

## Da Estética à Lógica: considerações sobre a arte conceitual, a partir da obra de Joseph Kosuth

Fernanda Medina <sup>1</sup>

**Resumo:** A estética é, tradicionalmente, reconhecida como campo de saber relevante à arte. A arte, dita contemporânea, parece negar esta premissa e a questão da relação entre arte e estética figura como uma das importantes discussões teóricas da contemporaneidade. Para o artista conceitual Joseph Kosuth, um dos expoentes da Arte Conceitual, esta relação é de oposição. No texto que se segue, discutiremos sua teoria e a aproximação que ela estabelece entre as proposições artísticas e a teoria da linguagem de Ludwig Wittgenstein.

**Palavras-chave:** estética; arte conceitual; Joseph Kosuth.

**Abstract:** Aesthetics is traditionally considered as a field of knowledge important to art. The kind of art, called contemporary, seems to deny this premise and the question around the relation between art and aesthetics appears as one of the important contemporary subjects. According to the conceptual artist Joseph Kosuth, one of the most influent in the Conceptual Art, this is an opposite relation. In the following text, we will discuss his theory and this thought line that approaches the artistic propositions with the linguistic theory of Ludwig Wittgenstein.

**Keywords:** aesthetics; conceptual art; Joseph Kosuth.

---

<sup>1</sup> A autora é Psiquiatra, graduada pela Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, Historiadora da Arte, pela Universidade de Poitiers, França, Mestre em Artes Visuais, pela Universidade Federal de Minas Gerais e Doutoranda em História da Arte, pela Universidade de Rennes, Bretanha.

As discussões em torno da estética e da crítica de arte começaram a me interessar vivamente durante minhas pesquisas para o mestrado, defendido em 2007, na Universidade Federal de Minas Gerais, sob o título de *Joseph Kosuth, análise de uma teoria para a arte*. Em um determinado momento de minha pesquisa, eu me vi envolvida pelo aspecto que julgo crucial no trabalho teórico de Kosuth, determinante para a construção de seu pensamento e de seu trabalho, a partir de 1966: a relação de oposição entre arte e estética. Esta questão enriquece, ainda hoje, as querelas em torno das teorias da Arte Contemporânea. Naquela época, Kosuth defendia o pensamento, muito em voga nos anos 60, entre artistas e intelectuais, introduzido pelos filósofos de tradição analítica, para quem a questão primordial para o conhecimento era a relação lógico-linguística.

Em seus textos, Kosuth traz à tona a relação entre o fim da filosofia e o início da arte. Ele foi um radical defensor da arte que floresceu, em fins dos 60, entre artistas rebeldes contra a antiga linguagem artística. O formalismo era encarado como um conservadorismo, negativo, na arte. Seu radicalismo, porém, não era compartilhado por todos os artistas conceituais e o conceitualismo, em alguns momentos, transformou-se em mais uma ruptura estilística. A questão central, apesar disto, nunca deixou de ser posta em discussão: a recusa das bases tradicionais sobre as quais a arte se erguera. Todas as outras são tangenciais ou derivações dessa prerrogativa. A proposta de uma forma de arte fundamentada em procedimentos analíticos transferia para o terreno da lógica o que pertencera ao domínio da estética.

Apesar de toda a polêmica que cerca as reflexões filosóficas na arte, desde a Antiguidade, a estética mereceu lugar de destaque na obra de pensadores importantes, como Kant, Schelling, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Adorno e Benjamin. Em todos eles, a arte possui um status especial, pois diz de uma experiência, cuja característica principal é a de que se furta a uma conceitualização total de seu significado. É a reflexão estética que parece garantir esse estatuto particular conferido à arte.

Caminhando em sentido oposto, a Arte Conceitual veio para tentar destruir os dogmas mais cristalizados da arte, como a atitude contemplativa e a própria existência da obra de arte. Não detém, entretanto, o ineditismo da questão. São preceitos que mantêm vínculos com uma discussão histórica acerca da arte e de seus paradigmas. O estatuto do

objeto artístico, a aura concedida ao artista e a função da arte sofreram modificações em seu sentido, ao longo da história. O que chamamos de arte e o lugar do artista, hoje, não é o mesmo que na Grécia antiga, não era o mesmo no Impressionismo ou no Modernismo. É preciso, portanto, o cuidado de se perceber as sutilezas nessas mudanças para não se ter a impressão de uma ruptura brusca.

Pouco antes da Arte Conceitual, o Minimalismo ensaiou essa “desmaterialização” do objeto artístico, desobrigando o artista da tarefa de produzir obras de arte. O objeto poderia ser comprado, numa loja de ferragens, por exemplo, ou executado por qualquer pessoa. Vale lembrar, ainda, que o procedimento que inaugura estas reflexões, retomadas pela Arte Conceitual, é o advento dos *ready-mades*, de Marcel Duchamp, ainda no início do século XX. Mas os minimalistas ainda apresentavam seus trabalhos de maneira formal, mesmo que desqualificando as categorias tradicionais de pintura e escultura.

