

**A OBRA DE ARTE COMO COISA SUPÉRFLUA**  
DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2020.7.1.87-98>

Marcos H. Camargo<sup>1</sup>

**Resumo:** a arte desenvolveu-se bem no ocidente, apesar do preconceito filosófico iniciado com Platão e seguido pela igreja judaico-cristã. Tentativas de domesticar os efeitos cognitivos da arte sobre a sensibilidade humana, conduziram a estratégias filosóficas e religiosas, cujo objetivo visava abolir a sensualidade das obras, substituindo-as por conceitos inteligíveis, preparando um fim para a experiência artística. Este artigo apresenta argumentos em favor da arte como conhecimento autônomo, contra a ideia de inutilidade da obra artística.

**Palavras-chave:** obra de arte, filosofia, abstração, inteligibilidade.

**THE ARTWORK AS A SUPERFLUOUS THING**

**Abstract:** the art developed well in the West, despite the philosophical prejudice initiated with Plato and followed by the Judeo-Christian church. Attempts to tame the cognitive effects of art on human sensibility, led to philosophical and religious strategies, whose objective was to abolish the sensuality of the works, replacing them with intelligible concepts, preparing an end to the Artistic experience. This article presents arguments in favor of art as an autonomous knowledge, against the idea of the usefulness of the artistic work.

**Keywords:** artwork, philosophy, abstraction, intelligibility.

**LA OBRA DEL ARTE COMO COSA SUPERFLUA**

**Resumén:** el arte se desarrolló bien en Occidente, a pesar de los prejuicios filosóficos iniciados con Platón y seguidos por la iglesia judeo-cristiana. Los intentos de domesticar los efectos cognitivos del arte en la sensibilidad humana llevaron a estrategias filosóficas y religiosas, cuyo objetivo sería abolir la sensualidad de las obras, sustituyéndolas por conceptos inteligibles, preparando el fin de la experiencia artística. Este artículo presenta argumentos a favor del arte como conocimiento autónomo, en contra de la idea de la inutilidad del trabajo artístico.

**Palabras clave:** obra de arte, filosofía, abstracción, inteligibilidad.

---

<sup>1</sup> Especialista em História do Pensamento Contemporâneo (PUC-PR, 1987). Especialista em Economia e Sociologia (PUC-PR, 1988). Mestre em Comunicação e Linguagens (UTP, 2003). Doutor em Artes Visuais (IAR-UNICAMP, 2010). Pós-doutor pela Escola de Comunicação (UFRJ, 2015). Professor de Graduação de Jornalismo, Relações Públicas e Publicidade (UTP, 2004-2006). Professor de Graduação em Cinema e Audiovisual, Artes Cênicas, Música e Dança (Campus de Curitiba II – UNESPAR, desde 2006). Coordenador do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual (2011-2013). Chefe da Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação do Campus de Curitiba II (UNESPAR, 2014-2018). Professor de Pós-graduação stricto sensu do Mestrado Profissional em Artes (Campus de Curitiba II, UNESPAR, desde 2018). Autor do livro: *Cognição estética: o complexo de Dante*. São Paulo: Annablume, 2013; e do livro: *Formas diabólicas: ensaios sobre cognição estética*. Londrina: Syntagma, 2017. [marcoscamargo@yahoo.com.br](mailto:marcoscamargo@yahoo.com.br)

*A perfeição não é alcançada quando já não há mais nada para adicionar, mas quando já não há mais nada que se possa retirar.*

*Antoine de Saint-Exupéry*

## **Da lógica para a língua**

Entre os três principais fundadores da filosofia (Sócrates, Platão e Aristóteles), a questão do ‘ser’ tornou-se fundamental, fazendo-se de prefácio à futura metafísica, como também para a constituição dos conceitos, entendidos como as verdadeiras representações das essências de coisas.

A essência de uma classe ou o ‘ser’ que a tutela, deve ter seus predicados inscritos no conceito universalizante. Suas qualidades precisam ser definidas necessária e suficientemente, de modo que ao “dizer o ser”, a proposição seja verdadeira. Porém, mesmo antes de Nietzsche ter caçoado dos “filósofos da gramática”, os sofistas já comentavam que as categorias do ‘ser’ instituídas pelos primeiros filósofos, sempre foram classes de palavras. Ou seja, o ‘ser’ é uma propriedade da linguagem e nunca existiu autonomamente no mundo real.

Aristóteles apresenta assim a totalidade dos predicados que se podem afirmar do ser, e visa a definir a conotação lógica de cada um deles. Ora, parece-nos – e tentaremos demonstrá-lo – que essas distinções são em primeiro lugar categorias da língua e que de fato Aristóteles, raciocinando de maneira absoluta, reconhece simplesmente certas categorias fundamentais da língua na qual pensa. (...) Parece-nos que esses predicados correspondem não a atributos descobertos nas coisas, mas a uma classificação que emana da própria língua. (...) Perguntávamo-nos de que natureza eram as relações entre categorias de pensamento e categorias da língua. Na medida em que as categorias de Aristóteles se reconhecem válidas para o pensamento, revelam-se como a transposição das categorias da língua. É o que se pode dizer que delimita e organiza o que se pode pensar. (BENVENISTE, 1978, pp. 71/72/75/76)

Esse vínculo univitelino entre as categorias do ‘ser’ e as classes de palavras levaram os filósofos a se confundir, quando acreditaram que não seria possível pensar logicamente, sem o concurso das palavras. A tradição filosófica fez dessa confusão inicial entre o ‘ser’ e o dizer, uma união necessária e fundamental, derivada da crença racional de que os saberes não verbais e não matemáticos são simulacros ilusórios e perigosos. E essa *con*-fusão entre o ‘ser’ e a palavra que o diz, ainda segue entre nós, em pleno século XXI.

