

ARTE COMO TEORIA DA ARTE: O PARADIGMA LINGÜÍSTICO NA ARTE NORTE-AMERICANA DOS ANOS SESSENTA

Gentil Porto Filho, Professor Adjunto, UFPE

RESUMO

O presente trabalho discute a influência dos modelos lingüísticos sobre a arte norte-americana dos anos sessenta. Apresenta os vínculos históricos da “abstração pós-pictórica” com a natureza positivista da modernidade e indica a “arte conceitual” como o desdobramento lógico de uma cultura fundada sobre os estudos da linguagem.

Palavras-chave: teoria da arte, linguagem, abstracionismo, arte conceitual

ABSTRACT

The present work argues the influence of the linguistic models on the North American art of the Sixties. It presents the historical bonds of the “post-painterly abstraction” with the positivist nature of modernity and indicates the “conceptual art” as the logical unfolding of a culture established on the studies of the language.

Key-words: theory of art, language, abstractionism, conceptual art

A busca por uma produção pictórica autônoma – supostamente livre de qualquer influência externa ao campo artístico – acabou por explicitar, no decorrer do século XX, um dos objetivos centrais da própria tradição moderna: a codificação das linguagens da arte. Partindo da liberdade e auto-reflexividade romântica para, enfim, se consolidar no abstracionismo modernista, essa premissa formalizadora das artes apenas ajudou a institucionalizar um paradigma cultural que vinha sendo fundado, desde o século XIX, em premissas lingüísticas (MARCHÁN FIZ, 1987, p. 225-248).

Embora decorrente da ampla influência exercida pelos estudos da linguagem sobre todos os campos do conhecimento, tal fenômeno estava especialmente ligado, no âmbito das artes visuais, à condenação do caráter representacional e “ilusionista” da pintura figurativa. Seguindo modelos positivistas, críticos e artistas confiavam tanto na verificação empírica da correção “sintática” da obra quanto na separação da experiência estética de tudo que fosse considerado extrínseco à “linguagem” da pintura ou da escultura – aquilo que usualmente pertencia à dimensão semântica da arte.

O contínuo afastamento de tudo que pertencesse ao exterior da “forma” exigia um espectador reflexivo e fechado na relação com o trabalho artístico. Uma

relação de cunho simultaneamente empiricista e racionalista. Empiricista no que diz respeito à prova de qualidade estética inspirada pelas ciências naturais, e racionalista no que almeja retirar do artístico tudo que não se enquadra numa cognoscibilidade objetiva e analítica. (MARCHÁN FIZ, 1972, p. 93-97).

Esse radicalismo formalista – representado emblematicamente pela “abstração pós-pictórica” de artistas norte-americanos como Kenneth Noland, Morris Louis e Jules Olitiski – receberia, nos anos sessenta, a crítica mais aguda por parte, curiosamente, de posturas ainda mais racionalistas. Uma crítica que abalaria definitivamente a base teórica que sustentava a própria pintura modernista: a superação da ilusão de profundidade espacial e a conseqüente “auto-definição” da pintura.

Artistas “minimalistas” e “conceitualistas” afirmavam que aquela tendência abstracionista ainda guardava vestígios do “ilusionismo” que caracterizava toda a arte ocidental, ou seja, continuavam ainda a representar “dados exteriores” à linguagem artística intrínseca (BATCHELOR, 1999, p. 14-20). Argumentava-se que mesmo pinturas como as de Noland [fig 1] – compostas por faixas de cores distintas e justapostas paralela ou

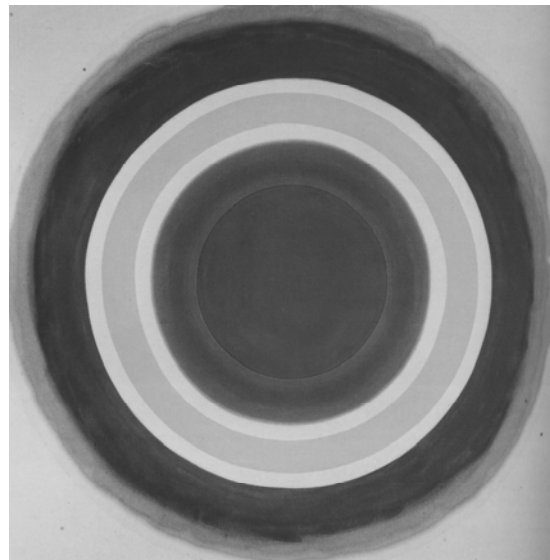


fig 1 - Kenneth Noland, *Bloom*, 1960, acrílica sobre tela, 170 x 171 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.

concentricamente – estabeleciam inevitavelmente diferenças perceptivas de profundidade espacial. Tratava-se de quadros abstratos que, embora não representassem objetos da natureza, criavam a “ilusão” de espaços “posteriores” à superfície plana e bidimensional da tela, comprometendo, assim, a sua pretensa autonomia e auto-referencialidade lingüística.