É evidente que não podemos prescindir de um ponto material, sensível, para a existência da arte, ainda que ela não se encerre no fenômeno. Mesmo nos momentos mais radicais da Arte Conceitual, quando os artistas deixaram a critério do público a decisão sobre a construção ou não do objeto descrito, havia sempre uma presença material. O mundo nos chega de modo sensível. O próprio Kosuth utiliza meios materiais diversos no seu trabalho. Em seus textos, em várias passagens, ele trata da possibilidade de existência do objeto, mesmo que apresentado nas linguagens tradicionais. O importante é que a existência da arte não seja condicionada ao objeto. Na sua definição de arte, ele aponta para uma irrelevância conceitual dos objetos na condição artística, mas isso não determina se uma investigação particular deve ou não empregar objetos, substância ou material. Estes são aspectos menos importantes do trabalho. A crítica, em geral, é que se preocupa demais, equivocadamente, com o resultado final da proposição. Na verdade, o que a Arte Conceitual faz é redefinir o estatuto desse objeto, sob uma perspectiva extrema.

Esse novo cenário criado para as artes veio exigir uma nova reflexão por parte de artistas, críticos e do público em geral. Questões controversas vieram à tona, de maneira explícita ou não. A ideia da representação, da imagem, da materialidade do objeto artístico e outras, direta ou indiretamente relacionadas. Como se portar diante de uma

arte que se contrapõe a preceitos admitidos, até então, como condição invariável da arte, como a mimese, por exemplo? Qual o papel da crítica quando o objeto artístico se afirma como artístico pela determinação prévia de que tal contexto é o contexto da arte? Questões que, apesar de sua atualidade, vêm sendo discutidas desde Cézanne. Talvez nunca como no período de ebulição da Arte Conceitual. E talvez poucos artistas o tenham feito com tanta veemência quanto o fez Kosuth.

Em seu canônico texto de 1969, *Art after Philosophy*, Kosuth afirma que há uma relação direta entre o fim da filosofia e o início da arte, invertendo o aforismo hegeliano que profetizava a morte da arte. Hegel dizia que a arte, no início do século XIX, não garantia mais a satisfação das necessidades espirituais, que outros tempos buscaram nela e que outros povos só encontraram nela. Os interesses e exigências dos homens, àquela altura, deslocaram-se na esfera da representação e, para satisfazê-los, houve a necessidade de se recorrer à reflexão, aos pensamentos, às abstrações, a representações abstratas e gerais. A arte, então, como destinação suprema, era coisa do passado e cederia seu lugar, no mundo moderno, para a ciência, as leis, os deveres e os direitos.

Kosuth teoriza sobre essas relações na arte contemporânea. Segundo sua visão, o julgamento estético de um objeto é irrelevante em termos artísticos. Já que a estética lida com opiniões sobre a percepção do mundo em geral e que qualquer objeto pode ser apreciado esteticamente, ela não diz respeito ao que acontece dentro de um contexto artístico. Essa conexão equivocada, entre estética e arte, perpetuou-se em razão do apego da arte formalista e da crítica correspondente aos aspectos morfológicos do objeto. Para Kosuth, o aspecto decorativo da arte é o que faz sua conexão com este campo da filosofia, destinado ao estudo do belo e do gosto.

Na Arte Conceitual, a idéia ou o conceito é o aspecto mais importante do trabalho. É o processo mental do artista, seu objetivo, que é apresentado ao espectador. O trabalho de arte não visa à construção de um objeto artístico, destinado à contemplação. É apresentado como proposições em arte. Proposições, afirma Kosuth, de caráter lingüístico. Pode-se lidar com a arte, segundo ele, como se lida com a linguagem, nos termos próprios de sua constituição interna, num paralelo com regras lingüísticas e com a filosofia da linguagem. Essa é a linha de pensamento dos filósofos analíticos, dentre os quais Wittgenstein é aquele que influenciou diretamente a teoria de Kosuth para a Arte

Conceitual.

Um traço comum na filosofia analítica é o recurso à lógica, em um sentido amplo, englobando a natureza das proposições e a constituição dos significados. A semântica examina a relação entre a linguagem e a realidade. Havia, entre os artistas e intelectuais da década de 60, uma tendência a adotar essa linha teórica, o que não garantiu a hegemonia do pensamento defendido por Kosuth. Na verdade, o ponto de maior tensão em sua teorização é a negação da estética como um campo de saber pertinente à arte.

Para Kant, a estética não se ocupa da arte. Na verdade, ocupa-se com o belo na natureza. Hegel já define a estética como um ramo filosófico, destinado ao estudo do belo artístico, pois dela se exclui o belo natural. O belo artístico, na concepção hegeliana, é superior ao belo natural, por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos, por conseguinte, à arte. Não nos cabe aqui determinar o ponto em que a estética kantiana passa a aplicar-se ao belo artístico. A pertinência de uma discussão nesse terreno também não está em saber se Kosuth tinha ou não razão em distinguir estética e arte, mas em definir o que é estética para ele.

