

PETER GOLDIE E ELISABETH SCHELLEKENS, *WHO'S AFRAID OF CONCEPTUAL ART?*, LONDRES E NOVA IORQUE: ROUTLEDGE, 2010

MIGUEL F. DOS SANTOS
Departamentos de Filosofia
Universidade de St. Andrews

Who's Afraid of Conceptual Art?, de Peter Goldie (Professor Catedrático de Filosofia na Universidade de Manchester e sobretudo conhecido pelo seu trabalho em filosofia da emoção) e Elisabeth Schellekens (Professora Auxiliar de Filosofia na Universidade de Durham e directora-adjunta do prestigiado *British Journal of Aesthetics*), não é apenas mais um livro a acrescentar à já vasta bibliografia sobre a arte conceptual. Juntamente com *Philosophy and Conceptual Art* – uma colectânea de ensaios de alguns dos mais destacados filósofos da arte contemporâneos organizada por Goldie e Schellekens, em 2007, para a Oxford University Press –, o livro representa um virar de página no que diz respeito ao estudo da arte conceptual. Por duas razões: primeiro, porque se trata, clara e assumidamente, de um livro de filosofia e não de um livro de história ou crítica de arte; e, segundo, porque a tradição filosófica em que se insere, a chamada 'filosofia analítica', está nos antípodas daquela com que a (esmagadora) maioria dos historiadores e críticos de arte contemporâneos, sobretudo sob influência dos *Octoberists* (Rosalind Krauss, Hal Foster, Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloh, etc.), está familiarizado – a tradição que dá pelo nome genérico de 'filosofia continental' (que inclui movimentos como a fenomenologia, o pós-estruturalismo, a teoria crítica, entre outros).

Mas o que é a filosofia analítica? A filosofia analítica é a tradição filosófica predominante nos países de língua inglesa. A expressão 'filosofia analítica' não se refere a qualquer doutrina filosófica que seja aceite pela maioria dos filósofos analíticos, mas, antes, a um *estilo* particular de fazer filosofia, o qual tem como características, muito genericamente, a clareza, a precisão e o rigor. *Clareza* no modo como se procura veicular ideias abstractas numa linguagem o mais transparente possível e defender teses e argumentos explicitamente formulados. *Precisão* no modo como se define



os termos cruciais das teses e argumentos avançados. E *rigor* no modo como se faz sistematicamente uso dos instrumentos da lógica formal e informal. Por estas e outras razões que não cabe aqui discutir, a filosofia analítica é encarada por muitos dos seus praticantes como estando mais próxima de áreas científicas como a matemática do que de qualquer área das humanidades.

Who's Afraid of Conceptual Art? não pode ser entendido nem devidamente avaliado, assim, sem se ter em conta o contexto filosófico no qual se insere. Mas também não o pode ser se se confundir filosofia (analítica) da arte com história, crítica ou até mesmo teoria (no sentido amplo em que diversos historiadores e críticos entendem o termo) da arte. Por exemplo: aqueles que esperam encontrar no livro de Goldie e Schellekens uma nova interpretação de uma qualquer obra de Duchamp, Joseph Kosuth ou Robert Barry, não têm consciência de onde é que acaba a história ou crítica de arte e começa a filosofia. Aos filósofos da arte não cabe interpretar obras de arte, mas, sim, responder a questões de segunda ordem que se colocam se se reflectir sobre a actividade dos historiadores e críticos de arte quando interpretam uma obra: será que a interpretação correcta de uma obra consiste em determinar a intenção do autor dessa mesma obra? Haverá apenas uma única interpretação correcta de uma obra ou será que cada obra admite uma pluralidade de interpretações igualmente correctas? O que é, afinal, a interpretação em arte?

Dividida em cinco capítulos, a obra de Goldie e Schellekens é uma introdução aos problemas filosóficos colocados pela arte conceptual, não pressupondo qualquer conhecimento prévio de filosofia analítica da arte por parte do leitor. Neste sentido, *Who's Afraid of Conceptual Art?* não é livro técnico dirigido primeiramente a filósofos analíticos, mas, antes, um livro de carácter mais introdutório dirigido a um público mais alargado, como o da história da arte.

No primeiro capítulo, intitulado 'O Desafio da Arte Conceptual', Goldie e Schellekens começam por esclarecer que entendem a expressão 'arte conceptual' num sentido amplo, de modo a abranger não apenas as obras do movimento histórico dos anos 60 e 70, mas também aquelas que os historiadores da arte apelidam de proto-conceptuais, como as de Duchamp, e neo-conceptuais, como as de Santiago Sierra. Esclarecido isto, o objectivo do capítulo é duplo. Primeiro, Goldie e Schellekens pretendem explorar preliminarmente algumas das características comumente associadas à arte conceptual, de entre as quais merecem destaque (pela importância que têm em capítulos subsequentes) aquelas que se referem à arte conceptual como indo contra a concepção tradicional de arte (*anti-definição*), de *medium* (*anti-medium*) e do estético (*anti-estética*). E, segundo, pretendem deixar claro que a principal tese do livro é que a *ideia* tem um papel central na definição, ontologia, epistemologia e estética da arte conceptual.