Segundo essa concepção, que já delineava a chamada “condição pós-moderna” nas artes visuais, a pintura, assim como a escultura, consistiria

inexoravelmente em algo sempre relacional, compositivo e, portanto, “ilusionista”. Uma posição que iria promover, em contraste, tendências voltadas para a materialização de “objetos literais” ou mesmo dispostas a realizar uma arte “para além dos objetos”. O que ficou conhecido como “arte conceitual” convergia então com o “minimalismo” quanto à necessidade de superação de uma cultura baseada na “referencialidade” da pintura e da escultura, para divergir no que diz respeito ao próprio “caráter objetual” da arte.

Para os partidários desse conceitualismo artístico restava apenas a atuação direta nos domínios da linguagem textual como última possibilidade de uma produção coerente com a atual circunstância (agora, de fato) “pós-pictórica”. Não só as telas e esculturas modernistas, mas igualmente os “objetos” fabricados pelos minimalistas, mostravam-se conservadores e dependentes, no que diz respeito ao processo de significação, de um amplo contexto cultural, lingüístico e econômico. Artefatos que acabavam por afirmar a esfera dos enunciados como a única alternativa para a libertação definitiva da arte de toda referência externa (HARRISON; WOOD, 1998, p. 205-207). Ora, se é na linguagem propriamente dita onde se cria, consolida ou erradica o valor da arte, somente atuando no interior dela se poderia elaborar uma verdadeira produção crítica, capaz de questionar os valores culturais vigentes.

A crítica ao *stablishment* cultural coincidia, desse modo, com a crítica à própria “arte moderna”, tanto no tocante ao seu caráter de arte-objeto-mercadoria, quanto à sua pretensa qualidade “aurática”. Uma arte moderna que, insistindo na defesa de qualidades artísticas universais, independentemente de qualquer circunstância espaço-temporal, requereria um espectador informado – e conformista – sobre as valorações estabelecidas, e passivo na recepção estética (HARRISON; WOOD, 1998, p. 250)

Mas se é principalmente no campo da linguagem e da ontologia da arte onde parece se decidir as contradições entre a arte moderna e “pós-moderna”, não se pode deixar de assinalar uma vez mais o que Marcel Duchamp propôs no apogeu das vanguardas históricas. Quando o artista francês transferia objetos ordinários para o espaço das galerias, ele de fato já adotava como estratégia

artística uma operação lingüística [fig 2]. Afinal, um mictório transformava-se em uma “fonte” mediante um simples ato de renomeação (e da sua correlata mudança de contexto). O próprio Duchamp (1996, p. 399) demonstrava textualmente estar “mais interessado em idéias” – naquilo que afirmamos, descrevemos ou aceitamos como arte – do que na experiência “retiniana”. A arte aqui tenderia, portanto, a abandonar a dimensão estética para se incrustar no mundo do intelecto.

Esse predomínio do discursivo sobre o estético decorre em grande medida da natureza eminentemente teórica da própria arte moderna. As críticas, os manifestos e as teorias de cada tendência artística passaram, desde o século XIX, a ocupar grande parte do terreno cultural que anteriormente era reservado apenas às próprias obras. E é a partir das vanguardas históricas que as poéticas surgem acompanhadas indefectivelmente da sua justificativa conceitual, catalisando, enfim, na década de sessenta, não só o equilíbrio mas a supremacia cultural da teoria sobre o trabalho artístico (MARCHÁN FIZ, 1972, p. 208).



fig 2 - Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917, *Readymade*:
urinol de porcelana, 23,5 x 18 cm, altura 60 cm,
Arturo Schawarz, Milão.