Esse termo, empregado como ciência do belo ou filosofia da arte, foi cunhado pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762). Ele dividiu o saber em gnoseologia inferior, ou doutrina do saber sensível e gnoseologia superior, ou saber intelectual. Para Baumgarten, a estética, originada do grego *aesthesis* (sensação), era teoria liberal da arte, gnoseologia inferior, ciência da cognição sensitiva. O estético era tratado como algo inferior e confuso frente ao consciente e ao racional.

Somente em Kant (1724 – 1804), na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), uma estética moderna começa a se desenvolver. A descoberta dessa nova espécie de princípio *a priori* levou Kant a dedicar-se ao estudo de uma faculdade do espírito humano, responsável pelos sentimentos de prazer e desprazer, suscitados pelo belo.

A *Crítica da Faculdade do Juízo* é a obra que reúne os elementos de toda a estética kantiana: uma definição do belo, uma teoria do gênio e uma classificação das belas-artes. Dedicar-se à exposição e à dedução transcendental do julgamento do gosto, do julgamento que postula que uma coisa é bela. Para Kant, é bela a natureza. Kant não pretendia teorizar sobre arte ao escrever a terceira crítica. Poderíamos pensar que a

questão do belo dirige-se somente à natureza, mas Kant afirma que o belo não é objetivo. Não é a coisa que é bela. Belo é o sentimento que a representação da coisa (natural ou artística) suscita em nós. Ou seja, o belo é subjetivo.

Observando a natureza, há casos em que ela parece dever sua configuração a uma operação de arte, mas não podemos atribuir à natureza uma necessidade de unidade, totalidade ou finalidade. O conceito de finalidade serve à nossa necessidade de observação, da nossa necessidade de conceituação. A obra de arte deve sua forma a um fim que é pensado antes que ela seja realizada. Ela manifesta uma finalidade que não pode relacionar-se a um fim consciente, pensado por um entendimento, que corresponde à concepção mecanicista da natureza, que domina a *Crítica da Razão Pura*. Também não pode estar subordinada à apetição, ou a qualquer necessidade, tratadas na *Crítica da Razão Prática*. A descoberta dessa finalidade não implica o repúdio do mecanismo da primeira e segunda críticas, mas exige a elaboração de uma terceira, que explique uma faculdade de julgar que não é determinante, mas reflexiva.

Os juízos reflexionantes (ou não cognitivos) são os estéticos e os teleológicos, ambos tratados na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Ao contrário dos juízos determinantes, que são os tipicamente teóricos, lógicos, os reflexionantes não consistem na aplicação de conceitos a priori do entendimento. Na reflexão, a imaginação é que está no comando e não presta obediência ao entendimento. Essa é uma noção relevante para o entendimento da estética Kantiana e influenciou muito a geração de filósofos que se seguiu, principalmente aqueles que se dedicaram de um modo privilegiado à questão da arte, como é o caso de Schelling.

A estética Kantiana distingue-se das demais estéticas do século XVIII, divididas, grosseiramente, em racionalistas e empiristas, pois é bipartida. Nem racionalista, nem empirista. A noção de reflexão garante sua universalidade. Ressalte-se que o sentimento de prazer, Kant o definiu como um prazer da reflexão e não da sensação ou do entendimento puro.

O prazer com a reflexão supõe o ir e vir entre as faculdades, o livre jogo entre a imaginação e o entendimento. A estética, para Kant, é a faculdade de julgar o belo, sem que isso diga nada a respeito do objeto. É o sentimento de prazer e desprazer que é suscitado, no sujeito, pela representação do objeto. Não há, como em Platão e

Aristóteles, uma identificação do belo com o bom, o que subordinaria o belo a valores extra-estéticos. O belo, em Kant, não é reconhecido objetivamente como um valor absoluto. Ele exige do sujeito um desprendimento e uma atitude desinteressada e dedicada à contemplação. Esta faculdade judicativa transcende a mera sensibilidade, tem um princípio a priori e é reflexiva. Não é correto, portanto, atribuir ao gosto uma qualidade estritamente sensorial. Se assim o fosse, os juízos estéticos pertenceriam ao campo meramente empírico. Ao contrário, a estética Kantiana é universalista e não empirista.

A faculdade de julgar é a faculdade que permite relacionar o particular com o universal. Kant reivindica para a faculdade de julgar o belo um caráter reflexivo. É mediado por um princípio de conhecimento, mas não é lógico, pois não produz nenhum conceito sobre o objeto. O julgamento reflexivo dispõe do particular, mas deve encontrar o universal. O juízo de gosto é, pois, um juízo subjetivo, mas não pessoal, ou não seria universal, compartilhado por toda a humanidade. É um juízo de valor, mas nele não há a satisfação de um desejo ou correspondência com uma vontade moral, mas sim um prazer desinteressado. O desinteresse caracteriza a atitude estética no mesmo sentido que o jogo é uma atividade puramente lúdica, sem finalidade útil ou moral. Assim, o estético é independente e não pode estar a serviço de fins alheios a ele. É o que Kant chama de finalidade sem fim.

