Grifo meu.

6 Id., *ibid.*, p. 206.

No final de 1969, o artista conceitual Joseph Kosuth publicou em três partes seu importante artigo-manifesto “A arte depois da filosofia”<sup>7</sup> em que reconhece LeWitt como o “grande responsável por criar um ambiente que tornou a nossa arte aceitável, senão concebível” – por “nossa arte”, claro, referia-se à arte conceitual.<sup>8</sup> O argumento de Kosuth, muito mais incisivo e dogmático do que o de LeWitt, de um lado serviu para definir com mais clareza os parâmetros de uma arte dita conceitual e, de outro, serviu para encerrar-lhe os horizontes numa teoria rígida e formal.

7 Kosuth, J. A arte depois da filosofia. In Ferreira, Cotrim, op. cit., p. 211-234. Publicado originalmente em *Studio Internacional*.

8 Id., *ibid.*, p. 231.

Impressionado por Duchamp, Kosuth não só disse que o *ready-made* teria assinalado “o começo da arte ‘moderna’ e o começo da arte ‘conceitual’”, como chegou a afirmar que “depois de Duchamp, toda arte é conceitual”, uma vez que “a arte” – assim acreditava – “só existe conceitualmente”.<sup>9</sup> Disposto a livrar a arte da estética ou, como dizia, da subjetividade do gosto, do adorno e da morfologia, Kosuth opôs-se abertamente a Greenberg e sua arte formalista, ali jocosamente nomeada “vanguarda da decoração”. Em sua opinião, Duchamp teria inaugurado o momento em que a arte, dobrada sobre si mesma e afastada das armadilhas da estética, seria capaz de “questionar a natureza da arte”.<sup>10</sup> A esse respeito, Kosuth pensava em antecedentes como Ad Reinhardt, Jasper Johns, Robert Morris ou mesmo os europeus Yves Klein e Piero Manzoni, além de outros tantos nomes atuais, como Terry Atkinson, On Kawara, Mel Ramsdem, Mel Bochner e “alguns dos trabalhos de Bruce Nauman, Barry Flanagan, Bruce McLean e Richard Long”.<sup>11</sup>

9 Id., *ibid.*, p. 217.

10 Id., *ibid.*, p. 215-217.

11 Id., *ibid.*, p. 231.

Com base em Wittgenstein, Kosuth acreditava que a filosofia, incapaz de dizer o indizível, havia chegado ao fim e se deixado substituir por novos saberes capazes de o exibir.<sup>12</sup> Em meio a esses saberes, incluía-se a arte conceitual, agora entendida como uma espécie de “investigação sobre os fundamentos do conceito de ‘arte’”.<sup>13</sup> Obcecado pelo *status* filosófico da arte conceitual, Kosuth valeu-se da distinção kantiana entre juízo sintético e ana-

12 Id., *ibid.*, p. 212.

13 Id., *ibid.*, p. 227.

lítico para propor, por analogia, uma nova dicotomia da arte. Para ele, agora, só haveria duas formas possíveis de se fazer arte. De um lado, uma forma – dispensável – baseada em proposições sintéticas e, portanto, fundamentada em desnecessárias informações “de fora”, empíricas, externas à arte e só “verificáveis pelo mundo”. De outro, a própria arte conceitual, baseada em “proposições analíticas”, tautológicas, independentes de informações empíricas e, por isso, válidas em si mesmas.<sup>14</sup>

14 Id., *ibid.*, p. 220-223.

15 Kosuth: “Na verdade, a arte existe apenas para seu próprio bem”; ou ainda: “A única exigência da arte é com a arte. A arte é a definição da arte”. Id., *ibid.*, p. 225-226.

Entretanto, ao recusar as formas de arte com base em proposições sintéticas e ao sugerir que só a tautologia da “arte como arte” seria capaz de revelar a “natureza da arte”, Kosuth acabou se aproximando, embora por outros caminhos, do argumento autonomista de Greenberg, o que não deixa de ser contraditório.<sup>15</sup> Olhando de perto, vemos, aliás, que as próprias obras de Kosuth, com base em definições de dicionários e motivos similares, expressavam seu entendimento de arte conceitual, confirmando assim, no plano poético, uma espécie de troca de essências da arte, em que a planaridade greenbergiana se deixava substituir pela dita “linguagem tautológica”.