Se a palavra fosse condição para o pensamento, estaríamos em situação bem difícil. Pois ela não consegue nomear todas as coisas realmente existentes no mundo. Se tentasse dar nome a tudo que existe, teria de construir um vocabulário infinito de termos. O que salva a palavra de sua limitação cognitiva é o fato dela poder representar ao mesmo tempo um sem-número de coisas, quando reunidas em uma classe de entes, arbitrariamente assemelhados. Este é o caso, por exemplo, do termo “cadeira” – uma única palavra que nomeia milhões de coisas que se compõem de pés, assento e encosto, que serve para acomodar o corpo humano.

O fato da palavra “cadeira” ter o duvidoso poder de nomear milhões de móveis singulares, agrupados numa classe geral de entes, iludiu os incautos pensadores com a sensação de que a palavra poderia significar os universais, as leis cósmicas, naturais e sociais, na forma de conceitos.

Temos poucos nomes e poucas definições para uma infinidade de coisas singulares. Assim, o recurso ao universal não é uma força do pensamento, mas *uma enfermidade do discurso*. O drama é que o homem fala sempre em geral enquanto as coisas são singulares. A linguagem nomeia ofuscando a irresistível evidência do individual existente. (...) Mas o drama do ser não é que seja apenas efeito de linguagem. É que nem mesmo a linguagem o define. Não há definição do ser. (ECO, 1998, p. 28)

A primeira lógica filosófica, encarregada de encontrar o ‘ser’ em meio à confusão e à obscuridade do mundo, acabou por se tornar refém da linguagem, incapaz de significar todos os existentes. Embora camuflado pelas peripécias ontológicas do pensamento clássico, o ‘ser’ (a essência das coisas) nunca foi incontestavelmente determinado. Desmentidos sobre a realidade do ‘ser’, com a morte da metafísica, nos restou a existência do mundo abundante, complexo, sofisticado, obscuro e confuso, sobre o qual ainda é preciso gerar conhecimento, não apenas verbal, mas plurissemiótico.

O conhecimento deixou de ser um exercício de redução do mundo às qualidades necessárias e suficientes do ‘ser’. Hoje, o conhecimento não se processa retirando das coisas tudo o que parece singular ou supérfluo, por meio dos processos de conceituação. Diferentemente do que disse Saint Exupéry no prólogo deste artigo, para que uma eficiente interpretação da realidade se torne o conhecimento de algo, não se pode descartar suas qualidades idiossincráticas, mas acrescentar informações sobre elas, até que satisfaça os intercomunicantes quanto a cognição da coisa.

Hoje, o conhecimento não cabe mais no “leito de Procusto” da linguagem verbal. O conhecimento jamais esteve subordinado à gramática, pois basta constatar a eficácia das ideias produzidas com as demais linguagens da cultura, como a imagética, musical, cinética, dentre outras.

Os conceitualistas entenderam erroneamente que, para conhecer verdadeiramente o mundo, seria preciso reduzi-lo a essências anoréxicas, que não passam de conjuntos arbitrariamente arranjados de nomes de qualidades. Ao nomear os conceitos, as palavras criam um mundo de ideias abstratas, que se equilibra instavelmente sobre um pequeno vocabulário, que tenta conter a abundância do mundo numa redoma.

### **A vitória da abstração contra a abundância do mundo**

Era uma vez um ateniense de nome Platão que, após lutar em batalhas e tentar a vida como dramaturgo de tragédias, buscou a sorte nas lides do pensamento sistêmico, tornando-se discípulo de Parmênides e Sócrates. Avesso às peripécias dos sofistas e dos artistas, Platão adere a seu oposto, em mais uma guerra na qual irá combater.

Enquanto os sofistas aceitavam a insensatez do mundo, Platão foi em busca de um sentido para as coisas. Como os sofistas eram trágicos e entendiam a morte como finitude humana, Platão ensina a reencarnação da alma, por meio do Mito de Er, como crença na vida eterna. Quando os sofistas ensinaram que o ‘ser’ e as essências só existem na linguagem, Platão defendeu a existência autônoma do ‘ser’, num mundo além deste mundo, abrindo caminho para o surgimento da metafísica.