Duchamp dispensou a categoria de gosto, quando fez sua escolha do ready-made. Foi uma escolha, segundo ele mesmo, baseada numa reação de indiferença visual, uma completa anestesia, em termos estéticos. O teórico Thierry De Duve não crê na simplicidade dessa afirmação, como não crê na possibilidade de uma completa indiferença visual. Mas é claro que ele não defende uma crítica baseada num julgamento do gosto pura e simplesmente, como faziam os críticos, ditos formalistas, como Clement Greenberg, o crítico do modernismo norte-americano. Aliás, segundo De Duve, o grande obstáculo à aceitação da doutrina de Greenberg é a sobreposição que ele faz entre arte e estética, sob o nome de gosto. Sua crítica a Greenberg recai sobre esse apego irreduzível à categoria de gosto. Isso não significa, entretanto, que ele admita a teoria de Kosuth, que clama por uma arte definida por procedimentos analíticos. *Art after Philosophy* merece, para De Duve, tantas ressalvas quanto a teoria de Greenberg. Para ele, nem a inversão do hegelianismo, nem a proposição de um wittgensteinianismo resistem a um

exame mais cuidadoso. O conceitualismo ignora a modernidade da versão kantiana do julgamento de gosto. Portanto, formalismo e conceitualismo são insatisfatórios, como teoria, pois analisam apenas um dos lados da antinomia.

Para De Duve, a clássica colocação estética, que julga algo como belo ou não, precisa ser substituída pela colocação de algo como arte ou não. Dizer que um urinol ou um porta-garrafas é belo está, absolutamente, fora de propósito, segundo De Duve. O que está em questão são os parâmetros que fazem um trabalho ser ou não aceito como arte. Quando um trabalho contemporâneo de arte é imediatamente recusado sob os protestos de “isto não é arte”, o que está sendo levado em conta é o clássico julgamento de belo. “Isto não é arte” quer, na verdade, dizer “isto não é belo”. De Duve quer nos mostrar que o julgamento que diz se isto é arte ou não é um legítimo julgamento estético sem que, com isso, precise ser entendido como um julgamento de gosto. Ele propõe uma nova leitura da terceira crítica, sob essa rubrica, garantindo uma atualidade da estética para a arte depois dos ready-made.

A este respeito, permitam-me a ousadia de uma observação. Em Kant, lembremo-nos, o belo não é objetivo, ou seja, não é uma característica do objeto. Quando falamos que uma coisa é bela, nada estamos dizendo a respeito da coisa, mas do sentimento que a coisa, ou melhor, sua representação suscita em nós. Essa é a condição exposta no primeiro momento da *Analítica do Belo*, que trata da qualidade ou do desinteresse, próprio da experiência do belo. Para purificar o juízo do gosto, ou para chegar à sua característica de desinteresse, Kant foi obrigado a livrar a faculdade de julgar (o belo, o feio, o sublime) da faculdade de apetição: tanto do motivo sensível, que desperta o nosso desejo (ou o juízo seria meramente empírico, dos sentidos), quanto do comando da razão superior (caso em que o juízo estaria ligado à prática, à utilidade ou à moralidade).<sup>1</sup>

Nesse sentido, porque não admitir a categoria de belo para o urinol, ou o porta-garrafas, vistos a partir de um contexto artístico? Afinal, nenhum parâmetro objetivo estaria

---

<sup>1</sup>“Quer-se saber somente se esta simples representação do objeto em mim é acompanhada de complacência, por indiferente que sempre eu possa ser com respeito à existência do objeto desta representação. Vê-se facilmente que se trata do que faço dessa representação em mim mesmo, não daquilo em que dependo da existência do objeto, para dizer que ele é belo e para provar que tenho gosto.” (KANT. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, p. 50).

sendo levado em consideração, nesse julgamento. Como dizia o próprio Kant, o verdadeiramente belo só ocorre se dilata ou aumenta o sentimento de vida, se intensifica as faculdades do homem. Partindo da premissa levantada por De Duve, de que os ready-mades admitem um legítimo julgamento estético, não seria pertinente admitirmos como legítima a experiência do belo, na arte contemporânea?

Seria necessária uma análise mais apropriada do belo para seguirmos nessa interpelação, tarefa da qual me isento, neste momento, pois me forneceria um novo problema, que supera as expectativas deste texto. Longe de me opor à antinomia criada pelo Dr. De Duve, a do *isto é belo*, substituído pelo *isto é arte*. Aceito-a, parcialmente, como um artifício que possibilita uma reclassificação dos objetos que não se encaixam em nenhuma categoria conhecida das Belas-Artes, como é o caso dos ready-made e de toda arte autorizada por eles.