A partir de então, sobretudo nos Estados Unidos e na Inglaterra, tornou-se cada vez mais comum a associação direta entre a supremacia da linguagem verbal e a arte conceitual em sentido estrito, analítico. Nunca, antes disso, se produziu tanto texto, tanta anotação e documento escrito com pretensão artística. De Kosuth à revista *Art-Language*, passando por Mel Ramsdem e John Baldessari, a metalinguagem parecia ser a forma extrema de condenação da matéria e da visão, até então componentes imprescindíveis da “boa forma”. Diante disso, as teses de Kosuth logo se tornaram a principal referência no debate internacional sobre arte conceitual.<sup>16</sup>

16 No Brasil, por exemplo, a primeira parte de “Arte depois da filosofia” foi publicada em 1975, na revista *Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 1, set - nov., 1975.

### **Conceitualismo, política e a crise do objeto**

Por outro lado, o fenômeno conceitual, em termos amplos, não se restringiu às ideias de Kosuth e até transcendeu as fronteiras norte-americanas ou inglesas. Já em 1973, as definições do artista foram definitivamente alargadas pela coletânea de eventos e declarações realizada pela crítica de arte Lucy Lippard<sup>17</sup> que, como Kosuth, apostava, e o relembrou no prefácio de 1997, que “a arte conceitual oferecia uma ponte entre o verbal e o visual”. Em sua opinião, aliás, “arte conceitual significava um trabalho no qual a ideia é soberana, e a forma material é secundária, leve, efêmera, barata, despretensiosa e/ou ‘desmaterializada’”.<sup>18</sup> A diferença, contudo, era que em Lippard a arte recente não era fruto de um jogo interno e tautológico da arte, como em Kosuth, mas sim um produto do “fermento político” dos novos tempos.<sup>19</sup> Segundo a crítica, a “era da arte conceitual”, como se referiu ao período 1966-1972, correspondia ao momento de uma arte ativista, libertária e estritamente vinculada à luta pelos direitos civis, à contestação a Guerra do Vietnã e à defesa do movimento feminista.<sup>20</sup>

17 Lippard, L. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997 [1973].

18 Id., *ibid.*, p. vii. Tradução do autor.

19 Id., *ibid.*, p. x.

20 Id., *ibid.*, p. vii.

Assim, reconectando a arte conceitual à realidade social, Lucy Lippard ampliou o leque de leituras e politizou a questão, afastando a nova arte de qualquer forma de justificativa

essencial. Dois anos depois, em 1975, a crítica espanhola Victoria Dexeus não só escapou do modelo tautológico como chegou a afirmar seu contrário. Em sua opinião, a arte conceitual, situada num contexto pós-duchampiano em que “tudo pode ser arte”, se definia justamente pela pretensão à identificação completa entre arte e vida.<sup>21</sup> Nesse sentido, uma vez aberta ao mundo da vida, a intervenção conceitual não se poderia resumir à linguagem verbal, pois dependeria da inserção de todos os sentidos, incluídos aqueles geralmente preteridos, como o tato, o olfato, a audição e o paladar.<sup>22</sup>

21 Dexeus, V. C. *La poética do neutro*. Barcelona: Anagrama, 1975, p. 39-40.

22 Id., *ibid.*, p. 44.

Segundo o historiador da arte Tony Godfrey, o uso das palavras como forma de proposição artística, típica na tradição analítica anglo-americana, seria apenas uma das quatro grandes categorias definidoras da arte conceitual. De acordo com esse autor, que defendeu a ampliação da expressão para além das teses de Kosuth, as operações da arte conceitual estariam presentes, embora não só, nas seguintes situações: primeiro, no *ready-made*, no qual o objeto de arte aparece desvinculado do toque do artista; depois, na intervenção, que insere algo num contexto inusitado; em seguida, na documentação, resumida em alguma forma de projeto ou registro, como diagramas ou fotografias; e, por fim, nas palavras, em regra voltadas para o confronto entre o que se diz e o que se mostra.<sup>23</sup>

23 Godfrey, T. *Conceptual art*. London: Phaidon, 1998, p. 7.

Na mesma linha, Peter Osborne também buscou definição ampliada de arte conceitual:

A arte conceitual não é apenas outro tipo particular de arte, no sentido de descrição adicional de um gênero já existente, mas uma tentativa de redefinição fundamental da própria arte, uma transformação de seu gênero: uma transformação da relação entre o sensível e o conceitual, dentro dos limites de uma ontologia da obra de arte que desafia sua definição como objeto de uma experiência especificamente estética (que é não conceitual) ou essencialmente visual. A arte conceitual foi um ataque ao objeto de arte, entendido como o lugar de um olhar.<sup>24</sup>