Sendo assim, não surpreende que uma das principais obras teóricas da “arte conceitual” norte-americana tratasse exatamente do diálogo entre prática e teoria e fosse elaborada por um artista. Os postulados de Joseph Kosuth (1977) lançavam, inclusive, a arte numa disputa aberta com a filosofia quanto à relevância cultural de cada uma delas. A declarada superioridade da primeira sobre a segunda não deixa de ser uma curiosidade para um período em que muitos críticos e espectadores já olhavam com desconfiança, ou desdém, os caminhos que as “neovanguardas” começava a trilhar.

Pioneiro na exploração de textos como matéria-prima artística, Kosuth, no seu célebre artigo “Arte e Filosofia” (1977, p. 61-62), defende que a arte não só deve substituir a filosofia como também incorporar alguns dos seus tradicionais atributos. Para ele, na medida em que a filosofia (assim como a religião) tradicionalmente se vê empenhada em expressar o que é inalcançável para as ciências experimentais – tratando comumente de problemas metafísicos –, torna-se incapaz de satisfazer a “espiritualidade” coletiva na era do conhecimento científico e laico.

Diante do descomunal avanço tecnológico dos últimos tempos, restaria apenas a arte como principal vetor cultural capaz de responder e sintetizar anseios antes resolvidos pelo pensamento filosófico e pela fé religiosa. Kosuth (1977, p. 71) pretendia, assim, redefinir o próprio papel da arte, abolindo em primeiro lugar a sua função lúdica e sensualista, uma vez que o entretenimento pertenceria naquele momento ao domínio da televisão e de todos os veículos da indústria cultural.

Tão singular quanto esta perspectiva cultural era a própria definição de arte apresentada pelo artista norte-americano: “arte é uma definição de arte...”, definia Kosuth (1977, p. 68). O que não se caracterizasse como uma perpétua conceituação do que fosse a arte, pertenceria a outros campos das atividades humanas, não devendo nem mesmo receber o estatuto de obra artística. Pinturas de Botticelli, Renoir ou Pollock, por exemplo, apresentavam outras “funções” que não correspondiam àquela considerada puramente artística. O caráter decorativo, ritualístico, descritivo ou expressivo retirava, ou obscurecia, a essência propriamente artística de todas aquelas obras. Embora se tratando, segundo Kosuth (1977, p.64), de obras de arte, a saturação de atribuições extra-artísticas nos fazia esquecer o que de fato importava naqueles trabalhos: os “conceitos” ali propostos.

Conforme o artista norte-americano, somente agora (naqueles especialíssimos anos sessenta) os artistas tinham finalmente alcançado a autonomia e o discernimento para expressar com as suas obras a própria “condição artística”.

Não se tratava de comunicar mensagens, mas apenas de explorar e redefinir incessantemente a natureza e a própria possibilidade de transmissão de mensagens. Também não se pretendia tecer considerações sobre um plano de conteúdos ou significados da obra nem tampouco interpretações a serem intuídas por um espectador mais criativo. A condição artística a que Kosuth (1977, p. 65-67) se refere, está relacionada apenas à emissão da idéia inicial que o artista propôs e aos seus desdobramentos lógicos e materiais. O significado da obra é exclusivamente o seu próprio processo de feitura, ou, mais precisamente, de sua conceituação.

A tradicional relação binária entre forma e conteúdo deixaria aparentemente de existir, visto que uma se sobrepõe ao outro com exatidão. Não sobraria nenhum traço de ambigüidade e “errância” ou qualquer possibilidade de interpretação para aquele que, ao invés de “fruir”, precisa agora apenas “decodificar” a obra. E esta seria a única tarefa do espectador, que em vez de receber as emanações misteriosas de toda a arte pré-conceitual, deveria apenas ler corretamente a linguagem de alta precisão dos relatos, testemunhos e signos diversos que constituem as obras desta tendência [fig 3].

A arte aqui não passa de uma tautologia (palavra tão pertinente para os protagonistas da “arte conceitual” quanto pejorativa para aqueles ligados à tradição moderna). A “arte como idéia de arte”, eis a sentença fundamental. Arte e idéia de arte: ambas traduzindo-se de trás para frente e de