Um ready-made é um objeto escolhido entre tantos outros da vida cotidiana e trazido para um contexto diferente daquele de origem, para o contexto artístico. Ele não exige nenhuma habilidade técnica do artista, o que poderia levar-nos a supor que qualquer um pode ser um artista. Essa diluição dos limites que separam vida e arte, artista e público, tão nítidos na arte formalista, é um dos pontos que faziam com que Greenberg se opusesse à Arte Conceitual. Ele não compartilhava da crença numa criatividade universal, tão em voga nos utópicos anos 60. Duchamp também não nutria essa crença. Diante de um ready-made, é verdade, o privilégio técnico do artista sobre o homem leigo é apagado e não há mais diferença entre fazer arte e apreciá-la. Já que se esvaziou essa restrição ao homem leigo, qualquer homem poderia ser um artista, se assim desejasse. Isso não é o mesmo que garantir a todos uma criatividade inequívoca. Se assim fosse, a arte, depois de Duchamp, teria caído numa permissividade absoluta, uma visão pobre e periférica da arte contemporânea.

Longe de defender uma criatividade universal, De Duve recorre ao conceito kantiano de *sensus communis*, o sentimento assumido como comum a todos os homens e mulheres. A noção de *sensus communis* aparece pela primeira vez no quarto momento da Analítica do Belo. Esse aspecto do julgamento do gosto, o da modalidade ou da necessidade exemplar, abre o gosto para uma perspectiva da intersubjetividade. Esse substrato suprasensível da humanidade, aliado ao substrato suprasensível do objeto, é o que dá ao

juízo de gosto o estatuto de uma faculdade. Entende-se por suprasensível aquilo que está além da sensibilidade. Trata-se, então, de uma faculdade de julgar e não de uma questão de bom e mau gosto nas artes. A faculdade de julgar o belo, renomeada, em De Duce, como a faculdade de julgar a arte tem, no *sensus communis*, o elo que faz a ligação entre o artista e o não artista. O artista escolhe ou nomeia seu objeto de arte e, ainda que o faça solitariamente, ele o faz em resposta a uma demanda que emana do próprio objeto. Por sua vez, o espectador, imerso no mesmo *sensus communis*, será capaz de repetir o juízo do artista.

Ainda que Kosuth não tenha recorrido a Kant para justificar sua teoria para a Arte Conceitual, é quase impossível pensar que não tenha lido cuidadosamente a Crítica da Faculdade do Juízo. Mesmo indiretamente, Kosuth faz diversas referências à estética kantiana, como quando se refere à questão do gosto, por exemplo. É possível extrair de seus textos uma tentativa de definição de certos conceitos que, enfim, nos levam a seu entendimento de estética. Kosuth leu a subjetividade do sentimento estético como sinal de uma percepção sensorial da experiência e gosto como preferência individual. Pela qualidade essencial do juízo do gosto, a universalidade, é um equívoco reduzir a crítica de arte a um juízo determinado por um gosto pessoal. No sentido kantiano, gosto não diz respeito a nenhuma preferência pessoal, desse ou daquele crítico em particular.

O termo estética, para Kosuth, parece ser usado no sentido de Baumgarten e isso fica especialmente claro quando ele diz que alguém pode ter uma reação estética a qualquer informação percebida pelo sensorio: paladar, olfato, visão ou tato. Em outras palavras, podemos lidar esteticamente com qualquer coisa que esteja no mundo e que se apresente aos nossos sentidos, sem que isso constitua uma existência artística. Qualquer consideração a respeito de um objeto feito pelo homem, em termos estéticos, está separada de seu uso e, assim, de seu sentido. A não ser que esse sentido seja meramente estético, o que, para Kosuth, aplica-se, por exemplo, aos objetos decorativos. Sendo assim, entende-se o modo como Kosuth referiu-se à estética, como algo inferior e confuso. Por isso, talvez esteja justificada sua tentativa de separar a arte da estética.

Antes de relegarmos Kosuth ao limbo destinado aos autores ingênuos, o que não seria verdadeiro, vejamos o momento especial de nascimento da Arte Conceitual. O final da década de 60 e início de 70 foi um período que ficou marcado na história pelas

revoluções de caráter político e social. Os artistas tomaram a direção do questionamento cultural e dos protestos contra as instituições de poder, incluindo as que detinham o poder nas artes. Os críticos, as galerias, os museus, as revistas, tudo o que constituía o chamado mercado de arte, quem efetivamente estabelecia as regras do jogo, passou a ser combatido como inimigo da liberdade criativa e da própria arte. A legitimidade da arte não deveria estar subordinada a leis econômicas. A Arte Conceitual, de certa forma, deveria ser um empecilho para a tirania das leis que regiam o comércio de objetos de arte.