24 Osborne, P. *Conceptual art and/as philosophy*. In Newman, M.; Bird, J. *Rewriting conceptual art*. London: Reaktion, 1999, p. 48. Tradução do autor. Em outro livro, Peter Osborne estendeu essa definição ao sugerir que a arte conceitual contestou quatro características fundamentais do objeto de arte tradicional: a materialidade estática, a especificidade de cada meio expressivo, a visualidade pura e a autonomia. Osborne, P. *Conceptual art*. London: Phaidon, 2002, p. 17.

O crítico e historiador da arte Thierry de Duve defende a posição de que a arte conceitual consistiu na desconstrução programática do sentido convencional de trabalho de arte (*work of art*).<sup>25</sup> Segundo de Duve, em termos tradicionais, um trabalho de arte poderia ser descrito como um objeto material e visual realizado por um autor num contexto de valor institucionalizado. Ao que conclui, evidentemente, que a arte conceitual só poderia ser definida pela soma de quatro negações: “(1) Negar o trabalho como objeto material (...). (2) Negar o trabalho como sendo *opus* de um autor (...). (3) Negar o trabalho como fenômeno visual oferecido ao observador (...). (4) Negar o trabalho como valor institucionalizado”.<sup>26</sup>

25 De Duve, T. *Kant after Duchamp*. London: MIT Press, 1996, p. 413.

26 Id., *ibid.*, p. 413-414. Tradução do autor.

Como vemos, de Lucy Lippard a Thierry de Duve, a arte conceitual foi-se tornando expressão ampla o bastante para abarcar tanto o sentido de Kosuth quanto outros fenômenos correlatos do período, da arte postal aos registros fotográficos da *body-art* ou da *earthwork*, passando pela crítica institucional e demais formas expandidas de intervenção

27 Entendido no sentido ampliado de arte conceitual, o termo conceitualismo ganhou fôlego no final dos anos 90, tanto em função da retomada das questões conceituais, ali batizada de neoconceitualismo, quanto pela ideia de conceitualismo global, difundida pela exposição *Global Conceptualism*, organizada em Nova York, em 1999.

28 Segundo Cristina Freire “a denominação arte conceitual num sentido estendido” é “equivalente à arte de endereçamento conceitual e conceitualismo”. Freire, C. *Poéticas do processo*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 15.

cultural, comportamental e política. Neste texto, nomearei esse conjunto de posturas conceitualismo – não por descrever da capacidade indicativa da expressão arte conceitual, mas por apostar na maleabilidade de outro termo ainda pouco marcado pela tradição analítica.<sup>27</sup> De qualquer forma, deixo registrado que entendo conceitualismo como termo equivalente ao sentido ampliado de arte conceitual.<sup>28</sup>

Síntese das condições-limite das vanguardas, o conceitualismo pode ser considerado uma postura estética e ideológica extrema diante das convenções da arte, da institucionalização dos juízos e das opressões do capitalismo avançado. Crítico em relação às convenções da alta cultura, como se dizia, o pensamento conceitualista foi um fenômeno internacional que se propagou, em termos amplos, no embate direto entre a hegemonia dos grandes centros e as necessidades simbólicas das demais regiões do mundo – aí incluídos o Leste Europeu e a própria América Latina.

De modo geral, não é senão a própria crise do objeto de arte, o que tem amplas implicações. Essa crise, que afinal converteu juízos estéticos em políticos, foi generalizada como consciência histórica a partir de meados dos anos 60 e variou em forma e intensidade conforme o contexto, o que explica parte da violência que adquiriu na arte latino-americana e, em particular, nas vanguardas brasileiras.