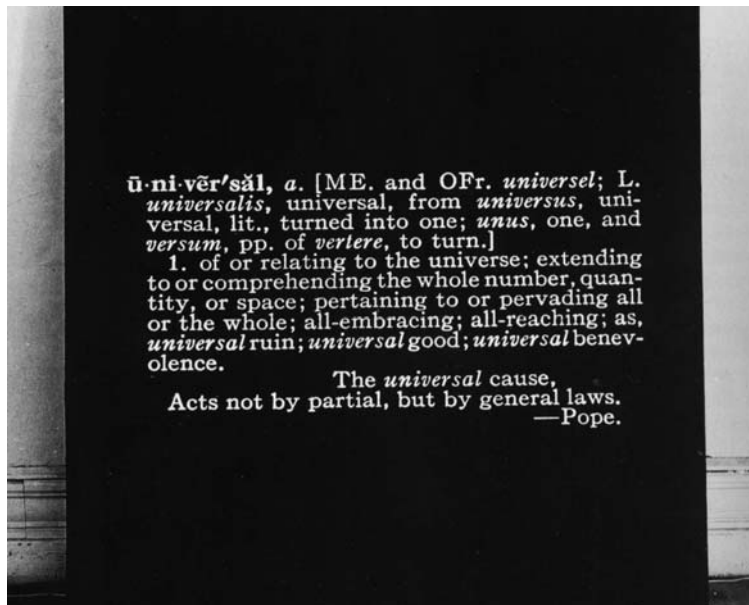


fig 3 - Joseph Kosuth, *Com título (Arte como idéia como idéia) (Universal)*, 1967, cópia fotostática, dimensões variáveis, coleção particular, Nova York.

frente para trás, com tal exatidão que só mesmo os positivistas lógicos poderiam conceber em relação à própria linguagem. Uma arte que, seguindo

as diretrizes teóricas de pensadores tão distintos quanto Kant e Ayer, se pretendia tal qual uma “proposição analítica”, que segundo Kosuth (1977, p. 68), difere das “sintéticas” porque não necessita de verificação empírica para ter comprovada a sua eficácia ou veracidade – depende exclusivamente da coerência interna do “discurso”. A arte, portanto, torna-se apenas a prática de uma teoria e vice-versa, sem nada a declarar ou mesmo com o que se relacionar, exceto com a exploração infundável de sua própria conceituação.

Enquanto artistas como Lawrence Wiener, Mel Bochner, John Baldessari e o próprio Kosuth privilegiavam o trabalho textual nas suas propostas, outros artistas enfrentaram o desafio conceitualista a partir dos próprios objetos. Robert Morris, Bruce Nauman e Robert Barry são alguns dos artistas que persistiram em respostas materiais bi ou tridimensionais. Mas foi sobretudo Sol Le Witt, com as suas grelhas e estruturas espaciais, que confirmaria explicitamente a vasta influência do paradigma lingüístico sobre a arte norte-americana daquele período.

Apesar de classificado muitas vezes como um dos principais representantes da *minimal art*, os procedimentos e questões que a obra de Le Witt propõe liga-se antes às questões discursivas da “arte conceitual” do que à ênfase na experiência do objeto. Não é por acaso que o próprio termo *conceptual art* tenha sido cunhado pelo próprio artista em artigo no qual afirmava que o mais importante para a arte era a idéia desencadeadora de um processo a ser investigado e traduzido pela obra (LE WITT, 2006, p. 176-181). O objeto funcionaria, portanto, como uma etapa de uma operação intelectual que poderia não ter fim, constituindo um trabalho que, se não traduz exatamente aquele conceito de partida, representa pelo menos o testemunho de uma exploração “temática” lançada em um dado momento.

Ao apreciar as estruturas tridimensionais de módulos quadrados realizadas por Le Witt, o espectador deveria compreender que aquilo que se coloca à sua frente, em vez de representar algo, apenas indica o estágio em que foram interrompidos os desdobramentos conceituais e materiais da obra. Mas é quando Le Witt pendura os diagramas nas paredes que definem o espaço de

exposição das suas “estruturas”, que os seus fundamentos “linguisticistas” tornam-se mais claros [fig 4]. Os diagramas remetem às estruturas tridimensionais, que remetem, por sua vez, ao quadriculado da plataforma, que remete ao módulo de todo o conjunto, que remete, novamente, aos diagramas (BATCHELOR, 1999, p. 37, 47). Todas estas peças formam uma única obra que deveria remeter exclusivamente a si mesma. Apesar da experiência ser aqui a dos objetos, a pretensão é evidentemente comunicativa: “isto é assim”, “isto foi feito assim”, “isto derivou daquilo” – tenta explicar o objeto de Le Witt. A obra cumpre o seu papel fazendo-se entender segundo a rigorosa didática do artista.