A Arte Conceitual defendida por Kosuth nasceu de bases teóricas sólidas. Em termos gerais, tem na filosofia analítica, sobretudo no filósofo Wittgenstein, as justificativas para sua existência. Os filósofos desta tradição, surgida ao final do século XIX, esboçam uma reação contra o idealismo absoluto de inspiração hegeliana e, em parte, contra a filosofia transcendental de origem kantiana.

Costuma-se distinguir dois períodos no pensamento de Wittgenstein. O “primeiro Wittgenstein”, caracterizado pelo pensamento expresso no *Tractatus* e o “segundo” pelas *Investigações Filosóficas*. O último período é, em grande parte, uma reação contra o primeiro, mas as diferenças entre ambos não impedem que haja um modo de pensar comum entre eles. Em ambos os casos, o centro da preocupação de Wittgenstein é a linguagem. Segundo ele, todo seu trabalho filosófico consiste em explicar a natureza das sentenças.

Os temas do *Tractatus* têm como centro a idéia de que uma sentença é uma figuração da realidade. As sentenças figuram mesmo a realidade, não se tratando de um “como se”. Em outras palavras, para ele, haveria um paralelismo completo entre o mundo e as estruturas da linguagem, entre as coisas e os nomes. Ele afirma que os limites da linguagem significam os limites do mundo, uma tese acusada frequentemente de conduzir a um solipsismo lingüístico.

A tautologia é um caso limite entre as proposições lingüísticas. Foi definida por ele como uma proposição de linguagem incondicionalmente verdadeira e, por isso, vazia de sentido, pois não representa nenhuma realidade possível. No extremo oposto, estaria a contradição, uma proposição incondicionalmente falsa e também vazia de sentido. As proposições da lógica, segundo Wittgenstein, são tautologias. Não expressam

pensamento, não representam nenhuma realidade. Mostram as propriedades formais (lógicas) da linguagem. Aí está o único sentido que possuem. Os filósofos do chamado Círculo de Viena retiraram do *Tractatus* a idéia de que as proposições matemáticas são tautologias e, portanto, despidas de significado factual.

Os pensamentos expressos nas *Investigações Filosóficas*, de 1945, que caracterizam o “segundo Wittgenstein”, contrariam as afirmações do *Tractatus*. Não que o filósofo as considere simplesmente errôneas, mas incapazes de elucidar todos os problemas da linguagem. Segundo ele, a linguagem engendra, ela mesma, superstições das quais é preciso desfazer-se. O centro desse enfeitiçamento produzido pela linguagem encontra-se nas tentativas para se descobrir a sua essência. É necessário, ao contrário, abrir os olhos para ver e elucidar como ela funciona. A linguagem funciona em seus usos, não cabendo indagar sobre os significados das palavras. O significado está no uso. As possibilidades de uso são múltiplas e variadas. Não podemos dizer que exista uma única linguagem, mas um conjunto de “jogos de linguagem”, que servem para descrever, perguntar, ou para indignar-se, etc.

A atividade que Kosuth propunha aos artistas e que lhe serviu de modelo para construir o que ele chamou de Arte Conceitual estava referenciada, em grande parte, na teoria de Ludwig Wittgenstein. Kosuth leu o *Tractatus* como uma crítica geral da linguagem, na qual se vê que a lógica e a ciência desempenham papel de destaque numa representação do mundo, análoga aos modelos matemáticos. Uma análise como esta, que ultrapassa os limites descritivos da lingüística, segundo Kosuth, é o aspecto da teoria de Wittgenstein que mais se aplica à arte. O convite de Kosuth era para um trabalho de reflexão sobre o que se entendia por arte, uma atividade pós- filosófica, que deveria ir muito além de uma mera continuidade da tradição vanguardista.

*The Play of The Unsayable: A Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein*, de 1989, foi escrito para introduzir uma exposição de mesmo nome, da qual Kosuth foi o curador (Viena e Bruxelas). O texto mostra algumas das diretrizes do que ele definia como uma forma revolucionária de arte, feita para produzir sentido. O desejo de compreender os códigos culturais, de onde a arte deve nascer, é o que justifica uma atualização dos escritos de Wittgenstein. Kosuth destacava as relações entre a arte e a linguagem, argumentando que a arte, como a linguagem, descreve uma realidade. Dessa relação,

desenha-se uma linguagem, cuja função mais estrita é a de mostrar, muito mais que dizer. Um trabalho de arte guarda similitudes e diferenças em relação à linguagem. Diferentemente da linguagem, pode (e deve) ser auto-referencial e descrever como descreve a realidade. Aqui, a tautologia não é sem sentido.