Com a chegada do império de Alexandre, a sofística sofreu ataques políticos, que pressionaram sua retórica a sair de cena, pois afinal de contas deixou de existir a democracia das *ágoras* – as decisões

políticas passam a se concentrar nos salões palacianos, frequentados pelos filósofos, encarregados de formatar a razão em favor dos soberanos. (ONFRAY, 2008, p. 15)

A filosofia se alinha ao novo regime para fornecer-lhe o discurso competente, que justifica a necessidade e a suficiência do império e da nova ordem mediterrânea. A filosofia se alimenta do projeto de uma ordem natural, uma verdade única, o bem eterno e a beleza universal, subjacentes às aparências sensíveis do mundo efêmero e transitório, em que habitam os homens.

As qualidades do tríptico platônico (a verdade, o bem e a beleza) não se encontram neste mundo de ilusões onde vagamos como em uma caverna, acreditando nas sombras como se fossem realidade. Segundo a filosofia nascente, a realidade da verdade, do bem e da beleza existe eternamente no mundo suprassensível das Ideias, o mundo metafísico, como será conhecido pelos milênios à frente.

Este mundo material em que vivemos, segundo os primeiros filósofos, é um simulacro do mundo real das Ideias e das Formas perfeitas. O verdadeiro conhecimento, para os platônicos, não está na experiência do corpo neste mundo, mas existe protegido das transformações e evoluções, em completa harmonia supralunar, como essências permanentes das coisas. Os únicos caminhos que conduzem os homens ao conhecimento verdadeiro das essências passam pela gramática e matemática – linguagens que representam ideias abstratas e conceitos metafísicos. Neste caso, vale dizer que o ‘conceito de cavalo’, por exemplo, é mais real (*ens realissimum*) do que os cavalos que correm nos campos deste mundo transitório.

Para essa filosofia, quanto mais abstrata a ideia, tanto mais próxima da realidade (e da verdade) ela se encontra – é por isso que a citação de Saint Exupéry, que abre este artigo, está de acordo com o platonismo milenar que embala o senso comum filosófico. Ao abstrair do cavalo vivo todas suas características físicas (carne, ossos, órgãos, pele, cor, movimento, sensações etc.), restam apenas algumas ideias sobre o animal (equino, mamífero, quadrúpede, herbívoro, domesticável), que passam a fazer parte de seu conceito – esse cavalo conceitual é mais verdadeiro, para a filosofia clássica, porque essas qualidades são perenes (universais), já que elas constam de todos os cavalos, ao contrário dos acidentes (tamanho, cor, força, raça, domesticação) que singularizam o espécime.

Nesse sentido, ficou bem mais fácil para os pais da igreja, como Santo Agostinho, adaptar os conceitos platônicos para as doutrinas cristãs, fazendo do mundo das Ideias perfeitas o próprio céu judaico-cristão, enquanto este mundo condenado por Platão, passou a ser o vale de lágrimas, de onde os cristãos expiam seus pecados.

[A] partir do século III d. C., o neoplatonismo é, como síntese do aristotelismo e do platonismo, a única escola filosófica que subsiste. É esse discurso filosófico neoplatônico que os Padres da Igreja, depois de Clemente de Alexandria e Orígenes, hão de utilizar para desenvolver sua teologia. (...) A lógica e a ontologia aristotélicas, que o neoplatonismo integrara, fornecerão os conceitos indispensáveis para formular os dogmas da Trindade e da Encarnação, permitindo distinguir natureza, essência, substância, hipóstase. (HADOT, 1999, p. 359)

Com a acolhida do neoplatonismo pela Patrística, a primeira teologia cristã vai reforçar a divisão do mundo em duas partes inconciliáveis (mundo físico e mundo metafísico), que permaneceu inabalável até o século XIX. Essa dualidade platônica, reafirmada pela teologia cristã, vai levar à duplicação do mundo, e gerar uma moralização extremada, colocando tudo de mal na matéria, cuja realidade passa a ser ilusória, perigosa, falsa e pecaminosa, enquanto eleger o mundo metafísico (o céu religioso) como a origem da virtude, da verdade, do bem e da beleza.

Uma boa maneira de compreender em que consiste a dualidade manifesta da filosofia de Platão é o célebre texto da *República*, conhecido como a ‘passagem da linha’. O que esse texto evidencia é que, para Platão, não pode haver verdadeiro conhecimento do sensível. O que corresponde ao domínio do sensível é apenas opinião – conjectura e crença –, e não saber, conhecimento, ciência. Só é possível um verdadeiro conhecimento do inteligível, das essências, das ideias. (MACHADO, 2009, p. 41)

A busca pela verdade é confinada ao pensamento alfanumérico, com base nas linguagens que representam ideias abstratas (gramática e matemática). Esse imperativo gerou diversos tipos de iconoclastias filosóficas e religiosas, pois as imagens tendem a ser muito abundantes em seus elementos constitutivos, contrastando com a fina silhueta dos conceitos abstratos. Nesse sentido, os conhecimentos experimentais advindos da memória de experiências corporais são expulsos dos palácios do saber, iluminados pela razão luciferina dos conceitos lógicos e universais.