A condição conceitual baseou-se, em boa medida, na negação do sentido convencional de obra de arte, seguida da proposição de um novo tipo de obra. Em termos estritos, não se trata de definir duas espécies diferentes de obra, mas sim de levar em conta dois modos distintos de interpretação dos fenômenos. No caso das artes plásticas, por exemplo, o modelo de obra convencional combatida nos anos 60 é a pintura, embora a ela não se restrinja. Nesse sentido, uma pintura, por definição ou, melhor, por convenção, passa a ser entendida como objeto material, único, ostensivamente visual e sobretudo autêntico, ou seja, formado por vestígios físicos que remontam, de algum modo, às ações do corpo do artista ou a sua ordem. Em outras palavras, a obra de arte convencional não é senão o produto final de sua própria história de produção, do mesmo modo que um autógrafo é o resultado do gesto de assinar com caneta determinado papel e assim por diante. Não à toa, o teórico Gérard Genette denominou autográfico esse regime de imanência.<sup>29</sup> Em sua opinião, uma obra autográfica, ou “considerada autográfica”, tem sua identidade definida por sua posição no espaço. Nela, enfim, nada do que é percebido é contingente.<sup>30</sup>

No polo oposto, Genette colocou as obras alográficas – ou “assim consideradas” –, cuja identidade não se define por sua história material de produção e, portanto, não depende do corpo do artista ou de quem quer que seja. O romance ou a arquitetura seriam aqui bons exemplos. Segundo o autor, uma obra alográfica teria a imanência ideal que comportaria potencialmente infinitas ocorrências materiais, assim como um romance pode ter mil exemplares publicados em dez idiomas distintos, ou uma obra arquitetônica pode ser

29 Genette, G. *A obra de arte*. São Paulo: Litera Mundi, 2001 [1994], p. xxiii e ss.

30 Id., *ibid.*, p. 124.

repetida 100 vezes num grande conjunto habitacional. Para o teórico, portanto, o regime alográfico seria definido pela possibilidade de existência de um “sistema de notação”, ou seja, de um sistema codificado que sirva para registrar de modo suficiente a obra, como é o caso do texto no romance ou da planta baixa na arquitetura.<sup>31</sup> Enfim, fato é que, de acordo com Genette, uma obra conceitual ou conceitualista é exemplo muito particular de alografia – e aí o mito de origem é novamente o *ready-made* de Duchamp.<sup>32</sup> E, convenhamos, um *ready-made*, em sentido estrito, não se define completamente na percepção e nem depende – como fenômeno – de sua própria história material de produção. A obra, em resumo, não é o objeto porta-garrafas, embora, no meu entender, também não seja apenas a “ideia de expor um porta-garrafas como arte”,<sup>33</sup> como chegou a defender Genette. Nesse caso, a obra consiste no próprio ato de apropriação, deslocamento e recontextualização dos objetos, o que implica considerá-los num viés relacional e, por isso mesmo, espacialmente expansivo e temporalmente projetual.

A esse respeito, o filósofo Arthur Danto pôs as coisas de um modo extraordinariamente simples. Como toda obra de arte “diz respeito a algo”, ele pondera, é sempre uma representação, mas uma representação que “corporifica seu significado”, o que equivale a afirmar que “as obras de arte são significados corporificados”.<sup>34</sup> “Corporificados” significa que as obras de arte possuem sim, sempre, um corpo físico, uma estrutura sensível que Danto nomeou objeto ou contraparte material. Nesse sentido, o que deve variar, para retomar a dicotomia de Genette, é a relação entre a obra e o objeto, tendo em vista que este é apenas parte daquela.<sup>35</sup> Por essa via, percebemos que a discussão histórica entre essencialismo e contextualismo – ou, por exemplo, entre formalismo e arte conceitual – é apenas uma questão de ênfase que variou conforme as disputas ideológicas de cada contexto, ora assumindo-se que o objeto é toda a obra, ora que a obra independe totalmente do objeto.<sup>36</sup>

Segundo Thierry de Duve, o *ready-made*, modelo da inversão do sentido convencional de obra, abriu caminho para que os artistas pudessem transformar virtualmente qualquer coisa em obra de arte, algo que se afinava aos propósitos libertários dos anos 60, e em particular ao emblema de 1968.<sup>37</sup> O argumento era o seguinte: em Kant, o juízo estético ou juízo de gosto é um tipo de ajuizamento universal<sup>38</sup> descrito como subjetivo,<sup>39</sup> formal,<sup>40</sup> desinteressado<sup>41</sup> e aconceitual.<sup>42</sup> Examinando com atenção, isso significa que, de acordo com o filósofo, a capacidade de julgar o mundo formalmente, quer dizer, livre de conceitos e de finalidades práticas, é uma faculdade humana e, portanto, presente em todas as pessoas – um *sensus communis*, como sugeria. No campo produtivo, Kant afirmou que a criação estética, ao contrário do juízo estético, é domínio incomum que se restringe apenas à figura do gênio, entendido como um “favorito da natureza” dotado de “faculdade produtiva inata” chamada de “dom natural”.<sup>43</sup> Enfim, a questão é que, pela perspectiva de Thierry de Duve, o *ready-made* teria conseguido transformar o argumento kantiano em algo que se mostrou bem adaptado às utopias dos anos 60. Para ele, ao fazer coincidirem produção e juízo no mesmo ato – a saber, o ato de batismo e recontextualização de um objeto como obra –, Marcel Duchamp apagou a distinção