Mas é precisamente no indizível que encontramos a maior contribuição de Wittgenstein para a arte. Diz o próprio Wittgenstein, existe com certeza o indizível. Ao admitir a existência no mundo de realidades que se situam além do limite da linguagem, ele nos remete a uma dimensão que talvez seja bem ilustrada por uma frase de Veléry:

Reconhecemos a obra de arte pelo fato de que nenhuma idéia que ela suscita em nós, nenhum ato que ela nos sugere pode esgotá-la ou concluí-la... e não há lembrança, pensamento ou ação que possa anular-lhe o efeito ou libertar-nos inteiramente de seu poder<sup>2</sup>

A proposição final do *Tractatus*, “o que não se pode falar, deve-se calar”, não constitui apenas um aforismo, mas traduz a existência de um terreno a respeito do qual nada se pode dizer. Buscando sempre o sentido para a arte, Kosuth nos lembra, citando Wittgenstein, que um poema, apesar de composto na linguagem da informação, não é usado, no jogo da linguagem, para dar informação. Disso subentende-se que o sentido que Kosuth buscava não é o mesmo do discurso. É no indizível que reside a diferença entre o discurso e um trabalho de arte. É o que Lyotard diz sobre o trabalho visual de Joseph Kosuth. Ele é uma meditação dentro da escrita, mas rememora um gesto que está além de sua legibilidade. O sentido óbvio da escrita esconde outros sentidos. O meio visual é aplicado para expor esse sentido ilegível que a escrita esconde, para rememorar uma presença que está ausente na apresentação perceptível. (LYOTARD, 1993).

Eu gostaria de poder analisar o sentido do termo conceitual, na estrutura proposta por Kosuth para a arte. Voltemos a Kant. Na primeira Crítica, relativa aos conceitos puros do entendimento, a dedução transcendental diz respeito à necessidade de conformidade entre os fenômenos e os conceitos. Kant sugere que essa dedução pode ser vista como uma tentativa de exorcizar o espectro do caos transcendental (ou desordem transcendental) que existiria, caso os fenômenos pudessem ser apresentados de tal modo, que o entendimento não os considerasse de acordo com as condições de sua

---

<sup>2</sup> Cf. In LEBRUN. A Mutação da Obra de Arte: Arte e Filosofia. Cadernos de textos nº4. Funarte, 1977.p.21.

unidade. Para a experiência empírica, não valem os conceitos universais, ou do entendimento, mas permanece ainda a exigência de uma certa sistematicidade e unidade, alcançadas unicamente por um conceito *a priori*. Kant afirma que, se não tivéssemos essa unidade ou totalidade, não seríamos capazes de vivenciar nenhuma experiência. Ou seja, para que possamos experimentar o mundo, precisamos de conceitos apriorísticos, sem os quais os fenômenos nada nos diriam. Levando-se em conta o princípio da finalidade da natureza, somos incapazes de atribuir a ela uma tal necessidade de unidade, da qual nós necessitamos. Não podemos determinar uma lei para a natureza. O conceito de finalidade da natureza serve unicamente à nossa necessidade de observação e classificação do mundo. Dizendo de outro modo, dar conceito a alguma coisa significa dotá-la de unidade ou totalidade.

Seria essa a intenção do artista conceitual? O conceito, nesse caso, teria o efeito de apaziguar o artista, temeroso do caos? Seria essa a função da arte, uma função reguladora, apaziguadora? Tomando de empréstimo o questionamento da professora Virgínia Figueiredo, quando dizemos “isto é um cachimbo!” não encerramos ali a conversa e somos liberados para seguir adiante, sem nos preocuparmos mais com tal cachimbo? Dar o conceito da coisa não significa sossegá-la, cristalizá-la em sua essência? Quero dizer: a coisa mesma deixará de atormentar-nos? Uma vez cachimbo, sempre cachimbo? Em contrapartida, como será o mundo que o artista experimenta? Será a experiência de um mundo carente de formas? Ou, pelo menos, de formas insuficientes? Insatisfatórias? Ou não prazerosas? Necessitando retoques? De um mundo em constante mutação? Numa palavra, não temerá o artista o caos empírico? Seu fantasma, ao contrário do kantiano, será o tédio da regularidade? (FIGUEIREDO, 2004)<sup>3</sup>

O artista, seja ele conceitual ou não, vivencia de certa forma o tédio que a professora Virgínia nomeia como “experiência existencial do conceito”, a monotonia da experiência do mundo, dos fenômenos sempre apresentados da mesma forma. O artista não teme o caos empírico. Se assim fosse, como se sustentaria, então, a liberdade de que a arte necessita para instalar no mundo um objeto que ainda não estava lá? Como agiria o artista sem essa estreita margem oferecida pela indeterminação conceitual?

---

<sup>3</sup> Cf. In. FIGUEIREDO, V. Os três espectros de Kant. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio. Rio de Janeiro. Setembro de 2004.p.72.