A maior desconfiança contra este mundo material recai fortemente sobre o corpo humano, de vez que para os filósofos suas pulsões confundem a exatidão dos pensamentos sublimes, enquanto para a igreja cristã ele é um fruto maldito, gerado no pecado e no erro. A bulimia dos santos cristãos é um exemplo didático dos efeitos colaterais deste pensamento dualista. A fuga exasperada das paixões humanas precisa insensibilizar o corpo do santo e do pensador, para afirmar a verdade ultraterrena, formada de ideias imponderáveis, em que habitam o ‘ser’ das coisas, preenchido de essências verdadeiras, por obra e graça da inteligência dos filósofos (e da bondade divina).

Todos acreditam, até com desespero, no ser. Como, porém, não conseguem agarrá-lo, buscam as razões pelas quais são privados de possuí-lo. “Deve haver uma aparência, um embuste, que nos impede de perceber o ser: onde está o embusteiro?” – “Nós o apanhamos”, gritam radiantes, “é a sensibilidade! Esses sentidos, *que aliás também são tão imorais*, nos enganam acerca do mundo *verdadeiro*...” (NIETZSCHE, 2013, p. 293)

A entidade fantasmagórica alcunhada de ‘ser’ invade este mundo concreto obsedando cada coisa existente com essências universais provenientes do mundo metafísico. A milenar e angustiante busca pelo ‘ser’ vai arrastar a filosofia através da história do pensamento, até o século XIX desta era, quando alguns pensadores acordam do sono platônico, para lembrar o que os sofistas já sabiam há milênios: o ‘ser’ não vive como essência autônoma em outro mundo, porque sempre foi apenas um efeito da linguagem. Em decorrência disso, no século XX, J. P. Sartre vai inverter a crença escolástica, ao afirmar que a “existência antecede a essência”.

## **O necessário e o suficiente**

A abundante e rica diversidade do mundo físico gerou um temor religioso e filosófico, devido à possibilidade de o pensador e o devoto serem tragados pela confusão e a obscuridade do real. Contra a sedução do conhecimento experimental, que demanda a expansão da sensibilidade do corpo, a filosofia e a teologia abraçaram a conceituação como veículo cognitivo do conhecimento verdadeiro. O abstracionismo dos conceitos passou a funcionar como um modelo de orientação, na medida em que as características universais que compreendem a definição de um conceito, são elas mesmas, outras abstrações. E assim, quanto menos características universais são necessárias para uma

definição suficiente, o conceito estaria bem mais próximo da verdade. Mas, também, o mais distante possível, da cornucópia de elementos singulares que forma qualquer ente do mundo sensível.

O princípio lógico sugere a arquitetura mais simples possível para a constituição de um conceito. Uma dentre as várias “navalhas filosóficas” disponíveis desde o medievo, a navalha de Occam é considerada um “princípio de parcimônia” – uma crença reducionista da filosofia, segundo a qual o caminho da verdade segue em direção ao “Uno” e se afasta do múltiplo – motivo pelo qual, “menos é mais”. A navalha de Occam não é exatamente uma lei filosófica, mas um “mecanismo gramatical” que recomenda as explicações mais simples, como sendo as mais verdadeiras.

Com o nascimento da ciência ocidental, por volta do século XVII, este princípio foi adotado pelo que viria a ser conhecido como método científico. É uma ferramenta lógica que permite escolher, entre várias hipóteses a serem verificadas, aquela que contém o menor número de afirmações capaz de abarcar a totalidade do fenômeno investigado. A navalha de Occam é antecessora do chamado princípio KISS (*Keep It Simple, Stupid*), uma vulgarização da máxima de Albert Einstein, segundo a qual a explicação mais simples dentre aquelas que efetivamente explicam os observáveis, deve ser preferida em detrimento de outras – qualquer propriedade desnecessária é considerada supérflua. Qualquer forma sem função é certamente um excesso.

O elogio moderno à anorexia das formas (e das fórmulas), se deve à fuga sistemática da abundância do mundo real, inspirado no conceito moderno do “menos é mais” ou, em outras palavras: a perfeição – como recomenda Saint Exupéry – só alcança os artefatos, quando libertos de todos os componentes supérfluos. A navalha de Occam é uma reafirmação da tendência neoplatônica da tradição filosófica, em oposição à abundância e à exuberância do mundo sensível.

Antes que percebessem, os filósofos e os primeiros epistemólogos estavam lidando apenas com a linguagem e suas representações formulares do real. A busca por boas representações linguísticas e matemáticas das leis que regem os fenômenos levou-os a habitar mentalmente as representações do real, em substituição ao próprio real.

O efeito colateral dessa busca pela exígua elegância das representações semióticas concorda com a crença racionalista do *pluribus unum*, a ideia de que tudo o que existe proveio de uma única origem – Deus ou a teoria de tudo. Em decorrência, quanto mais fenômenos puderem ser concentrados e explicados em poucas ou em uma única representação, tanto mais universal será o conceito, tanto mais próximo da verdade ele habitará.

A ideia de que tudo provém de “um”, remete-nos ao emprego de mínimas formas, fórmulas, signos, símbolos e totens holísticos, que devem “conter” o todo. Deixa de ser necessária a exposição da exuberante abundância do real, porque sua manifestação foi comprimida em uma cápsula mínima de significados codificados pelo verbo (e pelo número).