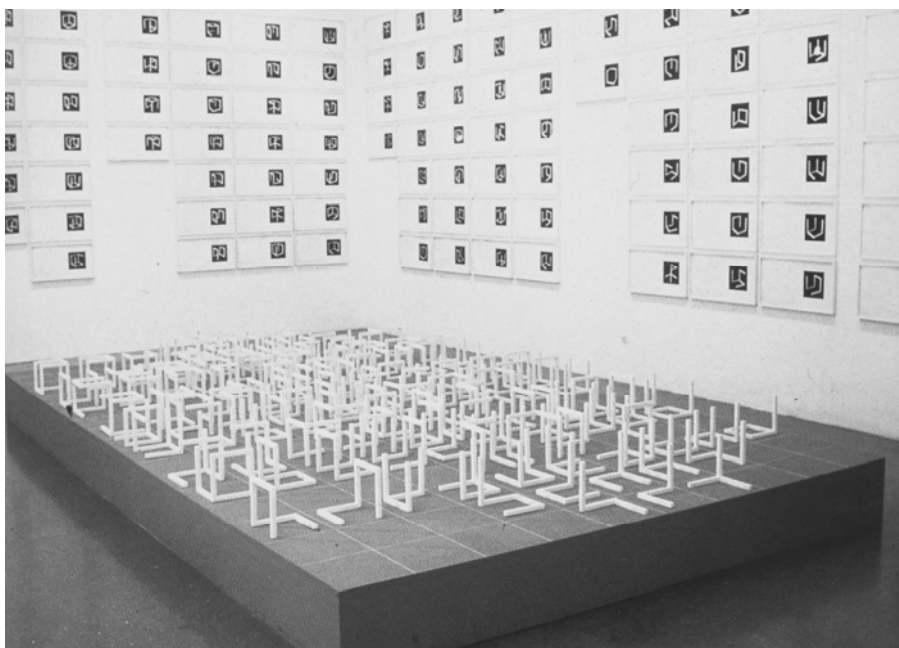


fig 4 - Sol LeWitt, *Variações de cubos abertos incompletos*, 1974, instalação incluindo: 122 esculturas de madeira pintada (cada uma: 20.3 x 20.3 x 20.3 cm), 131 fotografias e desenhos emoldurados (cada uma 66 x 35.5 cm), coleção Jeffrey Deitch.

Tais obras “conceituais”, entretanto, dificilmente poderiam realizar tão linearmente os seus objetivos. Parecem antes fadadas a frustrar os objetivos lingüísticos do artista, na medida em que não cessam de levantar inumeráveis questões outras sobre espaço, técnica, história, sujeito e, principalmente, sobre a própria natureza da linguagem. E sendo esta sobretudo uma “língua em uso”, torna-se, portanto, apta a reinventar os seus significados de acordo com as circunstâncias e expectativas não só de quem a experimenta, mas de um

contexto físico e cultural que insiste em temporalizar qualquer tentativa de uma linguagem absoluta.

As possibilidades semânticas da obra de “arte conceitual” (e como a de qualquer outra), em suma, são antes definidas pelas características do arranjo obra-contexto proposto pelo artista, para um público que dispõe dele no interior de uma situação ou de um “jogo de linguagem” em transformação. O *ready-made* de Duchamp – o provável fundador da abordagem conceitualista na arte – talvez tenha servido principalmente para demonstrar a multivalência dos significados das palavras e das coisas e, por conseguinte, a própria limitação de todo paradigma lingüístico para a arte.

REFERÊNCIAS

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

DUCHAMP, Marcel. Pintura... a serviço da mente. In: CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 396-401.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. Modernidade e modernismo reconsiderados. In: FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles et al. **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 170-259.

KOSUTH, Joseph. Arte y filosofia, I y II. In: BATTOCK, Gregory (Ed.). **La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. p. 60-81.

LE WITT, Sol. Parágrafos sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 176-181.

MARCHÁN FIZ, Simón. **Del arte objetual al arte del concepto: as artes plásticas desde 1960**. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972.

_____. **La estética en la cultura moderna**. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

CURRÍCULO RESUMIDO DO AUTOR

Gentil Porto Filho é Professor Adjunto do Departamento de Design da UFPE e líder do i! Laboratório de Inteligência Artística. Mestre e doutor em arquitetura e urbanismo pela USP, foi professor-visitante na Universidade de Eindhoven, Holanda.