Os artistas conceituais vêem o mundo com excesso de formas, não com escassez, portanto, recusam-se a produzir mais. Não acreditam em retoques formais, ou, em outras palavras, em novas linguagens artísticas para se dizer a mesma coisa. As objeções à pintura e à escultura ressoam na arte contemporânea, antes mesmo dos artistas conceituais postularem a irrelevância da existência do objeto de arte. Não é isso que Donald Judd quer dizer com “ a metade, ou mais, dos melhores novos trabalhos que se tem produzido nos últimos anos não tem sido nem pintura nem escultura”? Ou ainda, “o desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse por fazê-las de novo.”? (JUDD,1965). Não há, nessas atitudes, uma busca pelo apaziguamento que a determinação conceitual parece garantir. Marcel Duchamp teria criado a categoria dos ready-made se não fosse insubordinado à determinação conceitual? A subversão exercida na escolha do objeto que, retirado de seu contexto habitual e recolocado no mundo, dentro de um novo contexto, numa nova função, não nos traz, em nenhum aspecto, o apaziguamento da determinação conceitual.

Há uma semelhança na atitude de Duchamp, ao nomear seu urinol, ou melhor, *A Fonte*, e a atitude de René Magritte que, ao contradizer a imagem- *Isto não é um Cachimbo*-denuncia a irrealidade da pintura. Nos dois casos, o pensamento é forçado ao exercício de redefinição. Essa é uma atitude conceitual. O exercício da redefinição da arte. Por isso, não vejo, como intenção da Arte Conceitual, a proposta de limitação da arte pelo conceito. Não se trata, a meu ver, de um tipo de conceito que resulte numa forma cristalizada da coisa. Mesmo porque a coisa em questão, para os artistas conceituais, é a própria arte. Trata-se de dar conceito em relação à própria arte. Nada que possa nos remeter à faculdade pura do entendimento, para continuar usando os termos kantianos. Se assim fosse, é verdade que a Arte Conceitual estaria predestinada a fracassar, no momento mesmo de sua origem.

É precisamente na referencia à tautologia que devemos procurar uma resposta para a Arte Conceitual. Se, para a linguagem, a tautologia resulta num discurso sem sentido, para a Arte Conceitual, é nesse processo que reside o sentido proposto. A produção de sentido, da qual Kosuth tanto fala e que coloca como função própria da arte, desenha um círculo em torno dos próprios elementos formadores da arte. Nesse procedimento analítico, de caráter lingüístico, estaria todo o sentido produzido pela Arte Conceitual. Não há, portanto, uma busca de informação, de conhecimento. A qual sentido nos

remete o texto *Néon Electrical Light English Glass Letters Pink Eight?*<sup>4</sup> O texto e a imagem, vistos simultaneamente, antes que a supremacia discursiva sotierre o impacto visual. Esse é um bom exemplo da tautologia na obra de Joseph Kosuth. Sem a imagem, o texto não teria sentido e sem o texto, a imagem deixaria de existir. Não há sentido, neste caso, fora da tautologia. Na linguagem, a tautologia não faz sentido, pois ela é uma proposição sempre verdadeira. Ela só encontra sentido na arte. O que Kosuth nos aponta, ao assumir a existência do indizível, é que há algo na arte que vai além do discurso, mesmo que ela seja feita de palavras. Isso garante a sobrevivência da Arte Conceitual.

Algumas questões ressoam ainda sem resposta. Diante das obras de arte conceituais, e mais amplamente, das obras da arte contemporânea, somos submetidos a algum tipo de experiência, da mesma forma que nos submete a alguma experiência uma pintura ou uma escultura. Seriam essas experiências de uma mesma ordem? Admitamos que os objetos artísticos nos afetem empiricamente e nos promovam uma experiência estética. É preciso que reflitamos sobre a natureza da experiência promovida pela Arte Conceitual e, porque não, pela arte, dita contemporânea. Estendendo um pouco a questão, somos levados a refletir sobre o trabalho da crítica de arte: é possível admitirmos um julgamento artístico que não seja também um julgamento estético?

## Referências

- DUVE, Th. De. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Mass. The M.I.T. Press, 1996.
- FIGUEIREDO, V. *Os três espectros de Kant: Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc – Rio*. Rio de Janeiro. Puc-Rio, Setembro de 2004.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1993.
- KOSUTH, J. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. Cambridge. M.I.T. Press, 1993.
- LEBRUN, G. *A mutação da obra de arte: arte e filosofia*. Cadernos de textos. N° 4. Funarte, 1997.
- LYOTARD, J.F. Forewards: after the words. In: Kosuth. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. Cambridge. M.I.T.Press, 1993, p.xvii.
- MEDINA, F. *Joseph Kosuth: análise de uma teoria para a arte*. Dissertação de mestrado, apresentada na Escola de Belas Artes da UFMG, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Belo Horizonte, 2007. Disponível em

---

<sup>4</sup> Joseph Kosuth, *One and Eight – A Description*, 1965.

[WWW.bibliotecadigital.ufmg.br](http://WWW.bibliotecadigital.ufmg.br).

WITTGENSTEIN, L. *Tratado lógico-filosófico e Investigações filosóficas*. Lisboa. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.