31 Id., *ibid.*, p. xxiv-xxvi.

32 Id., *ibid.*, p. 128-130.

33 Id., *ibid.*, p. 130-137. O que significa que um *ready-made*, considerado obra alográfica, possui tanto um sistema de notação – uma declaração verbal do tipo “eu proponho este porta-garrafa como obra de arte” – quanto uma execução – como o próprio ato de expor o objeto apropriado num contexto artístico. Para mais informações, cf: Goodman, N. *Linguagens da arte*. Lisboa: Gradiva, 2006, no capítulo “A teoria da notação”.

34 Danto, A. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 18.

35 Id., *ibid.*, p. 19.

36 Didi-Huberman sugeriu duas metáforas para exemplificar tais posturas antagônicas diante da arte: de um lado, há o “homem da tautologia”, que se atém à percepção formal do que vê, e de outro, o “homem da crença”, que, ao contrário, vê “sempre alguma coisa além daquilo que vê”. Didi-Huberman, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 48.

37 De Duve, T. *Au nom de l'art*. Paris: Éditions de Minuit, 1989, p. 107-116. De Duve utilizou a expressão “*n'importe quoi*” para referir-se a esse estado de “qualquer coisa” inaugurado pelo *ready-made*.

38 Kant, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 56.

39 Id., *ibid.*, p. 48.

40 Id., *ibid.*, p. 72.

41 Id., *ibid.*, p. 69.

42 Id., *ibid.*, p. 54.

43 Id., *ibid.*, p. 164 e 153.

44 De Duve, T. *Au nom de l'art.*, op. cit., p. 81-82.

45 Id., *ibid.*, p. 85-86. Tradução do autor.

“entre fazer e julgar arte”,<sup>44</sup> o que teria levado à reformulação do *sensus communis* de Kant nos seguintes termos: “todo homem, toda mulher, culto ou não, de qualquer cultura, língua, raça, classe social, tem ideias estéticas que são ou podem ser imediatamente ideias artísticas”.<sup>45</sup> Depois de Duchamp, havia no ar a hipótese democrática radical de que “qualquer um” poderia ser artista – na exata medida de que “qualquer coisa” poderia ser arte.

### Obra, instituição e ideologia

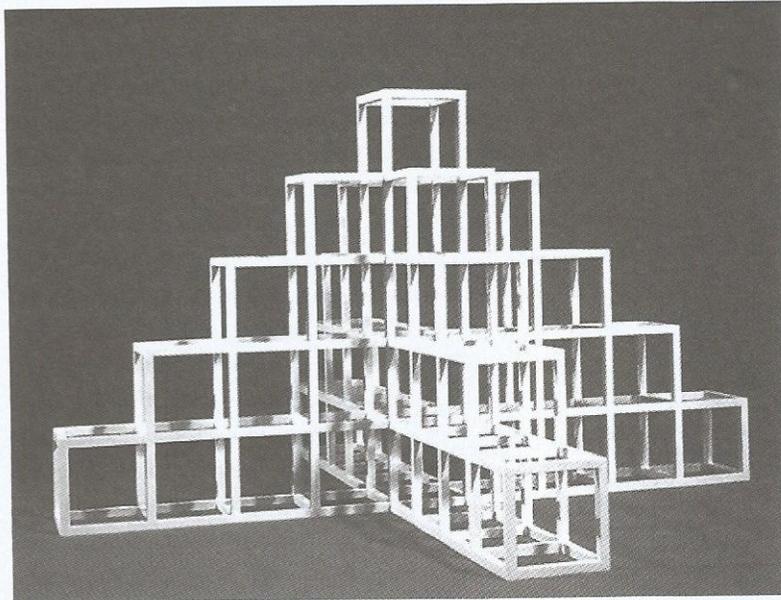
Diante disso, gostaria de defender a ideia de que o conceitualismo foi uma espécie de decantação histórica de Marcel Duchamp nas utopias dos anos 60, o que teria implicado o deslocamento do juízo estético para a crítica institucional e, por fim, para a própria consciência ética e política, resultando muitas vezes na interpenetração dessas questões. A partir de então, dada a extensão desses deslocamentos, temos que o conceitualismo foi composto, historicamente, por expansão lógica – embora não cronológica – que correu da obra de arte para o contexto social, passando pela instituição-arte.