## **O minimalismo**

Segundo o dicionário, minimalismo é um substantivo que nomeia o conceito de redução ao mínimo do emprego de elementos ou recursos, em quaisquer áreas da cultura, da moda à culinária e aos estilos de vida. Nas artes, o minimalismo se acentua entre o final da década de 1950 e princípios dos anos 1960, como uma escola de pintura abstrata que vê num quadro algo estruturado, composto basicamente de simples formas geométricas, executadas em estilo impessoal, reduzindo ao mínimo seus elementos. Foi um movimento tributário de uma vertente da arte abstrata norte-americana, que remonta a Ad Reinhardt (1913-1967), Jasper Johns (1930) e Frank Stella (1936). A *minimal art* enfatiza formas simples, que recusam acentos ilusionistas e metafóricos. De certo modo, pode se

entender o minimalismo como uma aposta do intelectualismo abstracionista, contra a opulência, exuberância e a abundância das obras de arte e das expressões culturais de outros períodos e gêneros.

Porque condenar a idiossincrasia e a singularidade das coisas, das formas estéticas e das obras de arte? Ora, para transformá-las em conceito! Para aproximá-las da abstração das ideias, que são o domínio dos intelectuais. Por isso, tornou-se necessário reafirmar a crença racionalista, segundo a qual a diversidade se distancia da identidade que, por sua vez, é a forma como se manifesta a universalidade dos conceitos.

Quanto mais ângulos retos, quanto menos curvas, menos reentrâncias e protuberâncias; quanto mais lisa e uniforme a coisa se apresenta, mais semelhante às espécies universais do pensamento conceitual. Menos mundo e mais pensamento, produziram minimalistas como Le Corbusier, Bauhaus e a arte conceitual – todos comprometidos com os critérios intelectuais de interpretação. Interpretar significa traduzir e simplificar. O papel do intelectual minimalista é traduzir a exuberância singularizante do mundo, em conceitos universalizantes – transformando a realidade das coisas em algoritmos alfanuméricos.

O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfíxiante. (...) Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. Mais do que isso. É a vingança do intelecto sobre o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de “significados”. (SONTAG, 1987, p. 16)

Uma das principais bandeiras dos modernistas foi a rejeição dos estilos que se utilizavam de ornamentos e singularidades particularistas. Contra os barroquismos e sua ênfase no supérfluo e no superficial, a arquitetura modernista aboliu a irrepitibilidade dos enfeites. Os modernistas entendiam o ornamento como um inimigo a ser combatido, pelo fato de suas extravagâncias exporem as singularidades idiossincráticas do mundo sensível. Desenvolver uma arte intelectual e insensível tornou-se a meta dos modernistas.

Outra característica importante do modernismo é sua relação conflituosa com o capitalismo industrial. Ora o modernismo denunciava a crueldade da produção capitalista, ora se juntava entusiasticamente às suas novas tecnologias de produção. No âmbito da arquitetura, havia a responsabilidade pela correta e justa construção do ambiente habitado pelo homem. Os edifícios deveriam ser econômicos, limpos, úteis e despidos de ornamentos que os diferenciavam social e culturalmente, sempre de acordo com a máxima proferida pelo arquiteto norte-americano Louis Sullivan, segundo a qual a *forma segue a função*. Este é o conceito funcionalista, visto como a síntese do ideário moderno.

Originário da mesmificação das mercadorias nas linhas de produção industrial, do sucesso da ciência e da tecnologia em princípios do século XX, os minimalismos têm por objetivo reduzir ao mínimo o emprego de elementos e recursos para a criação de uma coisa, tornando-se a aplicação da navalha de Occam nas produções culturais. No design, o minimalismo reduziu todas as características não-essenciais das produções, com o objetivo de privilegiar exclusivamente a função das coisas. Enquanto a música minimalista usa de repetições e ritmos quase hipnóticos, a literatura minimalista aposta na economia das palavras, no corte dos advérbios e na escassez de significados.

Reduzir o mundo ao estritamente necessário e ao nada mais que o suficiente é uma herança estoica e neoplatônica, com viés judaico-cristão, curiosamente alcunhada de ‘moderna’. A recusa em pensar e conhecer a abundância, a opulência, a exuberância e a sensualidade do mundo real, contrapondo-lhe outro mundo abstrato e bulímico, tornou o pensador neoplatônico em um personagem ascético e distanciado da realidade que deveria entender, de modo a oferecer à sociedade o conhecimento do

lugar da humanidade no mundo. Talvez parte desse antinaturalismo filosófico tenha provocado, em certa medida, o anti-intelectualismo que ora grassa na sociedade contemporânea.

Ao invés de ceder às evidências de que o mundo é confuso e obscuro, exuberante e caótico, optando por um pensamento mais pluralista, muitos intelectuais ainda flertam com um mundo metafísico, uma ciência e uma arte conceituais.