O segundo e terceiro capítulos lidam com alguns dos problemas de definição ('Será a arte conceptual mesmo arte?'), ontológicos ('Que tipo de coisa é uma obra de arte conceptual?') e epistemológicos ('Como é que a arte conceptual deve ser apreciada?') colocados pela arte conceptual. No que diz respeito aos problemas do pri-

meio tipo, Goldie e Schellekens discutem algumas influentes teorias sobre o problema da definição da arte desenvolvidas sobretudo em resposta aos desafios colocados pela arte conceptual, nomeadamente, a teoria, inspirada por Wittgenstein, de que a arte não pode ser definida, a teoria institucional (sobretudo associada a George Dickie) e a teoria funcional. Como seria expectável (dada a natureza mais geral do problema no contexto da filosofia analítica da arte), aqui a discussão de Goldie e Schellekens é mais expositória do que argumentativa, já que o seu objectivo não é tomar posição sobre qual a teoria mais adequada.

A diferença entre os problemas ontológicos e epistemológicos colocados pela arte conceptual é rudimentarmente ilustrada por Goldie e Schellekens (no primeiro capítulo) recorrendo a *Following Piece* (1969), obra de Vito Acconci, documentada em quatro fotografias, que obedecia ao seguinte plano: diariamente, por um período de vinte e três dias, Acconci escolhia aleatoriamente uma pessoa na rua e seguia-a até que esta entrasse num local privado. A questão ontológica que se coloca perante *Following Piece* é esta: 'O que é que é – e onde é que está – neste caso a obra de arte?' (p. 22). A questão epistemológica, por seu turno, é a seguinte: 'como é que podemos saber o que é a "obra de arte" e como é que temos acesso a ela de maneira a apreciá-la?' (*ibid.*). Contraste-se *Following Piece* com *O Nascimento de Vénus* de Botticelli: neste caso, não há dúvidas, primeiro, de que a obra de arte é a própria pintura (o fio de arame em que a mesma está pendurada, por exemplo, não faz parte da obra) e, segundo, que a forma adequada de a apreciar é percepção-la directamente na Galeria Uffizi em Florença (ler sobre a pintura num livro de história da arte do renascimento, por exemplo, não é a forma adequada de apreciá-la).

Uma possível resposta à questão ontológica (e que, se correcta, permitiria imediatamente responder à questão epistemológica) seria dizer que *Following Piece* é uma obra de fotografia ou, em alternativa, que se trata de uma *performance*. Mas Goldie e Schellekens recusam ambas estas hipóteses com base, por um lado, na intuição de que a qualidade tanto das fotografias como da *performance* de Acconci parece irrelevante para a apreciação da obra e, por outro, na distinção entre *medium* e meios. De acordo com Goldie e Schellekens, numa arte tradicional como a pintura ou a escultura, *medium* físico e meios coincidem:

Tradicionalmente, os artistas são ensinados a desenvolver as suas competências para trabalhar num *medium* específico [pintura a óleo, escultura em bronze, etc.], se bem que alguns estejam habilitados, claro, a trabalhar em mais do que um. A ideia de um *medium* sugere algum tipo de mediação ou comunicação. Em arte, tradicionalmente, o artista utiliza um *medium físico* – a tinta, a tela e assim por diante [...] – como um meio para comunicar aquilo que pretende; e, correlativamente, este *medium* é o meio através do qual a nossa apreciação da afirmação artística do artista é mediada (pp. 53-54).

Mas na arte conceptual, argumentam, não há *medium* físico: o *medium* da arte conceptual são ideias e estas, por definição, não são objectos com localização espaço-temporal. Mais: tudo o que há de presença física – por exemplo, as fotografias e a *performance* de Acconci em *Following Piece* – é *meramente o meio* através do qual o artista nos permite aceder às suas ideias.

Assim, a resposta (parcial, pelo menos) à questão ontológica que fica implícita pela argumentação de Goldie e Schellekens no segundo e terceiro capítulos é que a obra de arte é a ideia. (Esta tese é radical, contra-intuitiva e não é de maneira alguma original [Kosuth e Sol LeWitt já a haviam proposto nos seus manifestos da arte conceptual]. Mas não irei aqui discutir as objecções que se lhe podem colocar.) No que se refere à resposta (pelo menos parcial) à questão epistemológica, esta é que, se uma obra de arte é conceptual, então a forma correcta de a apreciar é encarar a ideia como o *medium* e tudo aquilo que é físico como um mero meio para aceder à ideia.

O quarto e quinto capítulos exploram a problemática relação entre a arte conceptual e o estético. No quarto capítulo, especificamente, Goldie e Schellekens discutem a difundida afirmação entre historiadores, críticos e artistas conceptuais de que a arte conceptual é anti-estética ao considerarem algumas abordagens ao problema de saber se arte conceptual, por oposição a outras formas de arte, não admite realmente propriedades estéticas e experiência estética. Das três abordagens consideradas, o 'Idealismo Estético' é a única que questiona a tese de que a arte conceptual rejeita o estético, uma vez que defende – assumindo aquilo por que Goldie e Schellekens argumentam nos capítulos anteriores (que a ideia está no âmago da arte conceptual) – que as ideias podem ter valor estético.

No quinto e último capítulo discute-se que outras ausências – para além da que é abordada no capítulo anterior, que não existe prazer estético no sentido tradicional da expressão – se interpõem na nossa apreciação da arte conceptual, sendo que a proposta avançada por Goldie e Schellekens para suprir essas ausências é consistente com o Idealismo Estético e o papel da ideia: a arte conceptual tem valor cognitivo. •