No ponto de partida, temos a negação do sentido convencional de obra de arte, o que significa que na condição conceitual a noção de obra pretendeu-se completamente transformada, ampliada e fundida à vida e à realidade, com tudo de utópico que nisso havia. Independente do toque do artista, a obra conceitual pretendeu-se autorreflexiva e abriu-se à dimensão do tempo e das ideias, podendo ser efêmera, precária e mil vezes reproduzível. Recusou-se, enfim, a obra de arte como objeto durável, estritamente visual e autograficamente autoral. Recusou-se, aliás, a própria ideia de obra, então substituída pelas noções de projeto, ação ou intervenção.

Em seguida, há a questão da instituição-arte. Nesse ponto, já na oposição ao sentido convencional de obra de arte, está implícita também a negação de seus dispositivos institucionais de legitimação. Em linhas gerais, as duas questões – obra e instituição – são correlatas, uma vez que contestar um sentido convencional implica agir sobre os meios de conservação e difusão das próprias convenções, aí incluídos os museus, os salões e as galerias. Fato é que, com as vanguardas, tornou-se evidente que a história da autonomia da arte moderna é irmã siamesa da história da autonomia do espaço expositivo. De acordo com o crítico e artista Brian O'Doherty, a galeria de arte, batizada de cubo branco, é um espaço ideológico voltado única e exclusivamente para consagrar a arte, separando-a – como distinção social e mercadoria de luxo – do mundo exterior.<sup>46</sup> Diante disso, e sobretudo no contexto dos anos 60, tornou-se muito comum a relação entre as instituições culturais, o poder do Estado e a lógica do capital. De Hans Haacke a Daniel Buren ou Marcel Broodthaers, houve mesmo quem chegasse a fundar uma contraditória carreira como artista anti-institucional. Teatralizada, a situação da arte permitiu que “o cubo branco, enquanto espaço exemplar das instituições artísticas” passasse “a desempenhar o papel do antagonista, do tirano que deve ser desafiado para que o herói-artista possa exercer sua ação”, como afirmou Lorenzo Mammì.<sup>47</sup>

46 “A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz”. O'Doherty, B. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 4.

47 Mammì, L. *À margem. Ars*, São Paulo, n. 3, 2004, p. 91.



Sol Lewitt, 123454321, s/d.

Nesse ambiente, com Duchamp retomado, expandiu-se a ideia, nem sempre verdadeira, de que uma obra de arte autônoma estaria, por definição, à mercê dos arbítrios das instituições, o que teria demandado a reconsideração permanente dos dados contextuais. Em resposta, a arte de vanguarda reiterou, crítica e obsessivamente, todas as formas possíveis e imagináveis de contexto a seu alcance: tornou-se específica, cobriu as paredes, pendeu do teto, tomou a cidade e o campo e assim avançou, decisivamente, sobre os espaços do mundo. A figura do artista, finalmente, pretendeu dominar seus próprios meios de produção pela própria incorporação desse domínio – ou dessa pretensão – à estrutura de suas ações. Daí em diante, seguiram-se duas formas típicas de reação anti-institucional. De um lado, a experiência artística realizada do lado de fora da instituição arte, como nos casos da arte proposta na rua, nas praças públicas ou em outros circuitos alternativos, como o comércio e os meios de comunicação. De outro, as formas de arte que, embora internas à instituição, assumiram caráter propositalmente processual, barato ou efêmero e, por isso mesmo, invendável, não colecionável e antifetichista.

Como decorrência lógica dessas expansões, há ainda a questão do contexto social, que consiste na negação da autonomia da arte desdobrada na promoção mais ampla da consciência ética e ideológica. A esse respeito, os historiadores da arte Paul Wood e Charles Harrison afirmaram que teria ocorrido, em finais dos anos 60, uma espécie de transição entre três formas diferentes de contexto.<sup>48</sup> De início, ponderam, houve a preocupação com o contexto de inserção fenomenológica da obra, como é o caso da “própria sala da galeria, de modo que uma obra específica podia ser fisicamente

48 Harrison, C.; Wood, P. Modernidade e modernismo reconsiderados. In Wood, P. et al. *Modernismo em disputa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 217.