## Arte conceitual

Em princípios do século XX, com Duchamp e seus *readymades*, surge um movimento que, insistentemente, se coloca como arte, ao mesmo tempo em que questiona o que é a ‘arte’ (GODFREY, 1998, p. 21). O papel de Duchamp, em seu tempo, foi romper definitivamente com a crença de que a arte teria uma definição, reunida em qualidades intrínsecas de um conceito universal. “A fonte” (1917) foi um desafio que a filosofia neoplatônica da arte não conseguiu superar.

Ao longo dos anos 1960 e 1970, a questão proposta por Duchamp é retomada pela arte conceitual. Porém, influenciada pelo pensamento neoplatônico do modernismo, a arte conceitual não vai reproduzir a questão duchampiana, como um desafio à definição da arte. Ao invés disso, os artistas e intelectuais conceitualistas retornam ao mundo metafísico dos conceitos, que valoriza sobremaneira a ideia comunicada pela obra, bem mais do que o corpo dos artefatos. A incapacidade de conceituar a arte foi contornada e trocada pela celebração da arte conceitual. Ao invés de questionar se a obra é ou não, arte, os intelectuais reduziram o corpo material dos artefatos a meros suportes de conceituação, reafirmando a maldição lançada por Platão, contra os simulacros artísticos.

Platão reserva um lugar para a beleza em sua filosofia: trata-se da beleza das formas ideais, das provas matemáticas e das deduções racionais. O conhecimento é a beleza e o bem, porque ele é conhecimento dessas verdades ideais que compreendem a verdadeira realidade das coisas. Sendo nosso mundo uma mera aparência ou aproximação das formas ideais (nossa justiça, uma cópia esmaecida da coisa real; nosso estado, uma pobre réplica do ideal), a arte é tudo que há de pior, pois, se a poesia é uma droga performativa, então, a pintura e a escultura são meras cópias de cópias, tentativas de simular o mundo de modo indecifrável a partir de seu modelo. (HERWITZ, 2010, p. 19)

Antecipada por Marcel Duchamp, nos anos 1910, a arte conceitual dos anos 1960 foi um movimento artístico que teve, dentre seus juízos estéticos, o objetivo de superar o que denominavam de “arte retiniana”, dedicada apenas ao entretenimento e ao prazer do olhar, baseada na *mimesis* milenar. Era preciso, segundo os conceitualistas, utilizar o corpo da obra de arte como um suporte para ideias e conceitos filosóficos – a forma da obra de arte deveria submeter-se à sua função precípua, qual seja, a de linha auxiliar do pensamento revolucionário.

Desde a década de 1960 tem predominado no campo das artes visuais a noção da arte como “ideia” ou “conceito”. Em outros termos, a arte é concebida como uma espécie de “essência”, e, assim, não raramente, possui um paradigma linguístico. Para o artista norte americano Sol LeWitt, o objetivo da obra conceitual é de configurar-se num estado mentalmente interessante para o espectador. Portanto, o trabalho deve ficar emocionalmente “seco”. (SEMELER; CARMO, 2011, pp. 04/16)



Por “seco”, segundo a citação acima, devemos entender a obra de arte conceitual despida de ornamentos e de idiosincrasias próprias da singularidade estética da coisa artística – a forma precisa submeter-se à função. Para a arte conceitual, não importa mais nem sequer a técnica de produção artística, o material, as características plásticas ou seu efeito estético, porque essa arte pode se utilizar de coisas já prontas (*readymades*) para comunicar o conceito previamente pensado pelo conceitualista. Para a arte conceitual, a obra materialmente existente deve ser conduzida a uma vida secundária, justificada apenas pelo seu papel de suporte de conceituação.

O filósofo Arthur C. Danto ficou fascinado pelas Brillo Boxes de Andy Warhol e o problema que elas colocam. O que faz disso uma arte, quando as reais Brillo Boxes não são? Como o modo que as olhamos se difere, quando acreditamos que são arte? (GODFREY, 1998, p. 97)

De fato, o fenômeno explorado pelas *readymades* é o da descontextualização. Caixas de sabão em pó em um supermercado ou na lavanderia, colocam-se em contextos próprios. Essas mesmas caixas de sabão em pó utilizadas como peso de papel ou arranjadas em certa disposição, em um salão de arte, adquirem significados diferentes – o sentido de suas presenças se modifica, conforme o contexto. Esse deslocamento de sentido é tema clássico da filosofia. Ele existe, por exemplo, na disputa entre o conceito e a metáfora. Um conceito deve gerar um nome próprio para o ente, enquanto a metáfora trabalha de modo ‘impróprio’, atribuindo o nome próprio de um ente, para outro ente que guarda certa semelhança com o primeiro. Um mictório instalado em um banheiro exerce sua função apropriada. O mesmo mictório exposto em um salão ganha ares de arte conceitual, quando de fato não passa de uma metáfora. O que se lhe propõe, então, quando exposto em uma instituição cultural? Suscitar ideias exóticas que orbitam as mentes que têm a petulância de exibir tal coisa num lugar daqueles – peraltices intelectuais que ...

... (Passam a conceber o artefato) como ideia ou conceito, onde a reflexão filosófico-conceitual sobre a obra de arte precede sua realização estético-sensorial. Dessa forma, as qualidades plásticas e matéricas da obra de arte, como a cor, a forma, a expressão, perdem terreno. A arte encontra sua fundamentação na filosofia da linguagem e em outros campos de estudos como a semiótica e a linguística (...) A “aparência” cede lugar à concepção. Instaure-se, assim, a arte conceitual. (SEMELER; CARMO, 2011, pp. 04/16)

Com o movimento conceitualista, a vanguarda modernista perfaz um duplo retorno a Platão, entendendo a arte primeiramente como instrumento didático, quando é posta a serviço da verdade. Em segundo lugar, quando se retira da arte toda sua corporeidade e sensualidade, tornando-a “seca” o suficiente para emular os conceitos abstratos. A arte conceitual, portanto, se torna uma produção cultural dependente de rótulos para sua compreensão, suficientemente insípida para habitar o mundo minimalista dos intelectuais, amantes da gramática, como Friedrich Nietzsche gostava de provocá-los – habitantes de um mundo categorizado, onde não existem coisas, mas classes e espécies.

(Mas) o conceito é cinza, sem cor e sem sabor, ele é isolado, pobre; apesar de todos os esforços, o ser lhe escapa (...) Em compensação, na arte, qualquer coisa é próxima, contanto que se desvie das generalidades redundantes, que renuncie às razões e que confie na linguagem da poesia – que não fala por conceitos, mas por metáforas. (CAUQUELIN, 2005, pp. 49/50)

A arte conceitual também cumpre seu papel, ao oferecer para o intelectual uma opção artística que se distancia da exuberante sensualidade do mundo. Quando o conceitualista primeiramente pensa no conceito a ser comunicado por sua obra de arte, desenvolve o corpo de seu artefato com a prévia intenção de suscitar no perceptor uma ideia predeterminada. Nesse processo, o artista conceitual faz emergir uma metáfora, na qual acredita como se fosse um conceito.

Arte precedida de intenção, como é o caso dos conceitualistas, não é um produto estético, mas uma ação funcionalista. A desculpa das vanguardas modernistas para transformarem a arte em reflexão filosófica, é devida a sua pretensa “função social”. “Toda arte é dependente da sociedade – dependente das relações entre as pessoas e não um produto solitário de uma pessoa qualquer...”. (WILLATS, p. 7, 2000)

Entretanto, a arte não precisa ser conceitualizada ou engajada, para manter seu valor social e sua crítica disruptiva. A arte não precisa ser explicada, de modo a se tornar uma utopia política. A arte não precisa ser abstraída para provocar um conhecimento revolucionário, capaz de promover profundas transformações sociais e culturais. A arte sempre será mais efetiva em seu papel transformador, quanto menos estiver a serviço de uma finalidade, funcionalidade ou utilidade, que torne sua produção artística mero suporte de conceitos externo à sua configuração.

## **Fim da arte**

Para os conceitualistas contemporâneos, a arte participa da tríade platônica, na medida em que a verdade produz o bem e, juntos, criam a beleza. Desde sempre, os neoplatônicos souberam que a arte (suas obras) teria um fim, não apenas como finalidade, mas certamente como um termo, um limite. O fim da arte se justifica para os neoplatônicos, pelo fato de que em algum momento da história as obras (de arte) deixarão de ser necessárias para representar a beleza e a sublimidade. Nesse futuro neoplatônico, a beleza se incorporará definitivamente ao pensamento e à ideia de bem, germinando em todas as obras dos homens, a caminho do espírito absoluto. É nesse sentido que Hegel define a arte como a “aparência sensível da Ideia”. E na medida em que se abandona o mundo sensível, em favor do mundo suprassensível da metafísica, a beleza deixa de depender de obras de arte, para se tornar ideia de beleza.

O fim da arte parece representar um desejo quase secreto de alguns artistas e teóricos, de vez que sua utopia é transformar os conceitos, que são verdadeiros e bons, em elementos artísticos – com isso, seria dispensável o uso da (obra de) arte para representar a beleza. Porém, outros analistas entendem o fim da arte como o esgotamento de um modelo histórico de representação artística. A tese do esteta norte-americano Morris Weitz, segundo a qual a arte não pode ser convenientemente definida, eleva a temperatura de um conflito entre conceitualistas modernistas e sensualistas pós-modernos, permitindo-nos vislumbrar as fronteiras em que se dão as batalhas entre a arte e a lógica linguístico-filosófica.

Greenberg, a seu modo, já pensava o “fim” da arte. Sua reação contra a arte produzida a partir dos anos 1960 (a constatação de que “nada foi feito em arte”) pode ser encarada como a constatação de um “fim”. Nesse sentido, trata-se talvez de um modelo teórico que não é capaz de explicar os fenômenos artísticos de seu tempo, da mesma maneira que o modelo vasariano tinha sido incapaz de compreender o início do modernismo, com o caminho da pintura de Manet em direção aos elementos

propriamente pictóricos e sem o privilégio do ilusionismo tridimensional. (SÜSSEKIND, 2014)

O tão controverso tema do “fim da arte”, antecipado por Duchamp, guarda o mesmo DNA do outrora badalado “fim da história” (teoria inicialmente proposta por G. W. F. Hegel, no oitocentos, requeitada por Francis Fukuyama, no novecentos). A vaidade intelectual e as crenças racionais estão por detrás dessas elucubrações epistemológicas. A constatação do fim de uma era (ou do mundo) se deve mais ao comprometimento do pesquisador com seus métodos de análise, do que à realidade dos novos fenômenos. Porque os novos fenômenos não se encaixam nos protótipos conceituais, de duas, uma: ou o acontecimento não é um fenômeno (Isso não é arte!), ou a arte alcançou seu termo, seu fim – pois se uma obra não se encaixa em determinada definição de arte, não haveria arte possível.