49 Id., *ibid.*

50 Ramírez, M. C. Táticas para vivir de sentido: caráter precursor del conceptualismo en América Latina. *Heterotopias*, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 12 dez. 2000-27 fev. 2001, p. 373. Originalmente publicado em 1999 no catálogo da exposição *Global Conceptualism*.

51 Nos países de língua inglesa, “a arte conceitual não parece ter se voltado expressamente para questões ‘políticas’ enquanto tais até o começo da década de 70” (Wood, *op. cit.*, p. 55). Foi só a partir desse período que a politização conceitualista tornou-se evidente, por exemplo, na contrapropaganda de Victor Burgin ou na crítica feminista de Mary Kelly. No mais, como no grupo *Art-Language*, a postura “política” parece ter-se voltado mais para a questão institucional, através da denúncia das convenções viciadas tanto do mercado de arte quanto da educação artística (Harrison, Wood, *op. cit.*, p. 218). A instituição arte também foi o mote de artistas como Daniel Buren e Hans Haacke. E ainda merecem menção as intervenções de Guy Debord e Joseph Beuys.

52 Mammì, *op. cit.*, p. 93.

moldada nas dimensões de um espaço interior específico”. Em seguida, tal preocupação “expandiu-se até tratar a galeria ou o museu como uma forma de instituição”, com o que se chegou, como vimos, ao contexto institucional da arte. Daí em diante, o próximo e último passo teria sido “estender a preocupação do trabalho artístico para outras instituições e convenções que constituíam o mundo social”, com o que teríamos, finalmente, um conceitualismo político voltado para o contexto das contradições do capitalismo avançado.<sup>49</sup> Ou, como afirmou Mari Carmen Ramírez, o conceitualismo, nesses termos, passa a ser considerado “um ‘modo de pensar’ a arte em relação à sociedade”.<sup>50</sup>

No entanto, se o conceitualismo *tout court* tornou-se fenômeno mundializado graças ao circuito internacional de arte, o conceitualismo político, digamos assim, teve uma história múltipla que variou conforme a amplitude de cada contexto social considerado. É por essa razão que o conceitualismo na América Latina, surgido no contexto de uma vanguarda comprimida entre a atualização cultural e as premências do imperialismo e do subdesenvolvimento, tendeu a assumir caráter político mais “urgente, inflamado e contraditório” do que nos países ricos.<sup>51</sup> Mais urgente porque esteve ligado à necessidade de transformação social imediata, imperativa e, portanto, típica dos países de Terceiro Mundo, como se dizia. Mais inflamado porque vinculado à conjuntura autoritária dos países da América Latina (Argentina, Brasil, Chile e Uruguai) que nos anos 60 e 70 caíram nas mãos de sucessivas ditaduras militares. E mais contraditório em função da curiosa condição de uma vanguarda disposta a conciliar compromisso ético e linguagem avançada, supondo que o primeiro termo requer apelo à consciência e à participação do público comum, enquanto o segundo depende da reformulação, justamente, das convenções do gosto ordinário.

A esse respeito, aliás, é preciso reconhecer a ambiguidade ideológica de uma arte simplesmente incapaz de especificar de antemão seu próprio público, ainda que virtual – não se trata, na condição conceitualista, da previsão ou da antecipação possível de um público-alvo, mas sim, como afirmou Lorenzo Mammì, da criação de grupos e movimentos sociais, “cuja unidade é dada pela participação em uma experiência estética coletiva, que é sentida como uma experiência de vida *tout court*, influenciando os comportamentos políticos, éticos e teóricos de seus integrantes”.<sup>52</sup> De qualquer forma, preocupada em conciliar compromisso social com pesquisa experimental, a vanguarda dos anos 60, sobretudo no contexto latino-americano, acabou sustentando o curioso propósito de manipular alegorias políticas de amplo repertório – como massificação, censura e imperialismo –, sem no entanto abrir mão de expedientes altamente intelectualizados. O resultado disso foi o surgimento de uma forma de arte que se pôs simultaneamente a favor e contra o público, mostrando-se inclinada a conscientizá-lo pelo choque, como nos casos exemplares de *Tiradentes*, de Cildo Meireles, *Trouxas ensanguentadas*, de Artur Barrio, ou *O corpo é a obra*, de Antonio Manuel.

### Os quatro mitos conceitualistas

Negando os aparentes privilégios e direitos da experiência da arte, o conceitualismo reagiu com a proposta de uma arte mundana, prosaica, mas contraditoriamente esotérica em seus efeitos. O resultado foi a formulação de um notável paradoxo, lembrado, há alguns anos, por Cildo Meireles: de um lado, o entendimento da arte conceitual como “um movimento mais democrático” e, de outro, a existência de obras conceituais que terminaram “como um discurso estéril” e nada mais.<sup>53</sup> Pois se o conceitualismo não deixou de ser a metáfora máxima da superação da divisão social do trabalho, ele também não conseguiu superar as determinações próprias dessa divisão, “senão no sentido de prestar testemunho da inevitável potencialidade da natureza humana para a alienação”.<sup>54</sup>

53 Cildo Meireles em entrevista a Nuria Enguita, In Herkenhoff, P. et al. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 137.

54 Rosa, A. Vanguarda. *Enciclopédia Einaudi*, v. 17, Lisboa: Imprensa Nacional, 1989, p. 339.

De qualquer modo, o conceitualismo histórico foi a síntese dos limites do próprio projeto de vanguarda, e como tal só se manteve vivo na exata medida em que conseguiu reiterar, pela constância de seus atos, todo um curioso sistema de equivalências. A estratégia conceitualista, ancorada na hipótese utópica de uma democracia radical, sugeriu todo o tempo a equivalência de um mito poético para cada um dos quatro níveis da comunicação estética (emissor, receptor, mensagem e meio), o que deu origem a quatro amplas negações, seguidas de quatro proposições ideais.

Quanto às negações, no nível comunicativo do emissor o conceitualismo combateu sobretudo a figura do artista como gênio, quer dizer, a imagem do sujeito ímpar dotado de poderes exclusivos e inatos. No plano do receptor, o que se contestou foi a concepção de um espectador passivo, especializado e tão somente motivado pela contemplação desinteressada. No registro da mensagem, a operação conceitual negou basicamente a ideia de que as obras de arte sejam objetos especiais, ou seja, objetos raros, auráticos, perenes e que, por isso, merecem ser “respeitados, valorizados, protegidos, estudados e contemplados com reverência”, como apontou Arthur Danto.<sup>55</sup> E no nível do meio, por fim, refutou-se a autoridade institucional do meio de arte, o que resultou numa espécie de constante insubordinação diante das legitimações do museu, do mercado ou da crítica.

55 Danto, A. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 16.

A isso se seguiram quatro proposições correlatas que denomino quatro mitos conceitualistas. Em primeiro lugar, no reverso da questão do gênio, temos o mito da criação universal, que se baseia na ideia de que qualquer um possui uma faculdade estética produtiva (ou no mínimo é capaz de desenvolvê-la). Em segundo lugar, a inversão da contemplação passiva e desinteressada fica por conta do mito da participação do espectador, amplamente difundido com a tradição neoconcreta, por exemplo, e ancorado no princípio de que qualquer um recria ou é capaz de recriar a experiência artística. Na sequência, há ainda o mito da indiscernibilidade estética, baseado na negação da obra de arte como objeto especial e na proposição de que qualquer coisa pode ser arte, uma vez que o fenômeno artístico passa a ser considerado algo indiscernível das banalidades

da vida. E, por último, temos o mito da morte da instituição, voltado para a contestação permanente das instituições culturais e, portanto, disposto a defender a ideia de que qualquer lugar é lugar para a arte.

Tudo somado, resta a improbabilidade de um projeto que é apenas prospectivo, contraditório e, por isso mesmo, exemplar no caso contemporâneo, dada a necessidade permanente de prospecção de uma sociedade ela mesma contraditória, sobretudo em momentos de indefinição política e social, como na situação da recente arte dialógica e relacional das décadas de 1990 e 2000. O que, por outro lado, também não impediu, historicamente, que o projeto conceitualista tenha fixado no imaginário artístico contemporâneo as bases fundamentais de toda uma extensa (e talvez impossível) mitologia poética.

**Artur Freitas** (UEPR, Curitiba, Brasil) é pesquisador em história da arte e professor adjunto da Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UEPR), doutor em história pela Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR), tendo defendido em 2007 a tese *Contra-arte: vanguarda e conceitualismo no Brasil – 1969-1973*. / [arturfreitas@bol.com.br](mailto:arturfreitas@bol.com.br)