Novamente, o cacoete de dar mais importância à teoria, do que ao mundo real, coloca o intelectual em maus lençóis. Subliminarmente, o poder da navalha de Occam está agindo no pensamento do teórico: tudo o que escapa à teoria se torna excessivo, complexo demais para conter alguma verdade. Ato contínuo – o que não se parece com o modelo teórico não pode ser conceituado e, portanto, não deve ser nomeado como arte.

### **A verdade da futilidade**

A vingança do intelectualismo contra a arte se traduz na substituição da coisa artística pelo conceito abstrato. O intelectualismo se vinga da arte por meio de sua explicação<sup>2</sup>, ou seja, destruindo a complexidade material da coisa artística para simplificá-la na forma de uma interpretação textual. Mas, as obras de arte são coisas complexas e materiais, elas não se submetem à navalha de Occam, porque não são textos linguísticos, não são fórmulas matemáticas, nem teorias abstratas. São coisas existentes no mundo real. Traduzi-las em palavras, números ou algoritmos é transformá-las naquilo que elas não são – interpretá-las, de modo a controlar sua existência, implica em reduzi-las a verbo.

Forçar a transfiguração de uma obra de arte em conceito equivale a extirpar sua singularidade irrepetível, formada justamente pela miscelânea de detalhes que constitui seu corpo estético. A complexidade material dos corpos das obras de arte, que o conceitualista entende como supérflua, fútil ou inútil, compõe justamente a compleição de sua existência estética – nos termos da arte, a forma (da obra de arte) nunca segue uma função externa, pois a forma da obra de arte é a sua própria função. A obra de arte não tem vida secundária como os signos, que existem apenas em função dos conteúdos que comunicam. Não é função da obra de arte secundar uma reflexão filosófica, pois sua existência não depende do pensamento que suscita.

Um dos muitos papéis cognitivos da obra de arte se realiza ao perturbar o expectador, provocando-lhe sensações corporais, prazer, angústia, estados de euforia, intuições, repulsa, inquietação e estupor. Para manter sua atividade cognitiva e cultural, a obra de arte não pode ser gerida por conceitos, não pode ter seu corpo estético minimizado, medido ou modelado por teorias abstratas de pensamento. A

---

<sup>2</sup> Do latim, recebemos os termos *plici/plica/plicare*, que significam ‘pregar’, ‘prega’, ‘dobra’. As palavras que comportam essa raiz latina (*plici*) referem-se a algo que contém dobras, protuberâncias, cernes e superfícies de difícil superação. Quando significamos alguma coisa de difícil execução ou de raro entendimento, utilizamos a palavra ‘complicação’, cujo prefixo latino *cum* significa ‘junto, com’ ou ‘junção’, permitindo designar algo ‘com muitas dobras juntas’ ou algum tipo de evento, coisa ou ideia de difícil acesso, devido suas múltiplas características. Ao contrário, a diminuição ou eliminação das ‘dobras’ incompreensíveis, visa deixar de fora (*ex*) ou eliminar as *plici* – a palavra ‘explicação’ significa alisar, aplinar, desdobrar, abstrair as complicações de um problema, para torná-lo de fácil acesso ao intelecto.

força revolucionária da arte não age segundo conceitos, mas transformando a sensibilidade do perceptor, abrindo-lhe um mundo novo de perspectivas.

## Referências

BENVENISTE, Emile. *Problemas de Linguística Geral*. S. Paulo. Ed. Universidade de São Paulo, 1978.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. *Kant e o ornitorrinco*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GODFREY, Tony. *Conceptual art*. Singapura: Phaidon Press Limited, 1998.

HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

HERWITZ, Daniel. *Estética: conceitos-chave em filosofia*. Porto Alegre: Armed, 2010.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na era trágica dos gregos*. In.: *Friedrich Nietzsche: obras escolhidas*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

ONFRAY, Michel. *Contra-história da filosofia 1: as sabedorias antigas*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

SEMELER, A. M. R.; CARMO, Juliano do. A Neuroestética como retomada da experiência estética enquanto forma de conhecimento visual. Porto Alegre: *Intuitio*, Vol 4, nº 2, 2011.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SÜSSEKIND, Pedro. *Greenberg, Danto e o fim da arte*. Belo Horizonte: *Kriterion Revista de Filosofia*, Vol. 55, nº 129, 2014. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2014000100019](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2014000100019) (Acessado em 16 de abril de 2019)

WILLATS, Stephen. *Art and social function*. Hong Kong: Ellipsis London LTD., 2000.